

DOKUMENTI ZA RAZUMEVANJE
RUSKE AVANGARDE

Priredio Slobodan Mijušković

Коммерк

Волѣта ѣуна

бѣрамбасѣ

Elektronsko izdanje autora

Prvo izdanje Geopoetika – Beograd 2003

**DOKUMENTI ZA RAZUMEVANJE
RUSKE AVANGARDE**

Antologija tekstova umetnika

Priredio Slobodan Mijušković

Sa ruskog preveo Slobodan Ćurić

Elektronsko izdanje autora

Prvo izdanje *Geopoetika* - Beograd 2003

SADRŽAJ

PREDGOVOR

I. KONTEKSTI SIMBOLIZMA

- N. Kuljbin: Slobodna umetnost kao osnova života. Harmonija i disonanca (1910)
- V. Kandinski: Sadržaj i forma (1910)
- V. Markov: Principi nove umetnosti (1912)

II. KUBOFUTURIZAM / ZAUM

- D. Burljuk: Kubizam (Površina – Ploha) (1912)
- D. Burljuk: Faktura (1912)
- O. Rozanova: Osnove novog stvaralaštva i uzroci njegovog nerazumevanja (1913)
- M. Matjušin, A. Kručonih, K. Maljevič: Prvi Sveruski Kongres Bajača Budućnosti (Pesnika-Futurista) (1913)
- Pisma Kazimira Maljeviča Mihailu Matjušinu (1913)

III. NEOPRIMITIVIZAM / LUČIZAM

- A. Ševčenko: Neo-Primitivizam. Njegova teorija. Njegove mogućnosti. Njegova dostignuća (1913)
- M. Larionov – N. Gončarova: Lučisti i budućnjaci. Manifest (1913)
- M. Larionov: Lučističko slikarstvo (1913)
- N. Gončarova: Predgovor za katalog izložbe (1913)
- I. Zdanevič – M. Larionov: Zašto bojimo lice. Manifest futurista (1913)

IV. SUPREMATIZAM / BESPREDMETNOST

- K. Maljevič: Od kubizma i futurizma ka suprematizmu. Novi slikarski realizam (1915)
- O. Rozanova: Kubizam. Futurizam. Suprematizam (1916-17)
- X Državna izložba "*Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam*", Katalog izložbe (1919)
 - V. Stepanova: O bespredmetnom stvaralaštvu
 - I. Kljun: Umetnost boje
 - K. Maljevič: Suprematizam
 - Lj. Popova: Tekst bez naslova
 - A. Rodčenko: Rodčenkov sistem
- A. Rodčenko: Dinamizam plohe (1918)

- K. Maljevič: U prirodi postoje volumen i boja... (1918-19)
- K. Maljevič: Suprematizam. 34 crteža (1920)
- K. Maljevič: Suprematističko ogledalo (1923)
- K. Maljevič: Ekonomski zakoni (oko 1924)
- K. Maljevič: Čovek je najopasnija pojava u prirodi... (1924)
- K. Maljevič: Suprematizam (1927)

V. POSLE REVOLUCIJE

- I. Zdanevič: Govor (1917)
- N. Udaljčova: Mi tražimo (1918)
- N. Aljtman: Futurizam i proleterska umetnost (1918)
- D. Burljuk, V. Kamenski, V. Majakovski: Manifest Leteće federacije futurista (1918)
- D. Burljuk: Proglas mladim umetnicima (1918)
- V. Tatlin: Odgovor na "Pismo futuristima" (1918)
- K. Maljevič: Ka novoj granici (1918)

VI. "PROUN"

- E. Lisicki: "PROUN" (1920-21)
- E. Lisicki: U. i pangeometrija (1925)

VII. KONSTRUKTIVIZAM / PROIZVODNA UMETNOST

- N. Gabo - N. Pevzner: Realistički manifest (1920)
- V. Tatlin: Naš predstojeći rad (1920)
- A. Rodčenko: Sve je eksperiment (1920)
- K. Medunjecki, V. Stenberg, G. Stenberg: Konstruktivisti svetu (1921)
- A. Rodčenko: Linija (1921)
- Program *Radne grupe konstruktivista* u INHUK-u (1921)
- A. Rodčenko: Slogani (1921)
- V. Stepanova: O konstruktivizmu (1921)
- K.V. Joganson: Od konstrukcije do tehnike i pronalazaštva (1922)
- V. Stepanova: Odeća današnjice – radna odeća (1923)
- V. Stepanova: O radovima konstruktivističke omladine (1923)
- A. Ekster: U konstruktivističkoj odeći (1923)
- V. Tatlin: Umetnik – organizator svakodnevice (1929)
- V. Tatlin: Umetnost u tehniku (1932)

VIII. NAPRAVLJENE SLIKE

- P. Filonov: Intimna radionica slikara i crtača "Napravljene slike" (1914)
- P. Filonov: Deklaracija "Svetskog Procvata" (1923)

IX. "ZORVED"

- M. Matjušin: Život, a ne umetnost (1923)
- M. Matjušin: Iskustvo umetnika nove dimenzije / Odlomci (1924)

X. POSTAVANGARDA

- Deklaracija AHRR-a (1922)
- Novo društvo slikara ("NOŽ") / Program – platforma (1922)
- Naredni zadaci AHRR-a (1924)
- Deklaracija OMH-a (1925)
- Deklaracija umetničkog društva "Moskovski slikari" (1925)
- Umetničko društvo "Život" (1927)
- Deklaracija umetničkog društva "4 umetnosti" (1929)
- Platforma OST-a (1929)

XI. OBJAŠNJENJE SKRAĆENICA

PREDGOVOR

Ova knjiga sadrži izvorne tekstove umetnika ruske avangarde, nastale u periodu između 1910. i 1930. godine. Najveći deo tog materijala bio je predmet kritičkog čitanja, analiza i tumačenja u mojoj knjizi *Od samodovoljnosti do smrti slikarstva* (Geopoetika, Beograd 1998). Pošto se pokazalo da u stručnoj i široj kulturnoj javnosti postoji veliko zanimanje za teme ruske avangarde, smatrao sam to dovoljnim razlogom da se ovaj materijal, svakako u nužno sažetom izboru, sada učini neposredno dostupnim zainteresovanom čitaocu.

Zamišljena kao kritička antologija, knjiga predstavlja autorski izbor tekstova što pripadaju korpusu teorija umetnika, naime onoj vrsti pisanja o umetnosti koje, budući najčešće nema osobine standardnih kritičkih i teorijskih interpretativnih diskursa, zahteva drugačije pristupe i čitanja. Izbor je napravljen prema kriterijumu njihove važnosti za razumevanje kako individualnih plastičkih jezika i poetika, tako i grupnih/kolektivnih stilskih, idejnih i programskih formacija avangarde. Tekstovi su svrstani u poglavlja koja čine tematske i problemske celine, postavljene pretežno prema hronologiji evolutivnih procesa u okviru avangardnog pokreta. Naravno, hronološke odrednice uvek su do izvesnog stepena relativne i uslovne jer se život umetnosti ne odvija pravolinijski, a umetničke pojave ne smenjuju jedna drugu u sukcesiji jednosmernog, bespovratnog kretanja u vremenu. Eliminacije koje svaki izbor podrazumeva ovde su bile određene i ograničenim obimom knjige. Zbog svoje dužine pojedini tekstovi nisu mogli biti uključeni, dok su neki preneseni u pažljivo odabranim odlomcima. Kratki napisi koji prethode svakom poglavlju trebalo bi da čitaoca, koji za tim oseća potrebu, uvedu u osnovne problemske i idejne sadržaje tih celina, i time možda olakšaju čitanje ponegde i pokatkad zaista nedovoljno pregledne mape događaja, pojava, ideja i pojmova ruske avangarde.

Slobodan Mijušković

KONTEKSTI SIMBOLIZMA

Harmonija i disonanca / Princip unutrašnje nužnosti / Važnost teorije / Principi nove umetnosti

Nekadašnja gotovo apriorna formula razdvajanja simbolizma i avangarde već je odavno napuštena. Štaviše, novija čitanja kako umetničke prakse tako i, naročito, teorije simbolizma potpuno su izokrenula tradicionalnu predstavu o toj pojavi kao poslednjem izdanku starog, u osnovi romantičarskog umetničkog modela i pogleda na svet devetnaestog veka. Posebno kada je u pitanju korpus ruske avangarde simbolizam se pre ukazuje kao njena prethodnica ili inicijalna faza, čak kao kao polje formacije mnogih njenih pristupa, operativnih postupaka, teorijskih pojmova i propozicija, nego kao demarkaciona linija koju je bezuslovno trebalo prekoračiti da bi se stupilo na teren avangarde. Današnji teoretičari nazivaju ih spojenim sudovima, naznačujući time stanje otvorenog protoka, prelivanja ideja kroz koje se simbolizam "meša" sa avangardom. Oni podsećaju i na to da su već mnogi upućeni savremenici posedovali jasno saznanje o povezanostima i prožimanjima ovih pojava: navodi se, na primer, da je knjiga Henriha Tasterena *Futurizam* (1914) imala podnaslov "Na putu ka novom simbolizmu", ili da je naziv knjige Andreja Šemšurina iz 1913. godine bio *Futurizam u stihovima Brjusova*. Stavovi poput onog Rolfa Ditera Klugea da "avangarda usvaja i dovodi do krajnosti simbolističke umetničke postupke", naime zaključci koji su proizašli iz recentnih, metodološki unapređenih specijalističkih teorijskih analiza konkretnih stvaralačkih praksi, u osnovi potvrđuju i dakako razvijaju te rane uvide i naznake savremenika.

Povezanosti i spone o kojima je reč čine se manje vidljivim u polju plastičkih umetnosti, naročito u njihovim praksama, s obzirom na prirodu i specifičnosti jezika. Ipak, simbolistički formalni eksperimenti i inovacije (kako u evropskom tako i u ruskom kontekstu), posmatrani u koordinatama paralelnih poetičkih i teorijskih racionalizacija, takođe čine ekstremno važna iskustva u procesima razgradnje starih i konstitucije novih, moderni(h)ističkih i avangardnih jezičkih modela. Nije potrebno podsećati da prvi konkretan iskaz o plošnosti, dvodimenzionalnosti kao primarnom faktoru slikarstva, u stvari potpuno razvijenu svest o slici kao ravnoj površini, nalazimo upravo u kontekstu francuskog simbolizma, kod Morisa Denija u njegovim diskusijama povodom Gogenovog slikarstva. Pojedinci ili grupacije ostvarili su, unutar inače veoma otvorenih i heterogenih stilističkih modusa simbolizma, visoke stadijume emancipacije od doktrinarnih akademsko-realističkih modela, naročito u pravcu napuštanja mimetičkih, predstavljajčkih i deskriptivnih imperativa. U Rusiji se to odnosi pre svega na slikare kao što su Mihail Vrubelj, Viktor Borisov-Musatov, Pavel Kuznjecov ili Martiros Sarajan, kod kojih se simbolistički narativi/sadržaji prenose sredstvima oblikovnih transformacija, simplifikacija i redukcija, koja sliku znatno udaljuju od obrazaca lako čitljivog predstavljajčkog referencijalizma i naturalističke ekvivalencije. Podrazumevajući koegzistenciju teorije i prakse simbolizma vidimo u stvari stanja ukrštanja i prožimanja, gde s jedne strane faktografija umetničkog dela, njegova plastička realnost, pokreće pojmovni aparat teoretizacije koja, s druge strane, svojim sredstvima uspostavlja afirmaciju tog dela i istovremeno strukturira operativno konceptualno polje iz kojeg je moguće izvesti procese daljnjih formalno-jezičkih istraživanja i inovacija. Na taj način mnogi termini/pojmovi, ideje i propozicije ruskog simbolizma, prisutni kako u ravni njegovih konkretnih poetičkih struktura i

stvaralačkih postupaka tako i u polju opštih umetničko-teorijskih, filozofskih i svetonazorskih projekcija, mogu se prepoznati u praksama, poetikama i teorijama avangardi.

U tekstovima Nikolaja Kuljбина, Vasilija Kandinskog i Vladimira Markova¹ koji ovde reprezentuju kontekst simbolističkih koncepcija i pristupa, nalazi se niz takvih termina, ideja i stavova. Zahtev za neograničenom slobodom, koji će kod kubofuturista i suprematista biti radikalizovan u formuli samodovoljnosti, samociljnosti i kao-takvosti, Markov promoviše u jedan od principa nove umetnosti, dok bi prema Kuljbinu slobodna umetnost trebalo da bude sama osnova života. Stalno održavajući paralelizme i analogije između umetnosti i života s jedne strane, te umetnosti i čovekovog psihičkog ustrojstva s druge, obojica uspostavljaju model disonance, nepravilnosti, nesklada, protivrečja, kao jedan od glavnih instrumenata afirmacije ove slobode, tj. prevladavanja ograničenja tradicionalnih, kanonizovanih, beživotnih formalnih obrazaca. Burljukovi pojmovi disharmonije, disonstrukcije i dissimetrije, objedinjeni u kanonu pomerene konstrukcije, Maljevičevi slikovni alogizmi izvedeni iz logike novog, intuitivnog razuma, ili Kručonihovi zahtevi za što više nepravilnosti u rečenicama, mogu se posmatrati kao finalni ishodi prevođenja ovog opšteg modela iz još neodređenog, neuobličnog područja umetnikove slobode u polje stroge programatske kodifikacije u kojem on biva preimenovan i konkretizovan integrisanjem u nizove drugih stvaralačkih, operativnih propozicija. Iako Kuljbin i Markov ne izlažu neke konkretne, vlastite ili grupne poetike ili programe, već se kreću u ravni generalnih estetičkih teoretizacija, disonanca ni kod njih nije nešto oslobođeno svake unutrašnje koherencije, uređenosti i determinacije, čak ni onda kada Markov insistira na lepoti slučajnosti, na principu slučajnog, kao jednoj od manifestacija disonance, te naposljetku same slobode stvaralaštva. U prividnom neskladu disonanci takođe postoji izvestan poredak, ali on ne proizlazi iz racionalnosti i logike naše svesti (kojima se kao takav i ukazuje) već iz nesvesnog i instinktivnog, iz osećanja, mašte i imaginacije, iz neskladnih pojava čovekove duše (Markov), nepravilnosti u ljudskoj psihologiji (Kuljbin), iz unutrašnje, psihičke nužnosti (Kandinski). Kao što je poznato, Maljevič je tvrdio da u novom razumu (zaumu) takođe postoje "zakon, konstrukcija i smisao", što isključuje postojanje bilo kakvih proizvoljnosti u prividnom haosu njegovih alogičnih slika.

Kuljbinova metafora o orlovim krilima koja "ne funkcionišu proizvoljno, već po strogim zakonima koji predstavljaju teoriju orlova" posredno referira i na problematiku disonanci, ali ona pre svega neposredno naznačuje "važnost teorije umetnosti", što je naslov posebnog poglavlja u njegovom tekstu. Moglo bi se reći da je svest o tome, koju je možda još eksplicitnije i snažnije izrazio David Burljuk, postala opšte mesto ruske avangarde i istovremeno temeljna pretpostavka za postepenu konstituciju jednog nadmoćnog teorijskog diskursa koji je prvenstveno probleme jezika slikarstva konceptualizovao do ekstremno

¹ Važnost teorijskih doprinosa povezuje ove autore različitih obrazovanja, osnovnih vokacija i stvaralačkih dometa u domenu prakse slikarstva. Za razliku od Kandinskog, jednog od pionira i najvažnijih protagonista moderne evropske slikarske apstrakcije, Kuljbin i Markov nemaju za sobom značajnije opuse. Samouk u slikarstvu (ilustrovao je više futurističkih publikacija, izlagao na izložbama kao što su "Troughao" i druge), Kuljbin je više delovao kao agilni animator umetničkog života, organizator izložbi i umetničkih grupa, predavač i teoretičar. Iako su njegovi osnovni pogledi povezani sa simbolističkom estetikom, on je bio otvoren prema eksperimentima kubofuturista, sudelujući pored ostalog i u teorijskim razradama koncepcije zaumnog jezika i reči kao takve. Takođe slikar i teoretičar, Markov je bio blizak Peterburškom *Savezu mladih*, izlagao je na izložbama *Saveza, Magarećeg repa*, u Salonu Izdbeskog itd.

visokog stadijuma, do samih graničnih pitanja "poslednje slike". Kuljbinova i Markovljeva tema utvrđivanja zakona ili principa funkcionisanja implicira neophodnost fokusiranja na pitanja formalno-jezičke strukture dela, na problem forme (jednu od važnih preokupacija simbolističke estetike) koji je Kandinski izveo u prvi plan u svojim analizama govora slikarskih elemenata. Te analize, iako često veoma detaljne, nisu međutim strogo formalističke budući da odriču autonomnu vrednost primarnih konstituenata (boja i linija) jezika slikarstva, kao i same forme, uspostavljajući bezuslovni smer determinacije: unutrašnji, duhovni, mistični sadržaj određuje formu koja je njegov nužan izraz, otelovljenje umetnikovih duševnih stanja. Preusmerenjem ovog determinizma avangarda će u sledećem koraku ući u radikalni stvaralački i teorijski formalizam postulirajući apsolutni prioritet i autonomiju forme (forma kao takva – dakle ne kao izraz /bilo čega/ već kao čista invencija umetnikove stvaralačke volje) koja se ne podređuje funkciji ekspresije već funkciji građenja, konstruisanja organizma umetničkog dela.

Markovljeva dihotomija *konstruktivnost – nekonstruktivnost*, kojom je naznačio temeljne oprečnosti između zapadnjačkog i istočnjačkog/ruskog modela stvaranja i poimanja umetnosti, nastavlja da živi u avangardi na način latentnog prisustva, povremeno se manifestujući sasvim otvoreno, deklarativno i polemički, kod Larionova i Gončarove na primer, ili u konstruktivizmu koji je u svojoj kritici (ne samo) buržoaskog/zapadnog umetničkog modela upotrebio termine aktuelnog ideološko-političkog diskursa. Osobnost ili možda paradoks te kritike, u svetlu dihotomije o kojoj je reč, jeste u tome što ona, ne posežući za primerima iz tradicije i prošlosti (čije umetničko nasleđe smatra neprihvatljivim i neupotrebljivim), u dvostrukom smislu pomera njeno značenje. Pojmovi osećanja, imaginacije, intuicije, podsvesnog, neracionalnog, nelogičnog, itd., koje je Markov afirmativno pripisivao Istoku i nacionalnoj umetnosti, a predoktobarska avangarda koristila kao glavno oruđe u borbi protiv "starog razuma" i njegovih predstavljačkih umetničkih formi, kod konstruktivista postaju negativni atributi svojstveni i zapadno-buržoaskom i ruskom modernizmu, te konačno slikarstvu i umetnosti uopšte, tj. umetnosti kao takvoj. Unutrašnjoj, duhovnoj nužnosti oni suprotstavljaju tehničku, praktičnu nužnost, "podsvesnom nadahnuću", imaginaciji i kontemplaciji svesnu aktivnost i organizovano delovanje, "duši" idealizma intelekt, spiritualizmu umetničkog stvaranja racionalizam intelektualne proizvodnje, itd. Iako je njihova radikalna negacija usmerena na umetnost (u celini) kao ekskluzivnu formu ljudske delatnosti, koncepti koje afirmišu korespondiraju, katkad veoma tesno, sa Markovljevim odrednicama zapadnog, racionalnog, konstruktivnog umetničkog mišljenja. Tako bi se sa oprežnošću moglo reći da su konstruktivisti, gledano iz ugla Markovljevih pojmovnih razjašnjenja i atribucija, usvojili pojedine odrednice zapadnog a ne istočnog, ruskog/nacionalnog umetničkog modela, relativizujući na taj način sam koncept podvajanja na osnovu povesnih specifičnosti istočnih (po Markovu nacionalnih) i zapadnih (ne-nacionalnih) umetničkih kultura. Prihvativši komunističku ideju i dijalektički materijalizam, oni su nastavili da govore na način prethodne dihotomije, koristeći srodne ili istovetne pojmove (naravno većinom ne i u istovetnim značenjima), ali ne sa predznakom kulturno-civilizacijskih, regionalnih i nacionalnih podela. Kriterijumi njihovog prosuđivanja izvedeni su iz refleksije stanja i statusa recentne umetnosti, istočne i zapadne, i opšteg koncepta umetničkog stvaralaštva u konstelaciji aktuelnih promena društvene i političke stvarnosti.

Analogne transformacije mogu se pratiti i vezi sa konceptom *fakture* (koji već Markov detaljno razmatra u posebnom poglavlju svog nedovršenog spisa o principima nove umetnosti, a koji, dakako sa važnim semantičkim pomacima, kod konstruktivista dobija status jedne od tri osnovne kategorije onoga što su oni zvali komunističkim izražavanjem materijalnih struktura/konstrukcija), ili na primer simbolističkom idejom *stvaralaštva života* (žiznetvorčestvo), koja se mora imati u vidu da bi se razumela konstruktivistička koncepcija *(iz)gradnje života* (žiznestroenie).

Nikolaj Kuljbin

SLOBODNA UMETNOST KAO OSNOVA ŽIVOTA

Harmonija i disonanca

(O životu, smrti i ostalom)

Harmonija i disonanca osnovne su pojave kosmosa. One su univerzalne, zajedničke za celu prirodu. Umetnost je na njima zasnovana.

Život je uslovljen igrom uzajamnih odnosa harmonije i disonance, njihovom borbom.

Život prirode, zajednički život Doma – jeste život u velikoj harmoniji, u lepoti, u Njemu.

Savršena harmonija – jeste nirvana, njoj teži umorno Ja.

Savršena harmonija – jeste smrt.

Smrt je spokojstvo života, a ne njegovo odsustvo. "Ne" ne postoji. Smrt je slična krugu: ona nema samo početak i kraj; sve ostalo ima. Opruga je zaključana i ne kreće se, ali Snaga u njoj nije odsutna, već samo počiva. Snaga je u spokojstvu, u mogućnosti, ("u potenciji"), to je potencijalna, uspavana snaga.

Otključajte bravu i opruga će iskočiti kao probuđena zver; pokazaće se aktivna snaga, snaga koja bdi, energija.

Harmonija – jeste pravilnost odnosa, simetrija.

Šta je to pravilnost? Ono što je pravilno za čovekovo Ja, da li je pravilno i za makrokosmos?

(...)

Što čvršće život spava, više je simetrije u njemu. Pravilno je ono što čvrsto spava. U uspavanoj prirodi najčvršće spava kamen, Kristal. U kamenu je najveća kompaktnost; težnja ka sjedinjavanju, privlačenje, najsadržajnije srodnost. Ljubav je spojila elemente; svikli su se jedni na druge.

U kristalu je najveća simetrija, najveća pravilnost odnosa. Kristal kuhinjske soli, kocka – jedan je od primera velike harmonije. Sve strane, površine, uglovi u njemu su jednaki; sve njegove veze su pravilne.

U njemu spavaju dva silnika: Natrijum i Hlor. Brak ih je čvrsto spojio a njihova silina je udvostručena. Bez pokretača, u suvom obliku, ovaj par ne deluje, već počiva u harmoniji. Ali, pojavljuje se voda, drugi par – Kiseonik i Vodonik, forma se usložnjava, razležu se disonance, so se probudila za avanture.

Usložnjavanje forme praćeno je disonancom.

Kako se forma usložnjava, ona postaje sve manje pravilna i disonanca jače zvuči. Kriva linija pravi disonancu. Najdisonantnija forma je ona koju imaju žive ćelije; čovekova forma je pihtijasta forma, "koloidalna"

(...)

Disonancama i tesnim spojevima pobuđuje se život.

To, naravno, nikako ne znači da je svaka disonanca korisna za život i za umetnost. Važan je uzajamni odnos sklada i disonance.

Samo uz veoma svrsishodnu primenu disonanci i njihovo rešenje u harmoniji nastaje život u prirodi i umetnosti. U tom slučaju disonance su u umetničkom delu moćno sredstvo za delovanje na svest, osećaj i volju posmatrača.

O disonancama u muzici postoje čitavi traktati. U svakom udžbeniku harmonije mogu se dobiti podaci o njima. Skrećem pažnju na posebnu pojavu koju zovem "harmonija sukcesivnosti".

Većina slušalaca (posmatrača) reaguje samo na sazvučje istovremeno uzetih tonova u obliku akorda i uz arpežo.

Disonanca, na primer, od tonova *do* i *re* koji istovremeno zvuče, posmatrana izdvojeno, ostavlja loš, neprijatan utisak.

To je – kakofonija.

Ali zamislite da su ispred ove disonance uzeti tonovi koji su sazvučni jednoj od nota disonance, na primer noti *do*, a posle disonance – drugi tonovi, koji su u harmoniji s drugom notom disonance, tj. sa *re*. Tada nastaje harmonija sukcesivnosti. Deo disonance nalazi se u zvučnom skladu sa sećanjem, drugi deo – s budućnošću.

Ova pojava postala je uobičajena u književnosti gde je njeno ostvarivanje jednostavnije. Kod pesnika se često rimuju i uopšte sazvučne su reči koje ne stoje blizu jedna pored druge, već reči koje su razdvojene čak i sa više redova.

U savremenoj muzici, najviše u delima Skrjabina, npr. u njegovoj "Poemi ekstaze", mogu se pronaći disonance što stvaraju harmoniju sa uspomena koje je najveći deo publike već zaboravio, ali koje se čuvaju u duši pažljivih slušalaca, sposobnih da spoznaju umetnost.

Ako shvatimo da je ceo svet lanac uspomena, onda će nam biti jasan ogroman značaj harmonije sukcesivnosti.

Harmonija sukcesivnosti posebno je tipična za savremenu umetnost.

Uopšte, s razvojem kulture primena disonance u svim granama umetnosti dobija sve veću i veću rasprostranjenost i značaj.

Disonance su u vezi s psihološkim zakonom kontrasta i doprinose njegovoj primeni u umetnosti.

One igraju ulogu pikantnog začina koji eliminiše bljutavost i umetničkom delu daju snagu nadražaja, sposobnost pobuđivanja simpatičke uobrazilje posmatrača.

U staroj umetnosti, na primer, u muzici starih kompozitora disonance su igrale manju ulogu, njihovo rešenje bilo je oprezno, smireno.

Ipak, veliki umetnici već su primenjivali smeće disonance i harmoniju sukcesivnosti.

Primere možemo naći u delima Sofokla i drugih drevnih majstora, kao i u najvećim delima narodne poezije – u "Spevu o Igorovom pohodu" i dr.

Pojavio se Šekspir, ostvarilo se veliko ovaploćenje svetske duše. Odjeknula je predivna igra disonance i harmonije.

Hamlet voli Ofeliju i zna za njenu besprekornu čistotu. Pred njen dolazak govori:

Lepa Ofelija! – Vilo, molitvama

Pomeni sve mi grehe!

Ofelija ulazi, vraća mu poklone.

Hamlet: Ha, ha! Jeste li vi pošteni?

Ofelija: Kneže?

Hamlet: Jeste li lepi?

Ofelija: Šta vaše gospodstvo misli?

Hamlet: Da, ako ste poštteni i lepi, vaše poštenje ne bi trebalo da dopusti vašoj lepoti da se druži s njim. (...)¹

Neke disonance prijatne su i bez rešenja. Pojam disonance je relativan.

U duševnom stanju čovečanstva postoje nepravilnosti. Isprobavajući na njemu potpunu harmoniju, uverićemo se da takva odora ne pristaje u potpunosti čoveku. Za grbavca krojač menja kroj odela. Ljudska harmonija prilagođava se čoveku.

Među konsonancama postoje i neprijatne. A unisonost je odveć isprazna.

Čitav naš život, čitav život sveta jeste harmonija sukcesivnosti.

Ne gledajte previše pažljivo pojedine delove slike, ne gledajte dugo u jedan prozor. Na tom prozoru pijani otac kinji svoju decu, iza drugog prozora vide se prostačke slike koje vise po zidovima.

Pogledajte celu zgradu. I ona je, istina, prilično odvratni sanduk. Ali ulica je već lepa.

Disonanca je – tuga. Harmonija je – spokojstvo. Tuga pobuđuje radost. Danas je u tramvaju jedan od ljudi koji su se tamo nagurali pričao: "Moje ćerke posle svakog zadovoljstva zapadaju u loše stanje duha i pate." Tramvaj se zaustavio, putnici su se promenili, ostalo je nerazjašnjeno da li se, obratno, sposobnost onih kćeri da dožive zadovoljstva povećava posle pravih patnji. Verovatno je tako.

Prirodno je pretpostaviti da je disonanca obično – rezultat greške neiskusnih muzičara. Ali, s jedne strane, disonanca može dovesti do toga da nesposobni napuste bavljenje muzikom i harmonija će se ponovo uspostaviti. S druge strane, svaki početak praćen je greškama i disonancama. Među takvim disonancama neke vode ka rađanju života, tj. ka harmoniji sukcesivnosti. Dok se žena porađa, biva patnja; no, rodio se čovek i nastupa velika radost.

Umetnik koji je spoznao ili nesvesno osetio harmoniju sukcesivnosti, postaje izuzetno senzibilan. U njemu se rasplamsava sposobnost stvaranja, ispoljava se volja. On postaje smeon i stvara novu poeziju.

ZNAČAJ TEORIJE UMETNOSTI

Mnogi kažu:

"Teorija umetnosti? Šta nas se tiče teorija? Nekako suvoparno, knjiško. Polaganje prava na nešto? Potrebna mi je umetnost, a ne rasprave. Umetnik stvara zato što u njemu gori sveti plamen; on stvara bez mudrovanja i ja hoću da uživam, a ne da mudrujem. Umrtnjujuća analiza umetnosti uništava umetnost."

Oni koji tako govore ne primećuju da nisu pobegli od teorije, da sve što su izrekli jeste njihova lična teorija umetnosti. U ovakvom, prilično uobičajenom prosuđivanju malograđanina postoji zrno istine i ono može biti izraženo kao prva naša postavka teorije umetničkog stvaralaštva.

- Dalje, što je moguće dalje od suvoparnog, kabinetskog, umrtnjujućeg!

Prihvatamo samo harmoniju, disonancu, ritam, stil, boje, radost i tugu!

¹ Citirano prema: *Celokupna dela Viljema Šekspira, tom 9: Makbet, Hamlet, Tragedije*, str. 173, Kultura, Beograd, 1963, preveli Živojin Simić i Sima Pandurović (prim. prev.).

Teorija umetnosti je umetnikova pesma, njegova reč, njegova muzika, njegova plastika (ovaploćenje, predstavljanje).

A možda onda nisu ni potrebne nikakve teorije? Čitaćemo samo poeme, slušaćemo simfonije, gledaćemo slike.

Ne! Nema poema, simfonija niti ikakvih slika bez misli. Slike, reči, muzika i plastika jesu umetnikov izraz. Umetnička dela jesu živa, izrazita pisma umetnosti.

Nije svakome dato da čita te hijeroglife. Svako je sposoban da kaže da li fotografija ili akademska slika liče na njegovu rutinsku predstavu o "prirodi". Ali tu nema umetnosti.

Da bi posmatrač shvatio prave umetničke predmete i mogao da uživa u poeziji koja je u njima sadržana, treba u njemu probuditi umetničke misli. Da bi umetnik stvorio umetničke predmete, treba probuditi pesnika u njemu.

Poezija umetnosti jeste teorija umetnosti.

Mi, ćelije tela žive Zemlje, ispunjavamo njene želje ali ne čujemo svi njen glas.

Teško je, veoma teško neposredno čitati hijeroglife života ili strukture kristala, cveta ili divne životinje.

Nije svakome dato ni da može da pročita pisma umetnosti najlepših od svih životinja – prvobitnog čoveka i našeg deteta, mada je ovo već nešto lakše.

Malo je srca koja vole i koja su sposobna da čitaju misli umetnosti u velikim delima pređašnje umetnosti. Svetina koja suprotstavlja stare umetnike novima gluva je i za misli starih umetnika. Oni koji vole, misle i žele – oni su cvet Zemlje. Oni žele poeziju i nalaze je u zvonjavi crkvenih zvona i u mislima Leonarda da Vinčija, Šekspira, Getea i drugih velikih i malih znalaca, koji i jesu prava teorija umetnosti.

Ova teorija umetničkog stvaralaštva jeste ključ za sreću, zato što je umetnost sreća. Ona je filozofski kamen, čarobni štapić koji život pretvara u bajku. Ona je poezija.

Ta poezija – jesu načela umetnosti. Njihovo poznavanje podstiče raspoloženje umetnosti, izoštrava vid.

Onaj ko poznaje ova načela vidi poeziju u iskrenim delima koja piše progonjeni umetnik, uvek novi umetnik, u delima za koje neobrazovani kažu "budalaštine, mazarije".

Rodžer Bejkon se pita šta je bolje – umeti povući rukom savršeno pravu liniju ili izumeti lenjir, uz čiju pomoć bi svako mogao da nacrtava pravu liniju?

Za umetnika takav lenjir jeste teorija umetničkog stvaranja. Bez nje bi svaki umetnik morao iznova prolaziti celu stvaralačku kulturu. Na to bi otišla sva njegova snaga i on ne bi imao mogućnosti da kaže svoju novu reč. Pa zašto onda svakodnevno vidimo kako patentirani "umetnici" što proučavaju anatomiju i perspektivu, kao i istoriju slikarstva na državnim akademijama ostaju samo činovnici umetnosti; nasuprot njima, deca sa ulice i pastiri ponekad bivaju umetnici-pesnici. Odgovor nam daje teorija umetnosti:

- Tamo se ne predaje teorija umetničkog stvaralaštva.

- Tamo predaju i kod njih se obučavaju samo smerni činovnici i umetnici koji su se istrošili. Oni su dobri ljudi, ali bez krila se ne može leteti. Ako pravi umetnik i dospe na ovakvu akademiju, podeliće sudbinu orlića među pilićima. Ili će ga isključiti pre nego mu kljun ojača, ili će on sam nekog potkačiti.

Pastir Đoto na slobodi čita teoriju umetnosti direktno u prirodi, proučava boje i crtež dok goni stado iz jedne prelepe slike u drugu. Sa prelaskom u grad on posmatra umetnička dela, preuzima one lenjire što su u njima sadržani, čita i razgovara o umetnosti i halapljivo

upija sok iz plodova umetnosti, odbacujući koru i trulež. U svojim delima Đoto sprovodi u život umetničku istinu, istinu umetnosti.²

Orlova krila ne rade proizvoljno, već po strogim zakonima, koji i predstavljaju teoriju orlova.

To je teorija umetničkog stvaralaštva. Ona je neophodna i talentima i genijima.

Tolstoj je sunce. Ali u njegovoj erudiciji zanemarene su Mefistove nauke. I, eto, na čuđenje mnogih, i na suncu postoje pege.

Čehov je sitniji, ali on je proučio nauke života. Lekarska znanja ne samo što mu nisu smetala da stvara, već su njegovom stvaralaštvu pridala neuobičajenu snagu, čovečnost blisku jevanđeljskoj.

Rojdsdal je ispoljio umetničke sposobnosti u četrnaestoj godini, ali je prvo postao lekar pa tek kasnije slikar, što mu je pomoglo da osnuje novu veliku granu slikarstva – pejzaž.

Teorija umetničkog stvaralaštva naučila je čoveka kako da piše poemu, nalazi boje, nalazi živu harmoniju. Ova teorija sadržana je i u samim slikama i u razgovorima o slikama. Bez nje ne bi bilo umetnosti; ljudima koji odbacuju teoriju umetnosti ali traže umetničke predmete jedan umetnik stavio je u usta sledeće reči:

"Pa nek' se osuši ... malo mi je stalo, glavno da je žira, on mi daje salo."³

1. Teorija

Ideologija. Simbol sveta. Uživanje. Lepota i dobro. Ljubav – žudnja. Proces lepote. Umetnost – traženje bogova. Stvaralaštvo mita i simbola. Sloboda. Borba Titana s Olimpom. Prometej i Herkul. Slikarstvo i služenje.

Jedinstvena umetnost – reč, muzika i plastičnost.

<i>Stvaralaštvo</i>	Misao - reč. Osećaj. Volja. Ličnost. Dete. Umetnik. Talenat. Temperament. Osećanje. Kontrast. Dinamički princip u psihologiji. Uspon i opadanje. Asocijacije. Otkrovenje i saznanje. Traganje, uobrazilja, ostvarivanje. Umetničko viđenje. Ovladavanje nesvesnim stvaralaštvom. Skupljanje utisaka, njihova prerada (stvaralačke muke). Stvaralačko ushićenje (nadahnuće). Smenjivanje stvaralaštva i samokritike. Harmonija. Disonanca. Spokojstvo i život. Harmonija sukcesivnosti. Ritam. Stil.
<i>Umetnik, slika i posmatrač</i>	<i>Plava boja.</i> Misao u reči, zvukovima i bojama. Crtež – melodija. <i>Crvena boja.</i> Raspoloženje. Zvuci boja. Boje reči. Boje zvukova. Skale. Ornament. <i>Žuta boja.</i> Plastičnost. Slobodno stvaralaštvo. Iluzija i forma. Psihologija predstavljanja. Zajedničko stvaralaštvo umetnika i posmatrača.
<i>Spoznaja.</i>	Vid i slepilo. Psihologija posmatrača. Saosećajno doživljavanje. Kritika.
<i>Dopune.</i>	Život umetnika, slike i posmatrača.

² Autor je u datom slučaju upotrebio pridev "hudožestvennyj" i imenicu "iskusstvo", koje obe znače isto - "umetnički", "umetnost" (prim. prev.).

³ Citat iz basne I. Krilova *Svinja pod hrastom*. Citirano prema: Krilov, *Basne*, str. 106, Narodna knjiga, Beograd, 1963, preveo Dragoslav Ilić (prim. prev.).

2. Istorija Umetnosti

Izvori umetnosti. Priroda. Ljudi. Narod.

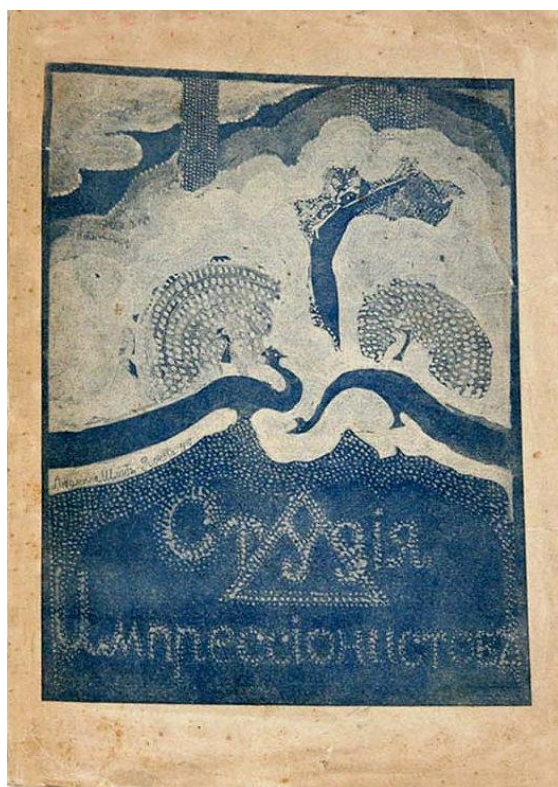
Kretanje klatna, realizam – idealizam. Mravi, pauci i pčele. Prenosno kretanje. Evolucija i revolucije u umetnosti. Umetnički ciklusi. Rušenje, đubrenje, dekadencija. Setva. Novi stilovi. Cvetovi i plodovi. Škola. Akademizam. Degenaracija.

Prošlost. Prvobitna umetnost. Drevni periodi. Srednji vek. Poslednji ciklusi.

Sadašnjost. Savremeni tokovi umetnosti.

Novi pravci. Nova procena vrednosti.

N. Kul'bin, "Svobodnoe iskusstvo, kak osnova žizni. Garmonija i dissonans (O žizni, smerti i pročem)", *Studija Impressionistov*, Sankt Peterburg 1910, 3-14



Vasilij Kandinski

SADRŽAJ I FORMA

Umetničko delo sastoji se od dva elementa:

unutrašnjeg i

spoljašnjeg.

Unutrašnji elemenat, uzet izdvojeno, jeste emocija umetnikove duše, koja (poput materijalnog muzičkog tona jednog instrumenta koji prouzrokuje istovremeno vibriranje odgovarajućeg tona kod drugog instrumenta) u drugoj osobi, u posmatraču, izaziva odgovarajuću duševnu vibraciju.

Dok je god duša vezana za telo ona može da primi vibraciju po pravilu samo posredstvom osećanja - koje služi kao most od nematerijalnog ka materijalnom (umetnik) i od materijalnog ka nematerijalnom (posmatrač).

Emocija - osećanje - delo - osećanje - Emocija.

Stoga umetnikova duševna vibracija, kao sredstvo izražavanja, mora naći materijalnu formu koja može biti opažena. Ta je materijalna forma drugi elemenat, tj. spoljašnji elemenat dela.

Umetničko delo je nužno, nerazlučivo i neizbežno spajanje unutrašnjeg i spoljašnjeg elementa, tj. sadržaja i forme.

"Slučajne" forme, rasute širom sveta, izazivaju sebi svojstvene vibracije. Ova porodica je tako brojna i raznovrsna da nam dejstvo "slučajnih" (na primer prirodnih) formi izgleda isto tako slučajno i neodređeno.

U umetnosti je forma uvek određena sadržajem. I samo je ona forma prava koja služi kao odgovarajući izraz i materijalizacija svog sadržaja. Svi sporedni uslovi, među njima onaj glavni - naime saglasnost forme sa tzv. prirodom, tj. sa spoljašnjom prirodom – nebitni su i štetni jer odvrćaju pažnju sa jedinog zadatka umetnosti: otelovljenja njenog sadržaja. *Forma je materijalni izraz apstraktnog sadržaja.* Zato vrednost jednog umetničkog dela može u potpunosti oceniti samo njegov tvorac: sadržaj traži neposredno otelovljenje, i jedino je tvorcu dato da vidi da li forma koju je našao odgovara sadržaju, i ako odgovara, do koje mere. Viši ili niži stupanj ovog otelovljenja ili saglasnosti jeste mera "lepote". *Lepo je ono delo čija forma u potpunosti odgovara njegovom unutrašnjem sadržaju* (što je, kako to biva, nedostižan ideal). Tako je forma dela u suštini određena svojom unutrašnjom nužnošću.

Princip unutrašnje nužnosti je jedini nepromenljivi zakon umetnosti.

Svaka umetnost poseduje jednu sebi svojstvenu formu koja je samo njoj data. Ta je forma, koja se stalno menja, izvorište pojedinačnih formi pojedinačnih dela. Stoga, bez obzira na to da li su prisutne iste emocije, svaka umetnost će ih odenuti u vlastitu, sebi svojstvenu formu. Tako svaka umetnost stvara sopstveno delo, i zato je nemoguće delo jedne umetnosti zameniti delom druge. Iz toga nastaje mogućnost i potreba za pojavom jedne *monumentalne umetnosti*: mi već možemo osetiti njen rast, a njena boja biće izatkana sutra.

Ova monumentalna umetnost predstavlja sjedinjenje svih umetnosti u jednom delu - u kojem će 1. svaka umetnost biti satvorac tog dela, ostajući unutar granica svoje sopstvene

forme; 2. svaka umetnost će se isticati ili povlačiti u skladu sa principom direktnog ili suprotnog dodira.

Tako će princip izgradnje dela ostati ona jedina osnova stvaralaštva u svakoj pojedinoj umetnosti.

Započinje velika epoha Duhovnosti, i upravo juče, u vreme prividnog vrhunca materijalizma, ona se već pojavila u svom začetku; ona će pripremiti, i ona priprema tlo na kojem monumentalna umetnost mora sazreti. Sada se zbiva veliko prevrednovanje vrednosti, kao da upravo započinje jedna od najvećih bitaka između duha i materije. Nepotrebno se odbacuje. Ono potrebno se ispituje u svim svojim vidovima. To se takođe dešava u jednom od najvećih područja duha - u neprolaznoj i večnoj umetnosti.

Sredstva izražavanja svake umetnosti određena su i data od pamtiveka, i u suštini se ne mogu menjati; ali kao što se duh neprestano "oplemenjuje" oslobađajući se materijalnosti duše, tako se, na sličan način i delimično pre toga, i sredstva umetnosti moraju "oplemenjivati", neumitno i nezadrživo.

Zato je 1. svaka umetnost večna i nepromenljiva, i 2. svaka umetnost se menja u svojoj formi. Ona mora voditi duhovni razvoj prilagođavanjem svojih formi većem oplemenjivanju i mora proročki pokazivati put. Njen unutrašnji sadržaj je nepromenljiv. Promenljive su njene spoljašnje forme. *Stoga i promenljivost i nepromenljivost umetnosti čine njen zakon.*

Ova osnovna i nepromenljiva sredstva su:

muzika - zvuk i vreme

književnost - reč i vreme

arhitektura - linija i volumen

skulptura - volumen i prostor

slikarstvo - boja i prostor

U slikarstvu boja deluje u vidu obojenosti. Prostor deluje u vidu forme koja ga ograničava ("slikarska" forma) ili u vidu linije. Ta dva elementa - *boja i linija - čine suštinski, večni i nepromenljivi jezik slikarstva.*

Svaka boja, uzeta izdvojeno, pod istim uslovima opažanja, izaziva istu nepromenljivu duševnu vibraciju. Ali boja se u stvari ne može izdvojiti, i zato se njen apsolutni unutrašnji zvuk uvek menja u različitim okolnostima, među kojima su glavne: (1) blizina drugog bojenog tona, (2) prostor (i forma) koje zauzima dati ton.

Zadatak čistog slikarstva ili slikarske forme sledi prvu odredbu. *Slikarstvo je kombinacija bojenih tonova određena unutrašnjom nužnošću.* Ta kombinacija je beskrajno osetljiva i delikatna, beskrajno složena i zamršena.

Zadatak crteža ili crtačke forme proizlazi iz druge odredbe. *Crtež je kombinacija linearnih ploha određena unutrašnjom nužnošću.* Njegova delikatnost i složenost su beskrajne.

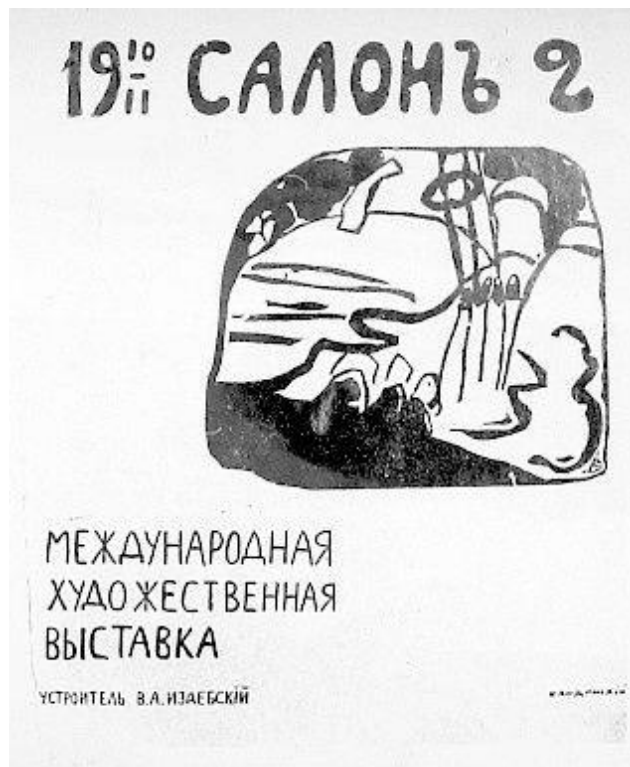
Prvi zadatak je zapravo neraskidivo povezan sa drugim i predstavlja, opšte govoreći, glavni zadatak u kompoziciji slikarstva i crteža; to je zadatak kojem je sada suđeno da bude istaknut sa besprimernom snagom, a njegov početak je tzv. novo slikarstvo. Očigledno je da ova novina nije kvalitativna (temeljna) već kvantitativna. Ova kompozicija je nepromenljivi zakon svake umetnosti bilo kojeg perioda, počevši od primitivne umetnosti "divljaka". Bliska Epoha Velike Duhovnosti pomalja se pred samim našim očima, i upravo sada ova vrsta kompozicije mora igrati ulogu najistaknutijeg proroka, proroka koji već vodi čestite duše i koji će voditi čitav svet.

Ova kompozicija biće izgrađena na onim istim osnovama koje su nam već poznate u svom začetku, na osnovama koje će se sada svakako razviti do jednostavnosti i složenosti muzičkog "kontrapunkta". Taj kontrapunkt (za koji mi još nemamo reč) otkriće na putu Velikog Sutra onaj isti uvek pouzdani vođa - osećanje.

Jednom otkriven i iskristalisan, on će dati izraz Epohi Velike Duhovnosti. Ali, ma kako da su veliki ili mali njegovi pojedinačni delovi, svi oni *počivaju na jednom velikom temelju* - na PRINCIPU UNUTRAŠNJE NUŽNOSTI.

V. Kandinskij, "Soderžanie i forma", "Salon 2", *Meždunarodnaja hudožestvennaja vystavka org. V. Izdbeskim*, Odessa 1910-11, 14-16 ; u: *Rissian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934* (Edited and Translated by John E. Bowl), New York 1976, 17-23.

Sa engleskog preveo Slobodan Mijušković



Vladimir Markov

PRINCIPI NOVE UMETNOSTI

Tamo gde prestaje realno, opipljivo, tamo počinje drugi svet – svet neistražene tajne, svet Božanstva.

Već je prvobitnom čoveku bila data mogućnost da se približi toj granici, odakle je on intuitivno lovio nekakvu crticu Božanstva i vraćao se nazad kao srećno dete.

On je težio da ga prenese u granice opipljivog i tamo ga učvrsti, pronasavši forme koje bi ga izrazile; trudio se ujedno da nađe i put kojim bi se ponovo mogla otkriti i osetiti slična lepota.

Što je više takvih crtica čovek hvatao, time je Božanstvo bilo dublje spoznato, time je bilo bliže ostvarivanje neke religije.

Svetska lepota koju su od davnina stvarali razni narodi obeju hemisfera, jeste odraz i izraz Božanstva, u onoj meri u kojoj se ono do danas otkrilo ljudima

Ali budući zahvalna za svoj postanak intuitivnim sposobnostima duha, po svom ostvarivanju ona u sebi otkriva načela koja se mogu uzdići do apsolutnih istina, osnovnih principa na kojima se ona zasniva.

Ti principi, ti kanoni koji potkrepljuju našu intuitivnu percepciju, postaju rukovodeći u svim našim aktivnostima na dostizanju lepote.

Što dublje i šire čovečanstvo proniče u božansko načelo lepote – time su bogatije i sadržajnije religije lepote, time su raznovrsniji i brojniji njihovi principi i kanoni.

Mnogi narodi imaju istovetne religije, istorodne principe i kanone; neki narodi razrađuju ih na sebi svojstven način, ali dešava se i da ih odvojeni narodi razvijaju u istom pravcu.

Otkriveni principi ponekad prilikom svoje primene rađaju nove principe, koji otvaraju mnogo lepih mogućnosti što nisu dobijene intuitivnim putem. I što su šira, što su dublja prostranstva koja principi otkrivaju, time je i njihova unutrašnja vrednost viša i značajnija.

Bez ljubavi, često nesvesne, prema nekom principu, kanonu, religiji, nema ni nacionalne lepote.

Svaki polet, svaki podvig, svako kretanje linije i misli ne odvijaju se slučajno i besciljno, već su uslovljeni nekakvom unutrašnjom nužnošću, izgrađenim principom, kanonom, religijom; upravo oni nagone na vršenje niza potpuno neshvatljivih postupaka – gladovanje, samozlostavljanje, kreveljenje, stvaranje idola, čudovišnih formi, nerazumljivih melodija, harmonije, čitavih svetova.

Sve iskreno, prostodušno, svaka strast – za mnoge je kreveljenje. Svako predstavljanje idealne lepote, čistote, niskosti, užasa ljudske duše, bojenog i melodijskog ushićenja – za mnoge je kreveljenje.

Uzmite makar i igru šaha. Probajte da pratite igrače, ne znajući njegove principe, i nećete videti niti smisao, niti neki sistem u pokretanju figura.

Ali ako znate njegove principe, bićete prožeti svešću o postignutim lepotama.

Postoje principi s veoma ograničenom sferom mogućnosti, a postoje i principi koji nam otkrivaju beskrajna prostranstva.

Mnogi narodi nestali su s istorijske scene, izgubili se u magli i prostranstvima prošlosti, ali njihovi stvaralački principi su se sačuvali, nasledili smo ih u čistom ili prerađenom obliku.

Mi, ljudi dvadesetog veka, imamo naročito dobre uslove za mogućnost upoznavanja sa svim ovim principima i ocenu njihovog značaja.

Saobraćajni putevi koji su uništili prostranstvo, štampa, iskopine – sve nam ovo pruža mogućnost da sakupimo zajedno sve tekovine čovečanstva iz oblasti lepote – tekovine svih vekova, zemalja i naroda. Krug naših istraživanja neobično se proširio, uvećao, ne ograničavajući se više na stvaralaštvo najbližih suseda.

Sve ovo nesvesno navodi na poređenje, na želju da se posebne religije lepote uporede, da se odrede karakteristike njihovog razvoja, njihove vrednosti i prednosti jednih nad drugima.

Uopšte treba primetiti da je savremena Evropa, koja je u oblasti nauke i tehnike načinila tako krupne pomake, u razvoju plastičkih principa – zaveštanih nam od davnina – veoma oskudna.

Oštro pada u oči da su neki principi, posebno oni najbezzvredniji, postali omiljeni kod mnogih naroda, ali bez obzira na to što ih oni beskonačno razrađuju, ovi principi, siromašni unutrašnjim sadržajem, samom svojom prirodom zatvaraju stvaralaštvo u uzani, začarani krug; drugi pak principi, sa izrazitim, beskrajnim perspektivama, neiscrpnim mogućnostima, pojavili su se za trenutak i ne našavši potrebnu podlogu za svoj razvoj, usahli su i nestali.

x x x

Ako širokim pogledom obuhvatimo celokupnu svetsku umetnost, pred nama će se jasno i izrazito pojaviti dve dijametralno suprotne platforme, dva osnovna pravca, neprijateljski nastrojena jedan prema drugom. To su dva sveta – *konstruktivnost* i *nekonstruktivnost*.

Prvi od njih najjače se izrazio u Grčkoj, a drugi – na Istoku.

U grčkoj umetnosti, kao i u evropskoj koja je za njom usledila, sve je logično, zasnovano na razumu, sve je naučno utemeljeno, svugde su jasno izražene gradacije, prelazi s potčinjavanjem glavnom, rečju – sve je konstruktivno.

I kuda sve ne prodire Evropa sa svojim čeličnim doktrinama, sa svojim ortodoksnim realizmom; ona izjeda, nivelira nacionalnu umetnost, parališe razvoj nacionalnog stvaralaštva.

Kina, Japan, Vizantija i druge zemlje odavno su izgubile svoju intenzivnost, sve one prožete su u većoj ili manjoj meri idealima italijanske renesanse, na osobito zadovoljstvo istoričara i arheologa, koji najvišu tačku čak i te, njima tako tuđe umetnosti, vide u prihvatanju helenskih kanona i njihovoj analognoj razradi, te im je zato uvek drago da u njoj zapaze pojavu prvih znakova evropske konstruktivnosti i njome uzakonjene realnosti.

Bilo bi, međutim, mnogo razumnije da se, umesto što s ljubavlju traže i pozdravljaju zagađivanje nacionalnih umetnosti, potrude da objasne njihove izvorne, strogo nacionalne principe, da prouče njihovu razradu, razvoj, da ukažu kada su i u čemu dostigli svoj vrhunac, kao i da objasne samostalnu nacionalnu razradu njima tuđih principa i kulminacione tačke njihovog razvoja.

No, vratimo se dvama svetovima na koje smo ukazali – konstruktivnom i nekonstruktivnom – i pokušajmo da razliku među njima objasnimo na primerima.

Uzmimo Mikelandelovu sliku "Sveta porodica" i zagledajmo se u njene detalje, npr. ruke: one su sve jednake; pogledate li ruku muškarca, žene, deteta – svaka od njih obrađena je anatomske tačno i konstruktivno. Spoljašnje linije ruke ovde predstavljaju sintezu svih unutrašnjih anatomske zakonitosti, svaka kvržica strogo odgovara nekom anatomske detalju. Isto ćete zapaziti i ako se zaustavite na crtama lica – na uhu, na primer. Sve su urađene podjednako i svi detalji – čak i nabori ušne školjke – brižljivo su proučeni.

Ali zamislite kako te spoljašnje linije oslobađate stroge saglasnosti s naučnom anatomijom; šta će se onda desiti?

Pogledajmo zato kinesku skulpturu iz 6. veka. Ovde ni uho, ni oko, ni linije ruke ne prolaze ni kod kakve anatomske kritike, oni su nekonstruktivni, nenaučni; ali oslobođeni od služenja nauci, oni su se potčinili drugom, skrivenim zahtevima lepote.

Pred vama su te uske, tanane ruke, uzano telo iste širine kao i vrat – kao tri tanke stabljike sa teškim masama na dva suprotna kraja – glavom i petom... Ovde je sva lepota u disonanci, u igri teškog i lakog, u tom ritmu linija koje se slažu u lirsku himnu Božanstvu.

Sve ovo nespojivo je s anatomijom.

Dakle, može se reći: ukoliko se forma, linija, boja, reljef, svetlo, oslobode nauke, anatomije, perspektive i prirode, otkriće se čitav beskrajni svet novih linija, novih boja, novih formi, rečju – svet novih lepih mogućnosti.

Taj novi svet biće u grčkom smislu nekonstruktivni svet.

Drevni narodi i Istok nisu poznavali našu naučnu racionalnost. Bili su deca kod kojih su osećaj i mašta dominirali nad logikom. Bili su nerazborita neiskvarena deca što intuitivno pronađu u svet lepote, deca koju nije bilo moguće potkupiti ni realizmom ni naučnim istraživanjem prirode.

A kod nas "Die Logik hat uns die Natur entgottet", kako reče jedan nemački pisac.

Naša usiljena ravnodušnost prema "šaputanju" Istoka i njegovo nerazumevanje duboko su uvredljivi.

Savremena Evropa ne shvata lepotu nerazboritog, nelogičnog. Naš umetnički ukus, odgojen na surovim pravilima, ne može da se pomiri s raspadanjem postojećeg pogleda na svet, da se odrekne "ovoga sveta" i preda se svetu osećaja, ljubavi i snova, ne može da se prožme anarhizmom što se izruguje razrađenim pravilima i da pređe u nekonstruktivni svet.

U konstruktivnom postoji ritam, ali ritam postoji i u nekonstruktivnom; u kome od njih ima više lepote – to tek treba da se istraži.

Postoji konstruktivni ornament, ali postoji i nekonstruktivni ornament; koji je od njih lepši – tek treba da se razmotri.

Postoji naučna perspektiva, matematički proverena i obrazložena – konstruktivna, a postoji i nekonstruktivna perspektiva – kineska, vizantijska; koja od njih pruža više mogućnosti, više lepota, još uvek je veliko pitanje.

Isto se može reći i za svetlo, reljef, vajanje itd. itd.

Naučni aparat Evrope postavlja prepreke razvoju principa poput principa teže, plohe, disonance, ekonomičnosti, simbola, dinamizma, lajtmotiva, skala i sl.

Pređimo na razmatranje nekih principa.

Uzmimo *princip slučajnog*.

Može li slučajnost biti lepota?

Da, i to lepota kakvu konstruktivno mišljenje ne može otkriti, naći, zapaziti.

U kineskim selima nalaze se, na primer, pagode; na njima je veliki broj zvončica različitih tonova. Dovoljan je i najmanji dašak vetra, pa da se po selu nežno razlije njihova melodična muzika... Novi dašak vetra i nova zvučna skala... I tako s vremena na vreme u beskraj... Sve su to slučajni zvučni spojevi koji se ne mogu stvoriti sračunatim izborom zvukova – to je slučajna lepota.

Evo još jednog primera lepote slučajnog.

Kinez je voleo da svoje vaze prekriva emajlom od bakar-oksida; ali rezultati ovog rada bili su potpuno u vlasti slučaja. U zavisnosti od toga kako će gasovi proći oko stvari, ona se može obojiti u sve boje, počev od bele pa do jarkocrvene, plave i crne. Pri tom se ponekad dobijaju potpuno neočekivani, veoma lepi spojevi i raspored mrlja. Nikakve racionalne kombinacije ne mogu stvoriti takvu lepotu; ona je izvan mogućnosti racionalnog, konstruktivnog stvaralaštva.

Kinezi su visoko cenili ovu lepotu slučajnog i sa strahopoštovanjem čuvali ovakva dela, među kojima su se sretali unikatni, neočekivani i neodoljivo zanosni primeri; oni su i danas za istančano oko predmeti uživanja.

A zar se malo lepote može otkriti u slučajnom, besmislenom skupu mrlja, linija, kineskih slova, u šarenoj gomili, u slučajno isprepletenim granama.

Kinez voli kada se linija nesvesno lepo izvija kao biljka puzavica. Čak i hirovite forme oblaka izgledaju mu siromašno, te se trudi da još više pojača njihovu čudljivost. Kinez ne može tako valjano i revnosno kao Grk da ponovi više puta nekakav meandar ili geometrijsku formu; ako je i bude koristio, on će je osloboditi, ponavljajući je u beskrajnim slučajnim kombinacijama, potpuno suprotno od našeg akademizma, koji ni u čemu organski ne podnosi slučajnosti i trudi se da ih smesta uništi.

Da, Istok voli slučajnosti, traži ih, lovi i koristi na sve načine. Kinez, na primer, peva kako su obrve žene crne i dugačke kao krila crnih lastavica u letu. U drvetu s koga je opalo lišće vidi harfu po čijim strunama jeca vetar. Sneg koji pada za njega je roj belih leptirova koji sleću na zemlju.

Slučajnost otkriva čitave svetove i stvara čuda. Mnoge čudesne, neponovljive harmonije i skale, očaravajući opšti tonovi kineskih i japanskih slika za svoje postojanje treba da zahvale samo tome što ih je oštro oko odmah primetilo i visoko ocenilo čim su se, sasvim slučajno, pojavili.

"To je šarlatanstvo", reći će neki. Ali ja ne uzdižem slučajnost do jedinog principa umetničkog rada, već samo konstatujem njegovu korisnost i razložnost, koji ne dozvoljavaju da se on ignoriše i guši.

U našem životu ima mnogo slučajnog i teško da bi se neko odrekao svih onih srećnih i lepih slučajnosti.

Uostalom, princip slučajnog primenjuje se mnogo češće i radije nego što to publika sluti. Poznajem mnoge umetnike koji po platnu mažu kako im Bog u duši zapovedi, pa tek kasnije iz tog haosa biraju ono što im se učini najuspešnijim i, u zavisnosti od snage imaginacije, to potčinjavaju svojoj želji.

Ovome su posebno skloni umetnici koji razrađuju skale, harmonije i dekorativne motive.

Drugi traže zabavne načine slikanja, mrlje mastila, *poantel*; neki lepe na još vlažne radove papir i, skidajući ga sutradan, pronalaze slučajne, ponekad lepe mrlje i trude se da ih iskoriste.

U korišćenju ovog principa u Evropi i Aziji uočava se oštra razlika njihovih duhovnih konstrukcija.

Za Evropu je slučajnost samo stimulans, polazna tačka za logičko mišljenje, dok je za Aziju ona prvi stepen u celom nizu daljih nekonstruktivnih lepota.

Dakle, u čistom vidu princip slučajnog nije rezultat racionalnih procesa duše, svesno usmerenih ka određenom cilju, nije čak ni igra ljudske ruke kojom ne upravlja misaoni aparat, već je rezultat potpuno slepih, tuđih uticaja.

Princip slobodnog stvaralaštva

Izvor slučajne lepote može se skrivati ne samo u slepim, tuđim, čisto spoljašnjim faktorima, već i u najskrovitijim kutovima ljudske duše, u nesvesnim pokretima umetnikove ruke i misli. Na ovoj, odozgo darovanoj sposobnosti ljudskog duha sagrađen je princip *slobodnog stvaralaštva*.

Tako je dobro, tako radosno pustiti duši na volju, crtati i raditi uzdajući se u sreću, ne ograničavajući se nikakvim zakonima i pravilima već ići slepo, bez cilja, ići u nepoznato, potpuno se predavši slobodnom izvođenju i straćiti, raspršiti sve tekovine, sve naše kvazivrednosti.

Tako je lepo biti divlji, iskonski, osećati se kao naivno dete koje se jednako raduje i sjajnom biseru i blistavim kamićcima, daleko i ravnodušno prema njihovim utvrđenim vrednostima.

Neću vršiti iscrpna istraživanja porekla stvaralaštva, lepote itd. – da li je to igra, višak energije, regulisanje životnih sila i sl.

Nesumnjivo je – dok se igramo, slučajno nalazimo blistave lepote, koje su tako očaravajuće privlačne da ne znaš kako da ih sačuvaš i boli te kada ih moraš žrtvovati zarad nekih principa koji su stekli opšte priznanje.

Igra nas tera da zaboravljamo na direktnu, utilitarnu namenu stvari i umetnik koji ostvaruje principe slobodnog stvaralaštva može se igrati svim njemu dostupnim svetovima – i svetom stvari, i svetom formi, linija, boja, svetlosti; može se igrati isto onako slobodno, kako se dete igra kamenčićima, mešajući ih i ređajući na zemlji.

Svaki pojedinac ima svoju instinktivnu mudrost, svoj gest, svoj kamerton.

I više od toga: svakom uzrastu svojstven je osobeni duševni sklad, pa neka se onda on ispoljava bez prepreka, bez zabrana.

Najslobodnije i najlakše ovo se ispoljava u dečjim postupcima i gestovima, koji obično plene time što u njihovom izvorištu ne postoje one prepreke i zabrane koje nas sputavaju.

Naravno, slobodne proporcije u oblicima i licima stvaraju i karikaturu, ali one mogu da stvore i lepotu, sugerisanu urođenim osećajem mere.

Igrajući se, izrazitije i slobodnije izražavamo svoje "Ja", postajući robovi u nama skrivene snage, a ne više njeni gospodari.

Taj slobodni odnos prema svemu što postoji i što nas okružuje, taj nagon i blagonakloni odnos prema ispoljavanjima svog sopstvenog "Ja", stvorili su mnoge nacionalne umetnosti, ukazali i pred nas postavili mnoge probleme.

Sve ove nijanse individualnog stvaralaštva, poput teškog, lakog, neskladnog, gracioznog, hladnog, suvog, maglovitog, ženstvenog, muževnog, oštrog, mekog itd. – sve su ovo produkti instinktivnog rada i treba ih čuvati, štititi, a ne progoniti i uništavati.

x x x

Zašto ljudskoj ruci nije data sposobnost da kao fotografija precizno prenosi forme i reprodukcije "ovoga sveta".

Zašto čovek ne poseduje aparat koji po želji, voljnim činom može biti usmeren na stvaralaštvo u kome se neće ispoljavati ni slučajni spoljašnji uslovi u kojima se umetnik nalazi, niti individualne osobenosti njegovog duševnog stanja.

Zašto umetnost mnogih naroda nosi odlike prividne besmislice, nesklada, maglovitosti, nemoći?

Umetnost je kao batina s dva kraja; ono je kao dvoliki Janus. Jedno njeno lice kao da je puno grubog, neskladnog, nemoćnog, a drugo kao da sija gracioznošću, prefinjenošću i suptilnom brižljivom obradom.

U kome od ova dva lica ima više lepote? Koje od njih može pružiti veće uživanje ljudskoj duši? Ili su, možda, oba ravnopravni čuvari ideje lepote i time opravdavaju svoje postojanje.

Ne usuđujem se da tvrdim kako je za umetnost prvobitnih naroda karakteristično prvo Janusovo lice.

Dovoljno će biti da se setimo barem maglovitih linija kineskih slika, turkestanskih fresaka, egipatskih reljefa, sačuvanih spomenika kritske i polinežanske kulture, pa da odbacimo ovaj stav. U njihovim linijama i predstavama nikako ne možemo utvrditi elemente nezgrapnog, grubog. Naprotiv, svi oni su po svom izgledu veoma graciozni i prefinjeni.

U ovo nas uveravaju i spomenici kamenog doba i lovačkih naroda, sačuvani po pećinama, crnačko stvaralaštvo i sl.

Ali postoje i narodi koji su duboko voleli lepotu jednostavnog, naivnog i naizgled neskladnog, tokom mnogih vekova uporno su proučavali ovaj svet, pronalazeći u njemu izobilne naslage lepote.

Biti spolja neskladan i ružan – još ne znači i ne posedovati unutrašnje vrednosti.

Dakle, princip slobodnog stvaralaštva uzima pod svoju vatrenu i strasnu zaštitu sva ona neskladna ispoljavanja ljudske duše, ono prividno nezgrapno i grubo lice umetnosti, koje se toliko proganja u Evropi.

Uopšte, može se reći da su se taj prividni nesklad, grubost, primitivnost pojavili i počeli da se razrađuju prilično kasno, te da su oni svojstveni samo nekim narodima.

Za mnoge narode ova oblast je potpuno nepristupačna. Ma koliko se trudili, oni će zauvek ostati graciozni, prefinjeni i nikada neće stvoriti onu osobenu liriku što se skriva ispod plašta nezgrapnog i prostog, kakvu je otkrila Vizantija, pronikla u ovu oblast i razvila je dalje u svim pravcima.

Tokom mnogih vekova Vizantija je upravljala ukusima miliona ljudi i vladala umetničkim koncepcijama cele Evrope, gospodarila vekovima neprikosnovenom.

A sve se to dešavalo posle graciozne Helade, posle kanona lepote i čistih, matematičkih proporcija. Sve je to bilo ne baš tako davno.

Biti duboko iskren nije jednostavno; umetnike na svakom koraku optužuju za odsustvo iskrenosti. To je smela i nerazborita optužba. Nisam sretao ljude koji u svom stvaralaštvu nisu želeli da budu iskreni.

Iskrenost idiota, budala, ograničenih i glupih ljudi nema umetničku vrednost i zato je lišena svakog umetničkog interesovanja.

Ja uopšte dovodim u sumnju mogućnost izražavanja našeg istinskog "Ja" u čistom vidu.

Često se dešava da ono "Ja" koje smo izrazili, po nekim razmišljanjima nikako nije naše "Ja".

Imao sam prijatelja koji je jednom budzašto na ulici kupio sličicu Hrista. Došavši kući, počeo se oduševljavati svojom kupovinom. Bio je to Rus, odrastao u religioznoj porodici, od detinjstva okružen isključivo ruskim utiscima; nije znao ni jedan drugi jezik osim ruskog; završio je univerzitet.

Znajući sve ovo, njegovo oduševljenje mi je izgledalo veoma čudno; pitao sam ga kako može – on, čovek odrastao u ruskoj sredini i s ruskim načinom razmišljanja – da se oduševljava čisto nemačkim sličicama à la Hofmann?

I tek kada sam mu ukazao na neponovljivu, jedinstvenu, iskonsku lepotu starih profinjenih ruskih prikaza Hrista i na svu banalnost spoljašnjeg sjaja ovog prikaza, tek tada se u njegovo oduševljenje uvukao crv sumnje i on je kupljeni predmet odložio u stranu.

Sada se postavlja pitanje – da li je on izražavao svoje mišljenje kada se oduševljavao kupovinom? Sklon sam da mislim da nije. Bio je iskren u svom oduševljenju, ali u onom površnom, onom plitkom smislu, pod koji se mogu podvesti svi poklonici mode – te epidemije, tog tiranina ljudskog mišljenja i ukusa. Kažem u površnom, zato što oduševljenje nije bilo zasnovano na unutrašnjem ustrojstvu njegove duše, stvorenom na osnovu svih životnih utisaka, već samo na tankom sloju osećaja postavljenih koncepcija, koje zaklanjaju i postepeno nagrizaju izvorne dubine duha.

Samo time može se objasniti okolnost da se u našim školama i hramovima, naporedo s umetničkim lepotama starih ikona, sve više i više pojavljuju slike à la Hofmann, preuzeti sa nemačkih originala, kao i slike pitomaca Akademije, naslikane u istom duhu.

Svuda gde se pojavljuje, moda potiskuje u dubine duše sve ono što se razvijalo i taložilo hiljadama godina, i umesto toga ljudima nameće svoje jeftino, tržišno shvatanje lepote.

Sve ovo jasno pokazuje da slobodno izražavanje našega "Ja" ima opasne neprijatelje, usled čega je čoveku veoma teško da bude iskren u smislu vernog izražavanja svoje unutrašnje suštine, a ne nekog surogata koji je slučaj naneo.

Polazeći od ovoga, bilo bi interesantno zapitati se: izražavanje kojeg "Ja" je dragocenije? Onog "Ja" koje se iz vas odmah otima, ili pak onog "Ja" koje je propušteno kroz filter misli.

Ja ću se doticati samo slobodnog stvaralaštva tj. stvaralaštva u kome nema one obrade, doterivanja koje potpuno ubija prvobitnu iluziju, i u kome umetnik više nije stvaralac već pre kritičar svoga sopstvenog "Ja".

Dešava se ponekad, i to ne tako retko, da čovek u sebi oseća takvu navalu ideja, takvih emocija u svojoj psihi, koje mu se čine nekako tuđe, kao da ne pripadaju njemu, već su se nekakvim čudom, neočekivano ali priželjkivano pojavile odnekud spolja.

U religioznoj ekstazi, za vreme nadahnuća, čak i u običnim trenucima duševnog spokoja dolazi do navale ideja, koja nije rezultat svesnog mišljenja, usmerenog ka nekakvom cilju.

I zato mnogi ljudi neće reći "ja mislim" već "čini mi se".¹

Zašto razmišljamo o ovome, a ne o nečemu drugom, zašto mi pogled beži na ovu, a ne na onu stranu, zašto mi ruka pravi ovaj, a ne neki drugi pokret – u svemu ovome ponekad nema elemenata logike i aktivno usmerene volje – ovde uvek nastaju smeli skokovi, izrazita promena stimulansa.

Dakle, kao prvo, ponekad nekakvim čudom u haos našeg mišljenja dospe sjajna misao, intuitivno rešenje zadatka, problema koji nas je dugo mučio. Otkud ona?

Kao drugo, postoje slučajevi kada nam se ideje, boje, tonovi, melodije posebnog poretka upravo nameću i ne možemo ih se osloboditi jer one kao vulkan traže svoj izlaz.

Iskoristiće prvu moguću priliku da se s dinamičnom snagom pojave.

Ne možemo biti odgovorni za takve pojave, ne mogu nas optužiti zbog njih, kao što nas ne mogu optužiti za naše maštarije, naše snove.

Isto tako ne možemo biti odgovorni za to što se naše ideje izlivaju u forme koje u svom ovaploćenju izgledaju nekako neskladno, nezgrapno, ali koje svoje ostvarivanje zahtevaju upravo u takvim formama.

Nismo takođe odgovorni ni za to što naša duša traži "plagijat", za to što ponavljamo staro. Na njemu smo odrasli, težimo njemu, variramo ga, razrađujemo, pružajući sebi time uživanje i spokoj.

Tok razvoja svetske umetnosti jasno pokazuje da su se samo putem plagijata stvorile narodne umetnosti.

Naravno, plagijata ne u smislu krađe, otimačine ili pokušaja predstavljanja kao svog ličnog stvaralaštva nekih ranije utemeljenih i tuđih ideja i slika. Takva sumnja mora sama po sebi da otpadne jer stare lepote poznate su svima i svi ih vole, opšte su dobro i zato umetnika koji se iz ove bogate riznice napaja ne treba optuživati za prevaru ili krađu. Žalosno je što društvo ne poznaje starinu i ne voli je, pa se zato žali kada mu umetnici ne donose ništa novo, već se tobože u svojoj nemoći oslanjaju na prošlost i, kako se njemu čini, prosto krađu od nje.

Kod Kineza – naroda odgojenog na umetnosti i vaspitanog na lepoti – od umetnika se odlučno zahtevaju varijacije stare umetnosti, koja postoji već 3.000 godina, a podražavanje i slobodno kopiranje veoma visoko se cene.

Reći ću i više – bez plagijata nema umetnosti, čak je i samo slobodno stvaralaštvo zasnovano na plagijatu u gorepomenutom smislu, jer se nesvesno ponavljaju stare, omiljene, u dušu usađene forme.

I zato su smešni zahtevi za iskrenošću i individualnošću u nekakvom posebnom smislu reči.

¹ U originalu je i bezlični oblik, upotrebljen u ovom slučaju, napravljen od istog glagola - "misлити" (dumat') - "mne dumaetsja" (prim. prev.).

U moj zadatak ne ulazi analiza našeg "Ja" u svoj njegovoj raznolikosti, u svim njegovim nijansama – to je već oblast psihologije – ali želeo bih da u njemu izdvojim tri karakteristična stadijuma kojima je u većoj ili manjoj meri određen naš stvaralački rad.

Kao prvo – "Ja" skriveno, podsvesno, neznano otkuda dospelo, često potpuno tuđe, slučajno, ali u isto vreme, naravno, individualno, pošto je u njemu ovako ili onako nađena odgovarajuća osnova, privremena ili stalna.

Kao drugo – "Ja" takođe skriveno, ali već zrelo, spoznato, organski svojstveno individui, atavistički na njega preneto – to su svi oni impulsi, podsticaji koji kao sazrelo seme traže izlaz, muče ga i pritiskaju.

Kao treće – "Ja" koje predstavlja spoljnu manifestaciju prethodna dva skrivena individualna "Ja".

U slobodnom stvaralaštvu interesuje nas, naravno, treće "Ja" – ali ono nije neposredni eho prethodna dva "Ja", ono ne izražava zbir u njima nagomilanih utisaka i tajni jer se mnogo toga gubi pod dejstvom čitavog niza tuđih faktora, koji se sreću na putu njegovog ispoljavanja i koji deluju posredno ili neposredno.

Ukazaćemo barem na nekoliko.

1) Spoljašnja funkcija ruku i uopšte tela, koji prenose ritam duše u kome se ona nalazi u trenutku stvaranja.

2) Stanje volje.

3) Bogatstvo fantazija, sećanja, reflektivnost.

4) Asocijacije.

5) Životno iskustvo, koje se uvlači u proces stvaranja i svojim ga kanonima, zakonima, ukusima, navikama, potčinjava, iskustvo koje pokreće ruku dok ona s uživanjem ponavlja šablonske postupke, iskustvo koje umetnost svodi na stepen zanata što je u naše vreme sebi svio tako toplo i čvrsto gnezdo.

6) Psihičko stanje za vreme stvaranja; smena osećaja, radosti, nadanja, patnje, neuspeha i sl.

7) Borba s materijalom.

8) Pojava "uživljavanja", želja da se stvori stil, simbol, alegorija, iluzija.

9) Pojava kriterijuma i mišljenja, itd. itd.

Dakle, slobodno stvaralaštvo nije apsolutno slobodni i čisti eho naših unutrašnjih svetova. Ono će uvek sadržati tuđe elemente, surrogate.

Slobodno stvaralaštvo svojstveno je umetniku ne kao obična želja za originalnošću, kao kapric ili kao ispoljavanje glupe pretencioznosti, već kao jedan od načina da se zadovolji stvaralačka potreba ljudske duše.

Budući da faktora koji utiču na "Ja" ima veoma mnogo, teško je odrediti koje treba odbaciti i sa kojima se boriti.

U svakom slučaju kao nepoželjne treba proglasiti faktore koji ometaju slobodno ispoljavanje našeg "Ja" i prljaju ga njemu tuđim surogatima.

Tuđe "Ja" i faktore koji nas ometaju da ispoljimo svoje "Ja" u punoj meri, možemo izdvojiti kritikom i drugim načinima.

Zato ona dela koje publika vidi tobože kao slobodne mazarije i za koje misli da ih i mali Peća može kod kuće deset takvih naškrabati – nisu dela izraženog kaprica ili pomahnitale kičice umetnika, već predstavljaju proizvod na kome se ne sme promeniti ni

jedna jedina tačka, ni jedan ton, proizvod koji je nastao kao rezultat muke, dugog, upornog unutrašnjeg rada, traganja i preživljavanja.

Dakle – slobodno stvaralaštvo sadrži u sebi osobine istinskog stvaralaštva i stoji visoko iznad jednostavnog podražavanja nečega, nikako nije igra, kapric, niti se može nazvati jednostavnom potrebom za oslobađanjem unutrašnjeg viška životne energije (disimilacija).

Forme postignute primenom principa slobodnog stvaralaštva jesu ponekad sinteza složenih analiza, osećanja, i jedine forme koje mogu da izraze i ovaploste stvaraočeve zamisli u odnosu na prirodu i unutrašnji svet svoga "Ja". S tačke gledišta naturalizma one će se učiniti sasvim slobodne i proizvoljne, ali to ne isključuje mogućnost da one budu strogo konstruktivne s tačke gledišta estetskih zahteva.

Često naizgled neskladne forme nisu eho i kopija prirode, već eho duševnog stanja tvorca. To su labudovi drugih svetova – kako to opeva Kina.

Princip slobodnog stvaralaštva isto tako široko i produbljeno otkriva hram umetnosti kao i mnogi drugi principi.

Slobodno stvaralaštvo je opšti princip, on je utemeljen u druge principe kao njihov sastavni deo, on uvek pobuđuje samostalne principe, koji iz njega potpuno proizilaze.

Princip simbola je očigledan primer. Ta naizgled teška glupost, strašna besmislica, jeste sam život u najčistijoj formi, koncentrovani život. Simboli koje nalazimo u vizantijskoj umetnosti, lubok – sve su to iskre lepote i božanstva.

Princip ritma, kretanja, zamaha, moguć je samo kod slobodnog stvaralaštva, kada se ruka u svom poletu ničim ne zadržava.

Takvih primera ima dovoljno.

x x x

Princip slobodnog stvaralaštva po svojoj suštini predstavlja vrhunac uštede snage, najmanju potrošnju tehničkih postupaka a ujedno najvernije i najsnažnije prenosi eho božanske lepote koju je čovek osetio.

Svi narodi koristili su, koriste i ubuduće će koristiti slobodno stvaralaštvo.

Samo ograničeni doktrineri i tupoglavi malograđani mogu zahtevati da umetnost zauvek ostane u svom čvrsto utabanom krugu, da ne probije branu realizma i ne ode u beskrajne daljine slobodnog stvaralaštva.

Čovek nosi čitavo more utisaka. On često dobija nadražaje koje ne vidi već samo oseća, pa se, slobodno stvarajući, on povinuje svom osećaju i predmet predstavlja potpuno suprotno od onoga kako ga vidi.

Iza spoljašnjih koprena svakog predmeta krije se njegova tajna, njegov ritam, umetniku je data sposobnost da odgoneta tu tajnu, reaguje na ritam predmeta i pronalazi forme koje iskazuju taj ritam.

Izgubljeni lik, reč, melodija, stih, često nepovratno odlaze u večnost, ali duša čuva i pamti njihov ritam koji je u njoj ostao kao večni i neizbrisivi odjek. Taj ritam i vodi ruku kada duša želi da povрати izgubljene lepote. Spoljni izraz često nikako nije postignut, ali on nam je drag zbog analognog ritma, istovetne lepote sa zaboravljenim predmetom.

Često se u stvarima naizgled neskladnim, grubim, krije takav bezdan unutrašnje lepote, ritma i harmonije, kakav se ne može pronaći u stvarima stvorenim umom na principima čistih proporcija i realne istine.

Uspostavlja se distanca prema stvarima, zaboravljaju se praktične konstruktivne strane predmeta.

Slobodno stvaralaštvo je majka umetnosti. Slobodno stvaralaštvo uzdiže nas nad "ovim svetom" i to je njegov veliki prerogativ.

Ni na čemu nije zasnovano mišljenje da su ljudi uvek tražili, priželjkivali iluziju. Ne, mnogi narodi nisu se zadovoljili takvim jeftinim trikovima za obmanjivanje jasnog posmatrača.

Težnja ka drugim svetovima utemeljena je u ljudskoj prirodi. Čovek ne želi da hoda, hoće ples, ne želi da govori, traži pesmu, neće zemlju, stremlji ka nebu. Pravi put ka nebu je – slobodno stvaralaštvo.

Od pamtiveka je slobodno stvaralaštvo umetnost za sebe, posmatrač, publika – za njega su pojava sasvim slučajna. Takvi su od davnina bili muzika i pevanje, tek kasnije su postali sredstvo za okupljanje auditorijuma i za ugađanje auditorijumu.

Ako se umetnik u svom odnosu prema umetnosti izjednači s divljakom, onda će i on, slično njemu, misliti samo na sebe.

Publici i kritici moći će da kaže: "Izvinite, ne gnjavite me svojim zahtevima, pustite me da stvaram prema svojim unutrašnjim impulsima i kriterijumima."

I biće u pravu, jer čim umetnik počne da osluškuje spoljašnje glasove, biće primoran da vrši nasilje nad svojim skrivenim ritmovima, nad sopstvenom motorikom, moraće da guši sebe, moraće da se pretvori u tegleću marvu, otupeće.

Preći ćemo sada na razmatranje principa fature.

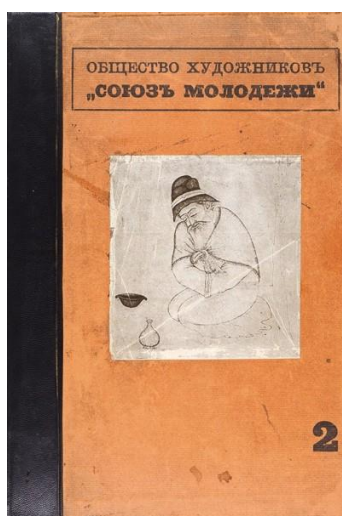
Primedba. Smeštajući u ovaj zbornik analizu principa savremene umetnosti, zamolio bih sve umetnike koji razrađuju neki od ovih principa da pošalju svoja zapažanja i, ukoliko je moguće, da ih potkrepe odgovarajućim ilustracijama.

Prvo ću izložiti glavne i opšte principe: princip teže, fature, plohe, dinamizma, konsonance itd.

Za sve dopune kao i pogreške na koje mi se ukaže, unapred izražavam svoju duboku zahvalnost.

Autor.

V. Markov, "Principy novogo iskusstva", *Sojuz Molodeži*, 1,2, Sankt Peterburg, 1912, 5-14,5-18



KUBOFUTURIZAM / ZAUM

Ka teoriji novog slikarstva / Koncept samodovoljnosti: slikarstvo ka samocilj / Ploha-Površina, Faktura / Kanon pomerene konstrukcije / Novi razum (Zaum)

"Ne biti danas teoretičar slikarstva, to znači odreći se njegovog razumevanja." Ova izjava Davida Burljuka, zajedno s prethodnim Kuljbinovim napomenama, simbolički markira početak intenzivnog procesa tokom kojeg će umetnici avangarde izgraditi veoma produbljen teorijski diskurs o slikarstvu (i umetnosti uopšte). Participacija većine umetnika u tom procesu znak je postojanja jedne vrste kolektivne svesti o neophodnosti teorijskih, kritičko-analitičkih refleksija kako sopstvenih stvaralačkih praksi tako i medija slikarstva kao takvog. Naravno, makar dve osnovne pretpostavke trebalo je da budu ispunjene da bi se iz ove potrebe za teorijom vremenom konstituisao jedinstven korpus ideja, koncepata, propozicija i interpretacija: jedno je relevantna umetnička produkcija a drugo isto tako relevantna spoljašnja recepcija i kritika.¹

U rasponu od njegove bezuslovne afirmacije do radikalne negacije, koncept *samodovoljnosti*, naime poimanje slikarstva i umetnosti kao *cilja/svrhe za sebe*, pojavljuje se na početku i na kraju ovog procesa u istovetnoj ulozi teorijske teme najvećeg značaja. U oba slučaja on je bio glavni predmet "diferencijacije", tj. umetničke pozicije su se teorijski i ideološki profilirale pre svega kroz odnos prema tom modernističkom imperativu. Zanimljivo je što su ga u fazi njegove negacije, tokom dvadesetih godina, jednako osporavali i odbacivali kako konstruktivisti, koji su proklamovali neophodnost napuštanja slikarstva kao medija, tako i umetnici nekih drugih, postavangardnih grupa koji su, suprotno, zagovarali obnovu slikarstva.

Koncept *samodovoljnosti* spada naravno u opšti diskurs o autonomiji sa kojim moderna umetnost započinje projekat svoje emancipacije. Međutim ruska avangarda veoma konkretizuje taj diskurs upravo upotrebom termina kao što su *samocilj* i *samosvrha*, pomoću kojih se, u formi pozitivnih, afirmativnih iskaza, značenje koncepta autonomije uvodi u izdvojeno polje slikarstva omeđeno specifičnim svojstvima samog medija, tj. terminima koji ga određuju kao zaseban znakovni ili jezički sistem. Na taj način diskurs o autonomiji neizbežno postaje diskurs o pitanjima jezika, tj. čisto slikarski zadaci i ciljevi, na kojima svi umetnici insistiraju, mogli su biti definisani jedino pomoću pojmova što označavaju konstitutivne elemente slikarskog jezika.

Gradeći okvir za jednu teoriju novog slikarstva koja bi zadovoljila pretpostavke "naučne kritike", David Burljuk je zahtevao usredsređenje na *sam predmet*, tj. na sliku kao materijalnu činjenicu, na njeno označiteljsko polje, nasuprot Kandinskom koji se tim predmetom bavio posredno, preko kategorija recepcije kao što je na primer unutrašnji doživljaj. Burljukovo proučavanje predmeta u njemu samom podrazumeva da se elementi njegove strukture ne posmatraju kao *sredstva* izražavanja, ili kao simbolički ekvivalenti umetnikovih psihičkih stanja, već prvenstveno sami za sebe, *kao takvi*, a potom u okolnostima unutrašnje, čisto formalne funkcionalnosti, pri čemu njihova svrha ili cilj ostaje u granicama predmeta. Prema

¹ U kontekst ovih uslovno rečeno spoljašnjih okolnosti, koje stvaraju neophodni ambijent, spadaju naravno i mnogi drugi segmenti kulturnih i intelektualnih praksi, pre svega stvaralaštvo u oblasti literature, naročito pesništva, i njihove programske i kritičko-teorijske racionalizacije.

tome cilj/svrha svih pojedinačnih elemenata slikarskog jezika (ploha/površina, faktura, linija, boja), kao i različitih postupaka i stanja njihovog ustrojstva (pomeranja, premeštanja, disonance, disproporcije, dissimetrije, diskonstrukcije...), jeste da se u skladu sa njihovim osobinama i zakonitostima formuliše i realizuje jedan *slikarski* zadatak, tj. slika kao čisto plastička struktura a ne kao materijalizacija "idejnih sadržaja". Sam pojam sadržaja, uvek korišćen sa atributom (čisto) slikarski, sada ima smisao i opravdanje jedino ako se pod njim razume suma značenja generisanih unutar polja samoreferencijalnosti sastavnih jedinica materijalnog tela slike, tj. elemenata njene jezičke građe.

Tako je iz analiza prevashodno kubističkog slikovnog modela nastao jedan nacrt za teoriju novog slikarstva zasnovanu na verifikaciji njegovih gramatičkih i sintaksičkih regulativa i propozicija. Paralelan, analogni proces u domenu pesništva rezultirao je stvaranjem teorije novog, *zaumnog* jezika Kručoniha i Hlebnjikova, čija je polazna propozicija sadržana u konceptu *samodovoljne reči, reči kao takve*.² Poput dve strane istog novčića, istraživanja slikarskog i poetskog jezika predstavljala su dva toka jednog jedinstvenog analitičkog/teorijskog pothvata koji umetničkom delu pristupa kao strukturi ili ustrojstvu formalnih elemenata, kao lingvističkom iskazu sklopljenom prema (novim) pravilima koja ruše staru gramatiku i sintaksu kako slikovnog tako i poetskog teksta. Drugi ili novi (raz)um, *zaum*, koji verbalni i slikovni materijal sastavlja i povezuje u (sa stanovišta starog razuma) "nepravilne" iskaze, otvorio je put kojim je Maljevič, prevladavajući izvornu kubističku formulu alogističkim i zaumno-realističkim dodatnim elementima, došao do nove formule suprematizma.

² *Reč kao takva* je reč oslobođena svog utvrđenog značenja, svedena na elemente svoje materijalne, grafičke i zvučne građe (*faktura reči*), kao što pojam *fakture kao takve* u slikarstvu, oslobođene referencijalnih značenja (mimetičkih, predstavljačkih, deskriptivnih, ekspresivnih, psihičkih i drugih), upućuje na materijalnu strukturu površine, na osobine bojene materije.

David Burljuk

KUBIZAM

(Površina – ploha)

Slikarstvo je obojeni prostor.

Tačka, linija i površina su elementi prostornih formi.

Poredak u kome se nalaze nastaje iz njihove genetske veze.

Najjednostavniji element prostora je tačka.

Njen trag je – linija.

Trag linije je površina.

Ovim trima elementima iscrpljuju se sve prostorne forme.

Trag prave linije je ploha.

Možda neće biti paradoksalno ako kažemo da je slikarstvo tek u XX veku postalo umetnost.

Tek u XX veku počeli smo da imamo slikarstvo kao umetnost – ranije je postojala umetnost slikarstva, ali nije bio slikarstva-Umetnosti. Ovo se Slikarstvo (do XX veka), uz neko snishodljivo sažaljenje prema beskrajnim izdacima za muzeje, uobičajeno naziva Staro Slikarstvo, za razliku od *Novog Slikarstva*.

Ovi nazivi sami po sebi govore koliko su svi, čak i oni Najmračniji, nezainteresovani za Duhovnost, već postali svesni beskrajnog ponora što je nastao između jučerašnjeg i današnjeg dana slikarstva. Beskrajni ponor. Juče nismo imali umetnost – Danas imamo umetnost. Juče je ona bila sredstvo, danas je postala cilj. Slikarstvo je počelo da sledi samo Slikarske zadatke. Počelo je da živi za sebe. Nagojeni buržujci skrenuli su svoju sramnu pažnju s umetnika, i evo, taj mag i čarobnjak ima mogućnost da krene ka nebeskim tajnama svoje umetnosti.

Radosna Osamljenost. Ali teško onima koji potcenjuju svetle izvore najviših otkrovenja današnjeg dana. Teško onima koji se odriču svojih *očiju*, jer Umetnici današnjeg dana jesu – svevideće oči čovečanstva. Teško onima koji se uzdaju u svoju sposobnost, kada im je ona razvijena koliko i kod mnogopoštovanih krtica!.. Tama je pala na njihove duše!..

Postavši samocij, slikarstvo je u sebi samom našlo beskonačno mnoštvo prostranstava i smernica – I pred iznenađenim očima slučajnih posmatrača što se na savremenim izložbama grohotom smeju (ali već s oprezom i poštovanjem), razgranalo je toliki broj različitih pravaca – Da bi sada samo za njihovo nabranje bio potreban jedan poduži članak.

Mirne duše možemo reći da su granice Ove umetnosti Slobodnog Slikarstva za deset godina XX veka pomerene toliko, koliko za sve vreme njihovog prethodnog postojanja niko nije ni pomišljao!

Među tim pravcima Novog Slikarstva onaj koji najviše Zapanjuje oko posmatrača nazvan je *Kubizam*.

Čijim teoretskim obrazloženjem ja sada hoću da se pozabavim – i tako Postavim pometeno prosuđivanje savremenog "poštovaoca" umetnosti na čvrstu i manje-više ispravnu osnovu.

Izučavajući stvaralaštvo ranijih slikara, na primer Holbajna i Rembranta, možemo izvesti sledeće postavke. Ova dva umetnička temperamenta prirodu shvataju: Prvi pre svega kao liniju.

Drugi kao izvestan kompleks svetlog i tamnog. Ako je za prvog boja samo neizbežni, tradicionalni dodatak crtežu (kontura), za drugog su crtež, (kontura), linija, neprijatne odlike umetnosti njegovog doba. Ako Rembrant uzima u ruke iglu, njegova ruka žuri da povuče čitavu šumu linija, kako bi u toj magličastoj mrlji bakroreza nestalo "najkraće rastojanje između dve tačke". Prvi je pre svega *Crtač*. Rembrant je – slikar.

Rembrant je *kolorista*, impresionista, Rembrant oseća *plohu* – boje. Ali, obojica su, naravno, Slepo Oruđe stvari – obojica shvataju slikarstvo kao sredstvo a ne kao samocilj – kod njih se svesno nisu ispoljile najvažnije osnove Savremenog Novog Slikarstva (onako kako ih vidimo kod najboljih savremenih umetnika).

Sastavni elementi na koje se slikarstvo po suštini svoje prirode razlaže jesu:

- I. linija
- II. površina
(matematički pojam, videti epigraf)
- III. boja
- IV. faktura (svojstvo površine)
Videti članak "Faktura"

Prvi i treći element bili su u izvesnoj meri odlika i starog slikarstva. Ali drugi i četvrti jesu oni čudesni predeli, koje je u prirodi za Slikarstvo otkrio tek današnji dan XX veka. Ranije je slikarstvo Samo videlo, sada ono Opipava. Ranije je ono predstavljalo predmet u dve dimenzije, sada su otvorene šire mogućnosti...* Ja ovde ne govorim o tome šta će nam doneti skorašnji dan (što su već sada otkrili umetnici poput *P. P. Končalovskog*; Osećaj *Vizuelne izmerljivosti*; Osećaj Arome boje; Osećaj *trajanja bojenog momenta*... (I. I. Maškov).

Privlačan zadatak da skiciram plan ovog nadahnutog napredovanja putem otkrivenih tajni ipak napuštam i vraćam se svom predmetu.

Da biste bili u stanju da razumete Slikarstvo-umetnost, Novo Slikarstvo – morate u odnosu prema prirodi stati na istu tačku na kojoj stoji umetnik. Treba se Zastideti – elementarnog – pogleda nedarovitih šiparaca na prirodu – tog isključivo fabularnog, anegdotskog odnosa! Treba zapamtiti da je za Umetnika, za slikarstvo – priroda Isključivo objekt vizuelnog Osećanja. Zaista – vizuelnog osećanja, istančanog i, u poređenju s prethodnim, neizmerno proširenog asocijativnom sposobnošću ljudskog duha, ali osećanja koje izbegava ideje po tipu grube i tuđe. Slikarstvo sada deluje u njemu jedino dostupnoj oblasti Slikarskih Ideja – Slikarskih predstava, koje proističu i rađaju se iz onih Elemenata vizuelne prirode koji se mogu odrediti pomoću četiri gore navedene tačke.

* Interesantne pokušaje takvog širenja uobičajenih metoda predavljanja daje Slikarstvo Aleksandre Ekster, koju je ruska kritika do sada slabo primećivala.

Ubedljivo postavljena pitanja rešavanja bojene instrumentacije, osećaja plohe i uporni protest protiv zastarelih formi svrstavaju je među najinteresantnije savremene umetnike.

Čovek lišen Slikarskog shvatanja prirode, gledajući Sezanov pejzaž "Kuća", razumeće ga čisto anegdotski: 1. kuća, 2. planine, 3. drveće, 4. nebo. Dok su za umetnika postojali I. linijsko ustrojstvo, II. (ne u potpunosti shvaćeno) plošno ustrojstvo i III. bojena instrumentacija. Umetniku su bile poznate linije koje idu gore, dole, desno, levo, nije bilo kuće, drveća... već mrlje određene bojene snage, svojstva. I to je sve.

I prethodno Slikarstvo ponekad, izgleda, nije bilo daleko od shvatanja prirode kao Linije (izvesnog karaktera, izvesne *napetosti*) i boje (priroda kao niz bojениh mrlja – ovo se odnosi Samo na Impresioniste kraja XIX veka) – Ali Ono nikada nije postavljalo za cilj istraživanje vizuelne prirode s tačke gledišta suštine njene površine. Shvatanje svega onoga što vidimo samo kao niza izvesnih određenih Preseka različitih Ploha-površina nastalo je tek u XX veku pod opštim nazivom *Kubizam*. Kao i sve drugo, kubizam ima svoju istoriju. – Može se ukratko ukazati na izvore ovog izuzetnog pravca.

I. Ako su Grci, Holbajn, bili prvi koji su dokučili *liniju* (samu po sebi)

II. Ako je Rembrant naslućivao Svetlo-tamno (kao kolorit) – fakturu – površinu

III. Onda se Sezanu prvom može pripisati pretpostavka da je na prirodu moguće gledati kao na Plohu, kao na površinu (plošno ustrojstvo). Ako su linija, Svetlo-tamno, boje, bili poznati i ranije, *Plohu*, površinu, otkrilo je tek novo slikarstvo. Tek u naše vreme shvaćena je takođe i sva neizmerna važnost Fakture u slikarstvu.

Prelazeći na podrobnije razmatranje Obrazaca plošnog istraživanja prirode na slikama koje su stvorili savremeni umetnici – prelazeći na neke konstrukcije teorijskog tipa koji proizlaze iz pogleda na prirodu – Kao plohu i površinu – hteo bih da odgovorim na pitanje koje bi sada trebalo da bude razmotreno na početku svakog članka posvećenog Teoriji Novog Slikarstva. "Recite od kakvog je značaja utvrđivanje tačnih naziva Određenih Slikarskih Kanona, okvira svega onoga što ste Vi nazvali Uspostavljanje Slikarskog Kontrapunkta. Jer slike savremenih umetnika zbog toga ne bivaju bolje ili vrednije"... I još vole da dodaju "ah, ja uopšte ne volim da govorim o Slikarstvu, ja tu umetnost volim".

Pre nekoliko godina umetnici sebi ne bi oprostili razgovor o ciljevima, zadacima, o suštini Slikarstva. Vremena su se izmenila. Ne biti danas teoretičar slikarstva, to znači odreći se njegovog razumevanja. – Težište u toj umetnosti je pomereno. Ranije je posmatrač bio zazjavalo uličnog događaja, sada on kao da se pribija uz magična stakla Najviše Vizuelne Analize Vidljive Suštine koja nas okružuje. Niko neće nazvati Lomonosova osobenjakom zato što je u ruskom jeziku propisao stihotvornu metriku – Niko se ne čudi "beskorisnom" radu naučnika koji pokušava da na izvestan način strogo klasifikuje pojave organske ili neorganske prirode određenog tipa. Pa kako onda Vi očekujete da ja, za koga je pitanje Novog slikarstva iznad svega, dok hodam po muzejima, po izložbama, dok posmatram bezbrojne Slikarske zbirke – da ne pokušam da rasporedim obrasce ove drage umetnosti na bilo kakav drugačiji način od one čisto detinje podele po vrsti prikazanog: Žanr, portret, pejzaž, životinje, itd. itd., kako to čini gospodin Benua. Jer tada bi u takvo slikarstvo, pod rubrikom nepoznatog autora, u grupu pod istim nazivom, trebalo ubrojati i fotografske portrete. Ne, odavno je već vreme da se shvati kako je jedina moguća klasifikacija slikarskih dela – prema onim elementima koji su, kad se pobliže istraži, stvorili slikarstvo, dali mu Život.

Odavno je poznato da nije važno *šta* – već *kako* – to jest kojim se principima, zadacima rukovodio umetnik pri stvaranju ovog ili onog dela! Neophodno je utvrditi na osnovu kog kanona je to delo nastalo! Neophodno je otkriti njegovu slikarsku prirodu! Treba tačno pokazati šta je u prirodi bilo cilj koji je Tako snažno privlačio autora date slike. I

proučavanje slikarskih pojava biće tada Naučna kritika predmeta. I posmatrač tada neće biti smušeni neprijatelj nove umetnosti. Taj nesrećni posmatrač, koji tek što je pobjegao iz mučilišta bulevarske, uobraženo-idiotske kritike naših listova i časopisa. Kritike koja smatra svojom obavezom da umetnika podučava a ne da od njega uči. Kod nas mnogi koji se sami ne bave umetnošću ozbiljno smatraju da mogu učiti umetnika Šta treba da radi i *kako* treba da radi!.. Takve tupoglave reakcionare i lično sam sretao...

Linija je trag preseka dveju ploha...

Ploha se sa drugom plohom može presecati po pravoj i po kružnici (površina).

Iz ovoga proizlazi: I. upravo *kubizam* – i II. *Rondizam*.

Prvi pokazuje proučavanje prirode s tačke gledišta ploha koje se seku po pravim linijama, drugi – operiše površinama s karakteristikama lopte.

Harmoniji se suprotstavlja – disharmonija...

Simetriji se suprotstavlja – dissimetrija...

Konstrukciji se suprotstavlja – diskonstrukcija.

Kanon može biti konstruktivan.

Kanon može biti diskonstruktivan.

Konstrukcija – može biti premeštena ili pak pomerena. *Kanon pomerene konstrukcije*.

Postojanje u prirodi vizuelne poezije – starih polurazrušenih kula i zidina – ukazuje na suštinsku realnu snagu dominacije ovog svojstva lepote.

Pomak može biti linijski.

Pomak može biti plošni.

Pomak može biti pojedinačni – na jednom mestu i opšti...

Pomak može biti bojeni – (čisto mehanički pojam).

Akademski kanon je isticao simetrije, proporcije – lakoću = odnosno harmoniju.

Novo slikarstvo ukazalo je na paralelno postojanje i drugog, kanona pomerene konstrukcije, koji ne razara ovaj prvi Kanon.

1. disharmonija (ne sklad)

2. disproporcija

4. bojena disonanca

3. diskonstrukcija

Svi ovi pojmovi proizlaze iz proučavanja dela Novog slikarstva. Tačku 3. već sam analizirao i objasnio gore. Kako *kubizam*, tako i *rondizam*, mogu se zasnivati na sva četiri osnovna pojma Kanona Pomerene Konstrukcije.

Ali i *Kubizam* i *Rondizam* mogu živeti i razvijati se i na osnovu Akademskog Kanona...

Primedba. Protivteža Akademskom Kanonu koji se zasniva na (lakoći), harmoniji, proporciji, simetriji, postojala je i ranije: sve varvarske Narodne umetnosti izgrađene su delimično na postojanju ovog drugog kanona (pomerene konstrukcije).^{*} Određenije razmatranje našeg odnosa prema ovim umetnostima kao sirovom materijalu za stvaralačku dušu umetnika našeg vremena odvelo bi nas suviše daleko.

^{*} *Primedba uz primedbu*. Nasuprot Akademskom Kanonu, koji crtež shvata kao određenu razmeru, mi sada možemo uvesti kanon Slobodnog crteža (draž dečjih crteža upravo se i zasniva na potpunom ispoljavanju ovog kanona u njima; Slike i crteži V. V. Kandinskog. Crteži Vladimira Burljuka. Portreti P. Končalovskog i I. Maškova. "Vojničke" slike M. Larionova najbolji su primeri Slobodnog crteža... (kao i poslednja dela N. Kuljbina). Njegova apologija u poeziji je *vers libre* – čiji je jedini i najbolji predstavnik u savremenoj poeziji Viktor Hlebnjikov.

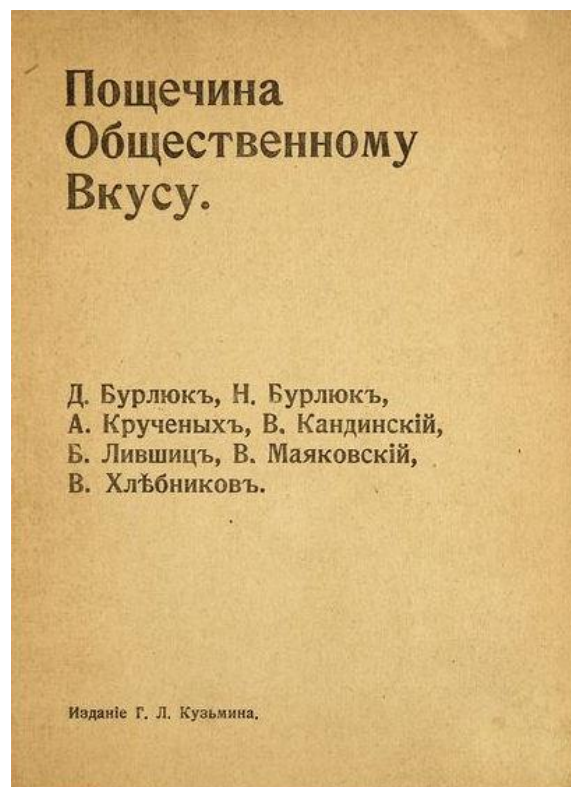
Primedba II. U zadatak ovog članka ne ulazi razmatranje široke oblasti pojmova (slikarstva)

Linije.

Bojene instrumentacije.

koji bi trebalo da budu predmet posebnih istraživanja.

D. Burljuk, "Kubizm" (Poverhnost' – ploskost'), *Poščečina obščestvennomu vkusu*, Moskva, 1912-13, 95-101



David Burljuk

FAKTURA

Slikarstvo je bojeno prostor. (Zar nije muzika bojeno vreme?) Nisu li slike slične čudesnim nepoznatim predelima što su se rasprostrli pod tvojim nogama, savremeni letaču? Plave mrlje jezerâ - zlatni štitovi razbacani između zelenila bakarnih oklopa šumâ – zlatna polja – zrelo žito. Kapi krvi – krovovi od crepa – leđa kornjače.

Rembrant nije bio u pravu kad je onima što sliku gledaju izbliza govorio: "Ne miriši, ne miriši – ona smrdi."

Želimo sada da pođemo po plohamo stvrđute bojene lave, koja je stopila i cinober crveno i crno-crvene mrlje laka i nebeskoplavi kobalt, bojene lave što je naborima svoga čela za sva vremena sačuvala sliku titanskog zamaha, vrtloga sila napretka, nadahnuća. Zar ovo nije more s talasima uskovitlanim ka nebu, s belom penom gvozdjenih udaraca sedog starca – s bisernim mrljama, od crnog do svetlozelenog, more što je iznenada zastalo – i fiksiralo sliku pobune i samovolje. Stvaralačke smelosti i ushićenja.

Slika. Ploha. "Glases dans des cadres anciens, Louis XV et Louis XVI, dans l'ovale d'or fané cerclait le miroir comme une couronne de feuilles d'octobre la margelle d'un puits..." To je odnos rama i plohe slike.

Bojena instrumentacija slike. Bojena ustrojstva – atributi: durske skale, molske boje.

Da bi se razumela prošlost i sadašnjost. Nikako ne zbog toga da bi se sputao naš let u budućnost. Žalosne rasprave prethodnika, koje su se nazivale "Istorija Umetnosti", kolekcija anegdota, postojanje takvih apsurdna kao što je predmetni sistem pri istraživanju umetničkih pojava (videti istoriju umetnosti koju je objavio A. N. Benua).

Primedba. Oni su se svagda upravo i bavili ili besmislenim gomilanjem anegdota, činjenica – ili pak pokušajima obuzdavanja slobode stvaralaštva u budućoj čudesnosti sutrašnjeg dana, odbacivši tihi, naučno utemeljeni metodski rad na proučavanju činjenica i pojava slikarstva prema prirodi njihovog nastanka:

Ploha slike: Faktura (svojstvo površine slike). Slikarstvo se plastički graniči (površina) sa skulpturom.* (U Egiptu je nekada već bila naznačena ta mogućnost... Ruski narodni medenjak).

Plošno ustrojstvo u slici.

Linijsko ustrojstvo.

I. Linija – kao jedinica.

II. Linijski međudnosi.

Bojena Instrumentacija.

I. Boja¹ kao jedinica.

II. Međudnos boja.

*perspektiva se delimično bavila razradom ovih pojava – formalno i mnogo primenljivije na matematiku nego na *umetnost Slikarstva*.

¹ U originalu: "Cvet (kraska) kao jedinica". Autor koristi dve reči koje se odnose na boju - "cvet" - boja u apstraktnom, opštem smislu, i "kraska" - boja kao materija, materijal za bojenje. *Prim. prev.*

Eto kakav je u Naše vreme zadatak proučavanja predmeta Slikarstva. Da bi se shvatio put na koji je stupilo Slobodno Stvaralaštvo Novog Slikarstva. Rasprave o idejnom sadržaju slika stavljene su pod ključ. Slikarstvo arome boje.

Zar boje² nisu – obojeni³ vidljivi med ovih radosnih čuda?

Ali u ovim redovima svu našu pažnju želimo da posvetimo topografskom proučavanju slika, tih prelepih oblika stvaralaštva (ne navlači li na njih vreme kao pauk svoju mrežu – oblici izgrebani iglama oštih kandži vremena-vekova).

Pesnik koji je stvorio čitave gradove istančanih osećanja posvećenih ruži – beskrajni pogledi...

Naučnik koji cvet proučava pomoću lupe i skalpela... To je odnos između delikatnog posmatrača i nas...

Smatramo da je obaveza naučne kritike da Predmet divljenja ne proučava u duši posmatrača ili stvaraoaca, već u samom sebi. Vreme je da se istraži osnova iz koje nastaju najtananiji doživljaji posmatrača. Vreme je da se prouče ognjišta i materijal raspaljivanja tajne delovanja umetnosti Slikarstva na dušu. Pozivam vas sada da se pozabavite prefinjenom *petrografijom* – tih tajanstvenih malih divnih predela u kojima su izmešane planine, ravnice, provalije, zagasitost, metalni sjaj – tih obojenih prostranstava, stvorenih čovekovom sposobnošću da vidi, tih esencija vida – slika.

Došlo je vreme da se odrede ili, bolje rečeno, da se iz nekih nagoveštaja koje nam je Novo stvaralaštvo dalo – *izvedu* Slikarske Stope (u poeziji), slikarski Stilovi (u arhitekturi), kontrapunkt (u muzici). Jedno je sigurno: kao rezultat proučavanja Savremenog Slikarstva – istraživanja ranijeg slikarstva – Novog Slikarstva i starog Slikarstva, mora se u naše vreme najzad pojaviti zakonitost (kao zaključak iz prošlosti – dajući slobodu budućnosti)

Kako bi se predmet Slikarstva prilikom istraživanja u potpunosti obuhvatio i u celini iscrpio – kao rezultat pravilnog rešavanja zadatka pojaviće se zakonitost, možda i privremena, iscrpnog Kontrapunkta Slikarstva u širokom značenju te reči.

Mogu nam prebaciti kako još nije došlo vreme za ovakav odnos prema pitanju Slikarstva – mnogi se time ili uopšte nisu bavili ili još nisu spremni. Za njih postoji odlična poslovice koju smo mi preinačili u: "Jedan sedmoricu ne čeka."⁴

Jer taj *Kolektivni jedan* (oni su pružili jedan drugom ruke) – odlazi u onaj već otkriveni *sutrašnji dan*, i zar on, koji ide prema suncu (taj siloviti, zreli ekspres) – da čeka jadne trećerazredne kritičare koji znojnim rukama još nisu povezali svoje smetene misli.

Mnoge ćemo još stanice proći sa ovakvima, beznadežno zakasnelima, onima što su zaostali za vremenom, što su prespavali i tutnjavu točkova i trijadu očiju onoga koji juri napred...

Uzmite naše umetničke – upravo umetničke kritičare kakvi su Benua, Rostislavov, Grabar, Jablonovski.

Pređimo, najzad, na izlaganje Prve Tačke – Slikarskog Kontrapunkta – Petrografije Slikarstva.

Proučavanje Površine – njenog Svojstva
slike
i strukture površine...

² U originalu: "kraska" (prim. prev.).

³ U originalu: "cvetnoj" (prim. prev.).

⁴ U pitanju je ruska poslovice "Sedmorica jednog ne čekaju" - većina se ne pokorava manjini (prim. prev.).

Ploha slike može biti

A. Ravna i B. Neravna

A. Ravna ploha

I. Može biti jako sjajna, sjajna, slabo sjajna – Svetlucajuća.

II. Ploha slike može biti matirana.

Prema vrsti sjaja u I grupi moguća je podela na

- 1) metalni sjaj
- 2) stakleni sjaj
- 3) masni sjaj
- 4) sedefasti sjaj
- 5) svilasti sjaj.

B. Neravna ploha

I. Hrapava površina

II. Kukasta površina

III. Zemljasta površina

(mat i prašinasta)

IV. Školjkasta površina (plošno, duboko...)

krupno i sitno-školjkasta

potpuno i nepotpuno školjkasta.

Struktura površine slike⁵

I. Zrnasta

II. Vlakenasta

III. Slojevita

Ovo je suvi skelet jedino moguće klasifikacije slikarskih dela prema fakturi.

Ove zime, prilikom jedne od poseta Galeriji zapadnoevropskog slikarstva S. I. Ščukina, pažljivo sam posmatrao "Ruansku katedralu" K. Monea. Ovde su odmah ispod stakla rasle mahovinaste niti – nežno obojene u fine narandžaste, ljubičaste, žućkaste tonove; izgledalo je – a u stvarnosti je tako i bilo – kao da boja ima korenje svojih niti – one su se izvijale iznad platna – prefinjeno miomirisne. "*Vlakenasta struktura* (vertikalno)", pomislio sam, "nežne niti divnog i čudesnog rastinja."

Na istom mestu, u susednoj sali nalazio se nosilac galskog duha – predstavnik naroda kroz čije vene teče i krv drevnih Kimerijaca, koji su nekada (120 godina pre rođenja Hristovog) živeli i na mestu gde ja pišem ove redove – Sezan, o čijem slikarstvu se može reći da je po svojoj Strukturi tipično *Slojevito*.

Ako je slikarstvo prvog Organski svet, onda je slikarstvo drugog neorganski.

Sezanove slike su obojeno kamenje – škriļci rasečeni oštirim mačem.

Prelazeći ponovo na odlike Faktura, postavivemo pitanje *Starom* Slikarstvu, zanemarivši žalosne izrode, preživele do naših dana, predstavnike Savremenog akademskog i realističkog slikarstva – okrenućemo se samo Mrtvom slikarstvu – starom, i pogledati da li je njemu bila poznata Faktura, njena uloga i značaj u umetnosti slikarstva. Da, naravno. Savremeno Novo slikarstvo čitavo je samociļ, Prethodno – sredstvo, koje je ponekad

⁵ U datom slučaju govorimo o sloju boje na slici.

dostizalo cilj, za prenošenje spoljašnjeg izgleda predmeta, čas u službi države, čas crkve, čas mecene (zamenivši fotografiju). U mnogobrojnim uputstvima starog slikarstva jasno se preporučuje: senke slikati ravno, svetlost slikati gusto, s reljefno nanetim svetlim mrljama. Proučavajući sama dela, Slike, lako se može primetiti da su umetnici još tada osećali važnost fakture kao takve u svojim slikama; snažne originalne individue u Slikarstvu isticale su se originalnom fakturom. Rembrant, Montiçeli, Van Gog, Sezan, Pisaro, Ticijan, Ribeira, Karavađo i mnogi drugi pokazuju mnogo toga interesantnog i neočekivanog, a razmatranje njihovih slika s tačke gledišta Fature moglo bi da bude sadržaj posebnog članka. Faktura je, međutim, u prethodnom Slikarstvu tek nešto Slučajno pridodato, ona nije samocij. Novo Slikarstvo, njegovo samodovoljno biće, otkriva druge ciljeve, druge mogućnosti. Stvaralaštvo mnogih savremenih umetnika možda se može shvatiti ako se Faktura na njihovim slikama oslobodi od svega slučajnog i možda nepotrebnog. Jakulov, Sudejkin – na primer, *značajni su i potrebni samo zbog te strane svog slikarskog bića*.

Fon Vizen, Knabe – posvećivali su veliku pažnju Fakturi (nisu bili zaokupljeni temama psihološkog tipa). *P. N. Krimov* je dao primere *retke* zemljaste površine (mat i prašinate) – Predstavnicima (u svojim ranijim radovima) kukaste i hrapave površine su *P. P. Končalovski i I. I. Maškov*.

V. Burljuk je stvorio dela na kojima je pokazana potpuno i *nepotpuno školjkasta* površina. (Trebalo ovde pomenuti i N. I. Kuljbinu, o kome danas mnogi raspravljaju i razmišljaju.)

V. V. Kandinski, Španac P. Pikaso u poslednjim delima, Mesenže-Metcinger (Alzašanin), te još neki francuski umetnici što su radili na Fakturi, ukazuju na mogućnost slikarskih pronalazaka u ovoj oblasti slikarstva, koja je za Mazala najraznovrsnijih panorama i naručenih portreta bila potpuno zatvorena. Svoje slike oni su presvlačili u glačanom bojenom mušemom – dok su slike pravih umetnika presvučene kožom, nežnom kao paperje na devojačkim obrazima, ili pak tankim listićima starinske bronzine, izjedene vremenom, i čas podsećaju na glatku površinu zaledenog jezera, čas na dlakavu kožu divlje zveri!

Slikarstvo je postalo Slobodno... Ranije je ispunjavalo hirrove lošeg ukusa svetine – sada se pretvorilo u proroka, nadmenog prema svemu svetovnom... U samom sebi ono nalazi i svoju snagu i svoj smisao... Ništa u sebi samom ono ne smatra bezvrednim, beskrajno verujući da je Njegov Život, njegova snaga – u ljubavi i beskrajnem korišćenju tri elementa:

Fakture.

Linije (ustrojstvo), Plohe.

Boje (ustrojstvo).

Primedba I. Kako bi barem delimično shvatili svu važnost fakture, ljubiteljima bakroreza ukazujem na razliku između utiska, zasnovanog na ukusu (vizuelnom), o pravom otisku sa dobre ploče i onog utiska koji se dobija iz već fotografske reprodukcije tog otiska.

Ljubiteljima slikarstva ukazujem na snažno naslikani (čitava brda bojâ) portret starca iz kičice Rembranta i *izveštačen* izgled makar i zamišljene idealne, identične reprodukcije u boji (odsustvo površine fakture učiniće i idealnu kopiju bezvrednom!).

Ovo je jasno proizvođačima jeftinih luboka i razglednica koji svoje proizvode izrađuju u reljefu, naivno misleći da će oni tako ličiti na "pravo" Slikarstvo.

Primedba II. Razvoj Slobodnog Novog Slikarstva za sobom će nesumnjivo povući dalji razvoj Fature, i možda nije daleko vreme kada će za mnoge slike samo Ona biti cilj.

Primedba III. Zar ne možemo u Fakturi naći objašnjenje za to što vreme poboljšava slike "nagrizajući" ih.

(Slike Nesagledivog Plastičkog prikaza prošlih vekova).

Primedba IV. Primena Fakture u ruskom ikonopisanju prilikom slikanja jajčanim bojama postizala se dubljenjem i utiskivanjem uzoraka u masu drveta ispod Slikarstva.

Primedba V. Pišući ovaj članak setio sam se da se A. N. Benua, govoreći o Levitanu negde u svom ruskom slikarstvu, raspisao o "čistom slikarstvu"; otvaram knjigu, misleći da sigurno ima nečeg o fakturi, o bojenoj instrumentaciji i linijskom ustrojstvu.

"On je pravi slikar; kao jedan od nekolicine ruskih umetnika, Levitan je umeo da uživa u boji i kistu, umeo je ne samo pravilno (!) nego i *lepo* da slika. Sve njegove slike, same po sebi, jesu pojave čisto slikarskog karaktera", str. 230;

"uneo je u kruti realizam životvorni duh poezije" (str. 226), koji na str. 229 prevazilazi Koljцова, Turgenjeva i Tjutčeva; na istoj strani jasno se ukazuje kako "Levitan nije barbizonac", nije Holanđanin i nije impresionista (!?) zbog čega, naravno, samo možemo žaliti... da je on "brbljao na uvelom i dosadnom jeziku Šiškina i Kiseljova" (str. 228), ali bez obzira na to "Levitanove slike su čisto slikarskog karaktera". "Zato je tako teško o njima govoriti", a lako je predavati se "njihovim *neobjašnjivim* (!?) čarima. Koristeći se pseudotehničkim izrazima, omiljenim kod umetničke kritike, moglo bi se reći da je Slikarstvo Levitana Sočno i Jedro, da je njegov smeli, Živahni i gipki potez uvek pogađao cilj, da se njegove boje odlikuju neobičnom svetlosnom izražajnošću i istinitošću, itd. To je Slikarstvo čitavo iz jednog komada: celovito, snažno, harmonično..."

To je sve što je poznati umetnički kritičar mogao da kaže o slikarstvu njemu tako dragog i značajnog majstora. Na ovim stranicama vidi se da poštovani kritičar i ne pretpostavlja postojanje fakture, postojanje bojene instrumentacije i sl. On (Benua) je prevideo i nije umeo da ukaže na crte semitizma u Levitanovoj bojenoj gami, na onu pedantnost u radu četkicom – svu istočnjačku i južnjačku notu njegovog stvaralaštva. Sve ono što nam daje pravo da Levitana Kao Slikara smatramo francuskim majstorom isto koliko i ruskim.

Ne umanjujući njegov značaj u starom Evropskom slikarstvu, tek upoređujući, naravno, umetnika rođenog u Rusiji samo s Kazenom, Kalamom, minhenskim realistima (svima koji su na prirodu gledali kroz mutne naočari škole), ali nikako ne s barbizoncima, sa Sislejem, Pisaroom ili drugim iskrenim i živim dušama.

Možda će se po tipu upravo za Levitana naći mesto u nemačkoj školi, kao i za Šiškina koji je u Diseldorfu naučio premudrost slikarstva, kao i za sve nebrojene Kružicke, Bogajevske, Kiseljove, Latrije, Brodske, koji naše izložbe zatrpavaju svojim učenim mazarijama.

A sa kritikom kakva je kritika gospodina Benua nećemo daleko dogurati – o "čistom slikarstvu" on osim otrcanih fraza ne može ništa reći (sam je priznao). Pa o čemu onda treba da govori umetnički kritičar, ako govori o slikama?

Olga Rozanova

OSNOVE NOVOG STVARALAŠTVA I UZROCI NJEGOVOG NERAZUMEVANJA

Umetnost Slikarstva je razlaganje gotovih oblika prirode na karakteristična svojstva materije sveta koja su u njima sadržana, te stvaranje drugih oblika pomoću međudnosa tih svojstava, uspostavljenog ličnim stavom Stvaraoca. Ova svojstva umetnik određuje vizuelnom sposobnošću. Svet je mrtva grudva – za neprijemčivu dušu on je naličje ogledala, a za reflektivne duše on je ogledalo odrazâ što se stalno pojavljuju.

Kako nam svet otkriva sebe? Kako naša duša odražava svet? Da bi se odražavalo – treba opažati. A da bi se opažalo – treba dotaknuti, videti. Samo Intuitivno Načelo uvodi Svet u nas.

I samo Apstraktni Princip – Proračun, kao posledica aktivne težnje za prenošenjem sveta, gradi Sliku.

Ovo određuje sledeći redosled u procesu stvaranja:

- 1) Intuitivni Princip.
- 2) Lično preoblikovanje vidljivog.
- 3) Apstraktno stvaralaštvo.

Čarolija vidljivog, draž prizora privlači pogled i iz ovog prvog kontakta umetnika s Prirodom javlja se u njemu po prvi put težnja za stvaranjem. Želja da se pronikne u Svet i da, odražavajući Svet, odrazi sebe – jeste intuitivni impuls koji naznačava Temu, shvatajući tu reč u njenom čisto slikarskom značenju.

Na taj način Priroda je isto onoliko "Tema" koliko i apstraktno postavljen slikarski zadatak, ona je ta polazna tačka, ta klica iz koje se razvija Umetničko Delo, a intuitivni impuls u procesu stvaranja je njegova prva psihološka stanica. A kako se umetnik koristi podacima Prirode i kako vidljivi Svet preobličava u svom odnošenju prema njemu?

Propeti konj, nepomične stene, nežni cvetić – jednako su lepi ako u istoj meri izražavaju same sebe.

Ali šta će izraziti umetnik kada ih ponovi?

U najboljem slučaju biće to nesvesni plagijat Prirode koji se može oprostiti umetniku koji ne zna svoje ciljeve, a u najgorem – plagijat u pravom značenju te reči, kada samo usled svoje stvaralačke nemoći ljudi tvrdoglavo ne žele da ga se odreknu.

Jer umetnik ne treba da bude pasivni imitator Prirode, već aktivni tumač svoga odnosa prema Njoj. Iz ovoga sledi pitanje: dokle i u kojoj meri treba da se ispoljava uticaj Prirode na umetnika.

Ropsko ponavljanje uzoraka prirode nikada je ne izražava u svoj njenoj punoći.

Vreme je, najzad, da se to prizna i jednom za svagda objavi da su neophodni drugi putevi, drugi načini za izražavanje Sveta.

Kada fotograf i umetnik-rob predstavljaju oblike prirode – oni će ih ponoviti.

Kada to čini umetnik sa umetničkom individualnošću – on će izraziti sebe.

Od svojstava njemu poznatog Sveta on će izgraditi Novi Svet – Svet Slike, i odrekavši se ponavljanja vidljivog neizbežno će stvoriti nove oblike na koje je prinuđen da računa prilikom prelaska na njihovu praktičnu realizaciju na platnu.

Intuitivni Princip, kao spoljašnji stimulans stvaralaštvu, i lično preoblikovanje – drugi stadijum na stvaralačkom putu, odigrali su svoju ulogu, istakavši značaj apstraktnog.

Apstraktno sadrži u sebi pojam stvaralačkog Proračuna, svrsishodnog odnosa prema slikarskom zadatku, i igrajući u Novom Stvaralaštvu suštinsku ulogu ono je zauvek povezalo pojam umetničkih sredstava s pojmom umetničkih ciljeva. Savremena umetnost više nije kopiranje realnih predmeta, ona je sebe prenela u drugu ravan, odlučno je izmenila do tada postojeće shvatanje Umetnosti.

Umetnik Prethodne Umetnosti, prikovan za Prirodu, zaboravljao je na Sliku kao samostalnu pojavu pa je ona na kraju krajeva bila samo blede podsećanje na ono što je on video, dosadni ansambl gotovih nedeljivih oblika Prirode, plod logike nepromenljivog, neestetskog svojstva. Priroda je potčinjavala umetnika.

I ako se ranije lično preoblikovanje prirode ponekad i izražavalo time što ju je umetnik menjao shodno ličnoj predstavi o njoj (stvaralaštvo arhaičnih epoha, perioda detinjstva naroda, primitivni), sve su to ipak bili samo primeri nesvesnog karaktera, to su bili tek pokušaji slobodnog izraza, i kao rezultat gotov oblik je najčešće trijumfovao.

Tek danas umetnik potpuno svesno stvara Sliku, ne samo time što ne kopira prirodu već što svoju prvobitnu predstavu o njoj potčinjava složenim predstavama sa celokupnom psihikom savremenog stvaralačkog mišljenja: ono što umetnik vidi + ono što zna + ono što pamti itd; rezultat takve svesti on pri nanošenju na platno podvrgava još i konstruktivnoj preradi, što zapravo u Stvaralaštvu i jeste najvažnije, jer samo pod tim uslovom nastaje sam pojam Slike i njene samodovoljne vrednosti.

Pri idealnom stanju stvari umetnik neposredno prelazi iz jednog stvaralačkog stanja u drugo i Principi – Intuitivno, Lično, Apstraktno – organski su, a ne mehanički sjedinjeni. Ne postavljajući sebi za zadatak prosuđivanje pojedinačnih savremenih umetničkih pravaca već samo određivanje zajedničkih karakteristika Novog stvaralačkog Pogleda na svet, ja ću se ovih pravaca doticati samo onoliko koliko su oni posledica te Nove stvaralačke psihologije i koliko izazivaju ovakav ili onakav stav publike i kritike, vaspitane na psihologiji nekadašnje predstave o umetnosti. Pre svega takvim ljudima, ukoliko ne pokušaju da zauzmu potrebnu tačku gledišta, umetnost naših dana biće fatalno nerazumljiva.

Predstava o lepoti većeg dela publike, koju su lažni umetnici odgojili na kopijama prirode, temelji se na pojmovima "Poznato", "Razumljivo". I kada umetnost stvorena na novim principima izbacuje nju (publiku) iz učmalog, dremljivog stanja jednom zauvek utvrđenih pogleda, ovaj prelaz u novo stanje rađa u njoj, nepripremljenoj svojim razvojem za njega – protest i neprijateljstvo.

Samo time može se objasniti čudovišnost optužbi koje se upućuju celoj Mladoj Umetnosti i njenim predstavnicima.

Optužbe za koristoljubivost, reklamerstvo, šarlatanstvo i svaku drugu podlost.

Samo odsustvom želje za sopstvenim vaspitavanjem mogu se objasniti odvratne bure grohotnog smeha na izložbama naprednih pravaca.

Samo potpunim neznanjem – zbunjenost pred nazivima i slikama koji su izraženi tehničkim jezikom (lajt-linija, bojena instrumentacija i sl.).

Ako bi čovek koji je došao na muzičko veče u programu pročitao nazive dela "Fuga-sonata", "Simfonija" i sl. i počeo iznenada da se smeje, tvrdeći kako su ovakvi nazivi smešni i pretenciozni, ostali bi nesumnjivo samo slegli ramenima, dovodeći ga tako u situaciju naivčine.

Čime se od ovakvog tipa razlikuje uobičajeni posetilac savremenih izložbi Mladih kada se krivi od smeha dok nailazi na specifične umetničke termine u katalogu i ne trudi se da sebi objasni njihov pravi smisao?

(...)

Razjasnivi suštinsku vrednost Nove Umetnosti, mora se još ukazati i na neobičnu intenzivnost celokupnog stvaralačkog života našeg vremena, ranije neviđenu raznolikost i bogatstvo umetničkih puteva.

Ostajući uvek verni sebi u svom fatalnom strahu pred lepim i onim što se intenzivno obnavlja, gospoda umetnički kritičari i veterani stare umetnosti što se plaše i drhte za sandučiće sa svojim bednim umetničkim dostignućima, u želji da zaštite taj jadni imetak i položaj koji su zauzeli, ne žale nikakva sredstva da ocrne Mladu Umetnost i zaustave njeno trijumfalno napredovanje. Još je prekorevaju za neozbiljnost i nepostojanost.

Vreme je da se najzad shvati da će budućnost Umetnosti biti osigurana tek onda kada žudnja za večnim obnavljanjem u umetnikovoj duši postane neiscrpna, kada jadni lični ukus izgubi svoju vlast nad njim, oslobodivši ga od potrebe ponavljanja starih pesama.

Samo odsustvo časti i istinske ljubavi prema umetnosti daje drskost nekim umetnicima da se još uvek hrane bajatim konzervama iz starih umetničkih zaliha, da iz godine u godinu, čak i u pedesetoj, mrmljaju o onome o čemu su po prvi put progovorili sa dvadeset.

Ni jedan trenutak sadašnjice ne liči na trenutak prošlosti, trenuci budućnosti nose u sebi neiscrpne mogućnosti novih otkrovenja!

Čime se, ako ne lenošću, može objasniti prerana duhovna smrt umetnika Prethodne Umetnosti!

Oni se kao novatori iscrpljuju jedva dostigavši tridesetu godinu, prelazeći potom u ponavljanje.

Nema na Svetu ničeg strašnijeg od ponavljanja, istovetnosti.

Istovetnost je apoteoza banalnosti.

Nema na Svetu ničeg strašnijeg od nepromenljivog Lika umetnika, po kome ga prijatelji i stari kupci prepoznaju na izložbama – one proklete maske koja mu zaklanja pogled napred, one prezrene kože u koju su obučeni svi "ugledni" trgovci umetnosti što se grčevito drže svoje materijalne stabilnosti!

Nema ničeg strašnijeg od te nepromenljivosti kada ona nije odraz stihijske sile individualnosti, već samo oprobani recept za dobru prođu!

Vreme je da se, najzad, učini kraj obesti kritičkog psovanja i časno prizna da su samo Mlade izložbe zalog obnavljanja umetnosti. Prezir treba usmeriti na one kojima su bitni samo miran san i recidivi emocija!

Mihail Matjušin, Aleksej Kručoni, Kazimir Maljevič

PRVI SVERUSKI KONGRES BAJAČA BUDUĆNOSTI

(PESNIKA-FUTURISTA)

sednice od 18. i 19. jula 1913. g. u Usikirku (Finska)

Određen i predložen plan aktivnosti za sledeću godinu, analiziran rad u prethodnoj godini, saslušani referati D. Burljuka, Hlebnjikova, "O novoj muzici" i dr.

Kao krajnji rezultat planovi i mišljenja dati u sledećoj rezoluciji:

Okupili smo se da protiv sebe podignemo svet!

Vreme šamara je prošlo.

Tutnjava praskača i pokolj kukača uskomešaće predstojeću godinu umetnosti!

Mi želimo da naši protivnici hrabro zabranjuju [brane?] svoje rasute rite. Neka ne mašu repovima i ne pokušavaju da se iza njih sakriju.

Mi smo upravljali bezbrojnim masama na skupovima i u pozorištima, preko stranica naših jasnih knjiga, a sada ćemo izneti prava bajača i umetnika, zaparavši uši svima što tavore pod panjem kukavičluka i učmalosti:

1) Uništiti "čisti, jasni, čestiti, zvonki Ruski jezik"¹, jer su ga usta ljudi od "kritike i književnosti" već kastrirala i opoganila.

On nije dostojan velikog "Ruskog naroda!"

2) Uništiti zastareli tok misli prema zakonima kauzalne veze, krezubi zdravi razum, "simetričnu logiku", tumaranje među idiličnim senima simbolizma i dati svoju sopstvenu stvaralačku viziju istinskog sveta novih ljudi.

3) Uništiti prefinjenost, lakomisenost i lepotu jeftinih javnih umetnika i pisaca neprestanim publikovanjem novih i novih dela kroz govore, knjige, na platnu i papiru.

4) Zato već do prvog avgusta ove godine na svet treba da dolete nove knjige "Troje" Hlebnjikova, Kručoniha i J. Guro. Crteži K. Maljeviča; "Nebeske kamilice" J. Guro; "Crknuti mesec" – "Saradnici Gileje" – "Štampa i Mi" i dr.

5) Jurišati na Ruski teatar – bedem umetničke usahllosti, i odlučno ga reformisati.

Pozorištima kao što su Hudožestveni teatar, Korševski, Aleksandrinski, Mali i Boljšoj teatar – danas nema mesta! – u tom cilju stvara se *ново позориште* "Budućnjak".

6) U njemu će biti izvedeno nekoliko predstava (Moskva i Petrograd). Biće izvedena dela: "Pobeda nad suncem" (opera) Kručoniha, "Železnica" Majakovskog, "Božićna bajka" Hlebnjikova i dr.

Režijom rukovode sami rečetrojci, umetnici K. Maljevič, D. Burljuk i muzičar M. Matjušin.

Što pre raščistiti stare ruševine i sagraditi neboder, čvrst kao metak.

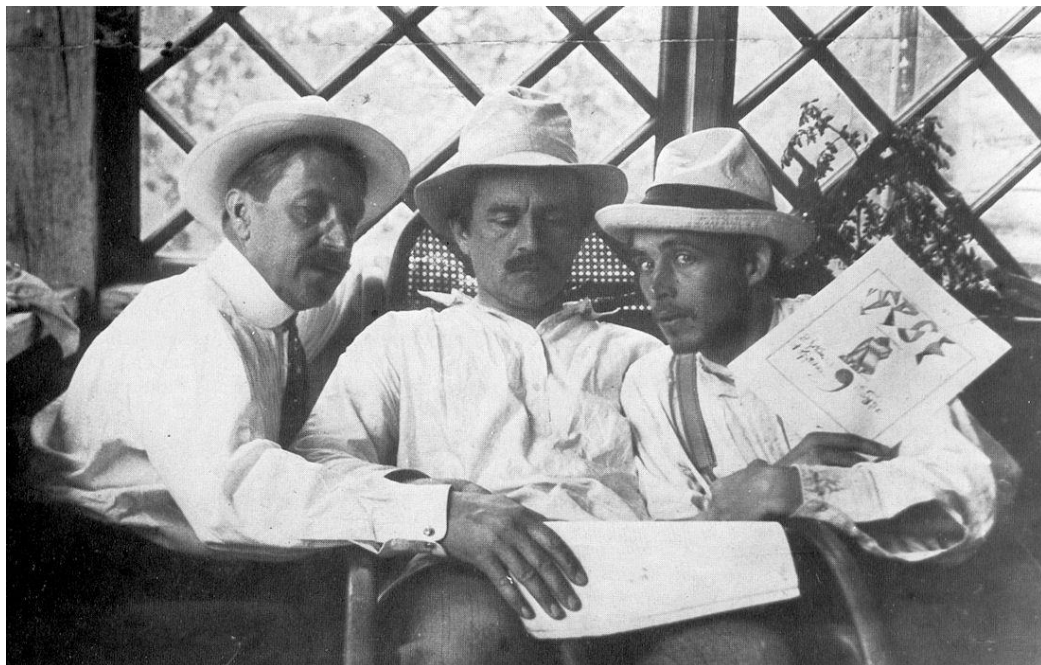
Slaže se s originalom. Predsednik:

Sekretar: A. Kručoni, K. Maljevič.

Usikirko, 20. jul 1913. g.

¹ Aluzija na pesmu u prozi *Ruski jezik* pisca Ivana Turgenjeva (1818-1883) (prim prev.).

M. Matjušin, A. Kručenyh, K. Malevič, "Pervyj vserossijskij s'ezd bajačej buduščego (poetov-futuristov)", *Za 7 dnej*, 28, Sankt Peterburg 1913, 605-606



PISMA KAZIMIRA MALJEVIČA MIHAILU MATJUŠINU

Dragi Mihaile Vasiljeviču,

Posle pisma koje sam od Vas dobio, naravno da ne mogu odustati od dolaska i razgovora sa Vama. Ali kada na računu imaš 20 kopejki, onda ne znaš šta da smišliš kako bi kupio kartu.

Pišete – "nabavićemo"; probajte, ako to ne stvara neke probleme. Ja sve vreme radim, samo ne znam da li je to i uspešno. Znam samo jedno – što više odmičeš, sve više spoznajesh svoju beznačajnost. Gledao sam jednom prilikom crteže naših momaka i damâ – nekako su površni i lakomisleni, po crtežu vidiš kako je umetnik dok crta uveren da je dobro sve što je njegova ruka nacrtala. Primećujem da danas sve više i više nailazim na besmisleno crtanje koje predstavlja sad ovo, sad ono, čime se svaka složenost poimanja svodi na nulu. Mislim 1) da se umetnost sastoji u tome što ne može svako da pronikne u stvari, to je dato samo izrodima vremena; 2) da se ne može povući ni jedna linija bez kontrole razuma i smisla, dok se kod nas pak najčešće sreću radovi rađeni u nekakvom besmislenom grču.

Došli smo do odbacivanja razuma, ali razum smo odbacili zato što se rodio drugi, koji se u poređenju s odbačenim može nazvati zaumni i koji takođe ima svoj zakon, konstrukciju i smisao; tek spoznavši ga, imaćemo radove zasnovane na istinski živom, zaumnom zakonu; kubizam je u ovom umu našao sredstvo za izražavanje stvari.

Osim slikarstva, razmišljam još i o futurističkom pozorištu, o tome sam pisao Kručonihu, koji je prihvatio učešće, i drugima. Mislim da ćemo uspeti da u oktobru postavimo nekoliko predstava u Moskvi i Piteru¹. Prihod je zagarantovan, a dekoracije su takve da ti pamet stane.

Zbogom dragi Mihaile Vasiljeviču. Čvrsto Vam stežem ruku. Vaš Kazimir Maljevič.

(jun 1913)

Dragi Mihaile Vasiljeviču,

Evo šta sam Vam odgovorio na Vaše ljubazno pismo, u kome me pozivate kod sebe.

Kao prvo, pisao sam da na tekućem računu imam oko 20 kopejki, sa kojima nikako ne mogu da kupim kartu, zbog čega mi je veoma žao.

Kao drugo, vezano za ono što Vi vidite u meni, malo je preterano, čak se neki umetnici, na primer Larionov, veoma trude da ubede druge kako sam ja niko i ništa. Vi ste prvi umetnik koji je u meni video nešto izuzetno.

Kao treće, reći ću sa svoje strane da je malo nas koji radimo, a radova sa kojima se susrećemo je mnogo; ti radovi urađeni su u nekakvom konvulzivnom besmislenom grču. Primetio sam da u poslednje vreme postoji nekakva laka dostupnost u izvođenju crteža, kao da u tim crtežima vidiš uverenost da šta god nacrtao – mora da ispadne dobro. Došli smo do odbacivanja smisla i logike starog razuma, ali treba spoznati smisao i logiku novog razuma koji se već pojavio, "zaumnog" u poređenju s onim prvim. Došli smo do zaumnosti, ne znam

¹ Piter – kolokvijalni naziv za Peterburg (prim. prev.).

hoćete li se Vi sa mnom složiti ili ne, ali ja počinjem da spoznajem da u tom zaumnom takođe postoji strogi zakon, koji će slici dati pravo na postojanje. I ni jedna linija se ne sme povlačiti bez spoznaje njegovog zakona, tek tada smo živi.

Kručonih zna o čemu se radi, malo se ponavlja, ali ništa strašno. Majakovski takođe, čak i ono čudo koje ni sam Kručonih nije očekivao, kada je 27. aprila u tri po podne odjednom progovorio na svim jezicima, ima svoj smisao i pravo na postojanje. Završiću kasnije, zubi me bole.

Četvrto, pisao sam šta mislim o futurističkim predstavama u Moskvi i Piteru, nešto se već sredilo, treba se sastati zbog finalne razrade.

Peto, ako vam nije teško i neće vam zadati mnogo briga, sa zadovoljstvom bih došao kod Vas, a o stolu i ostalom ne treba ni govoriti, slobodan sam samo do 1. avgusta, atelje je, recimo, sa svetlom odozgo, tj. od sunca, koje nekako uspeva da kroz moj mali prozor propusti zrake i osvetli čitav kvadratni aršin² slike.

Šesto, poslali ste mere za knjigu na kojoj su prezimena poređana ovim redom – Hlebnjikov kao prvi, Kručonih i J. Guro. Ako je već knjiga njoj posvećena, dozvolite mi onda da njeno ime i prezime napišem prvo, tako je bolje i tako treba. Čekam odgovor. Počecu da crtam kad zubi prestanu da me bole.

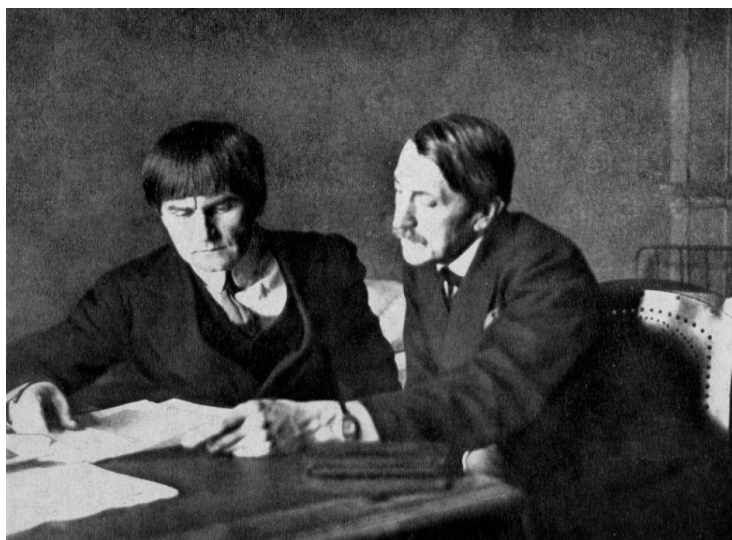
Zbogom dragi Mihaile Vasiljeviču.

Vaš Kazimir Maljevič.

P.S. Da li je Kručonih dobio moje poslednje crteže.

(3. jul 1913)

K. Malevič, "Pis'ma i vospominanija", *Naše Nasledie*, Moskva 1990, 291-292



² Aršin – stara mera za dužinu, 72,12 cm (prim. prev.).

NEOPRIMITIVIZAM / LUČIZAM

Istok i nacionalno / "Budućnost je iza nas" / Protiv imperativa individualizma / Eklektizam kao princip obnavljanja

Iako tekstovi ovog poglavlja izlažu teorije dveju različitih stilsko-jezičkih formacija, njihovi sadržaji, teme i problemi koje razmatraju, veoma su bliski, često istovetni. Isto vredi i za mnoge opšte i specifične analize, interpretacije i stavove koje njihovi autori, Aleksandar Ševčenko, Mihail Larionov i Natalija Gončarova, izvode i zastupaju polazeći od jedne osnovne zajedničke premise celokupne rane, modernističke avangarde, naime koncepta samodovoljnosti, samociljnosti slikarstva/umetnosti.¹

Čini se neobičnim što se Ševčenko u svom programskom tekstu neposrednije i detaljnije bavi elementima stilističke i jezičke kodifikacije, budući da neoprimativizam (on ga s pravom naziva školom) manje poseduje osobine jednog plastički koherentnog stila a više pokreta, ili tendencije, koja se još od 1908-1909. godine manifestuje u brojnim i specifičnim individualnim stilskim varijantama. Podrazumevajući koncept *slike-plohe*, naime dvodimenzionalnost polja slike kao primarni jezički konstitutiv, on izvodi preciznu klasifikaciju i strogo formalističku analizu, često u specifičnim pojedinostima, elemenata i principa neoprimativističkog slikarskog modela (boja /kao takva/, linija, crta², faktura...), njihovih sintaksičkih sklopova i relacija (rasporedi, kretanja, strukturalna i kompoziciona povezivanja – na primer *linijsko ustrojstvo*), ali formuliše i nove principe poput tzv. *tekućeg i razlivajućeg bojenja*. Srodnim terminima u osnovi istog formalističkog pristupa i rečnika Larionov tumači lučizam takođe kao manifestaciju čisto slikarskih zakonitosti i principa, međutim dodatni paragrafi njegove teorije, izlazeći van čisto formalističkog diskursa, formulišu uslovno rečeno sadržaj ili značenje lučističke slike kao "predstave". To predstavno polje konstituiše se u jednoj sažetoj, hipotetičkoj mini-teoriji koja pojedine standardne kategorije i pojmove kubističkih i futurističkih teorija funkcionalno povezuje na drugačiji način. U pitanju je propozicija da ljudsko oko ne vidi u stvari same predmete već sume (svetlosnih) zraka koji se odbijaju od ovih predmeta i u međusobnim ukrštanjima i presecanjima stvaraju izvesne (nove) nematerijalne forme, koje lučistička slika prikazuje. Tako zadržani teorijski diskurs o predmetu (njegovoj percepciji i saznanju njegove suštine/istine), naravno u konstelaciji njegovog izmenjenog poimanja kao posledice novih prirodno-naučnih, filozofskih i umetničkih iskustava epohe, korespondira sa formulacijom apstraktne slike u izvesnom smislu sintetičkog ili umereno eklektičkog tipa, bez apriorističkih restriktivnih ili negativnih zahteva kao imperativa njene konstitucije.

Eklektizam se, međutim, zajedno sa glasnom afirmacijom umetnosti Istoka i nacionalnog/narodnog elementa u umetničkoj tradiciji Rusije, mnogo radikalnije teorijski zagovara kao stvaralački princip primeren aktuelnoj umetničkoj situaciji. U tom pogledu postoji potpuna saglasnost ovih autora, koji u nekim tačkama dovode u pitanje, ili katkad

¹ Pre Maljeviča Ševčenko u ovom kontekstu formuliše tipično maljevičevski iskaz o autonomiji: "Slikarstvo ne treba da opslužuje nikakve i ničije ideje, osim svojih sopstvenih."

² Veoma je uputno odvajanje *linije* i *crte* u smislu njihovih različitih funkcionalnih statusa unutar sistema obojenosti, tj. pozicioniranja, kretanja i međusobnih odnosa *bojenih veličina*.

potpuno izvrcu, pojedine zaista ključne propozicije avangarde oko kojih je, moglo bi se reći, postojao opšti konsenzus.

Koncept eklektizma pretpostavlja izvesnu formu pluralizma izvora/uzora, ili eklektizma inspiracije, koja umetniku, oslobođenom nepotrebnog i štetnog važećeg imperativa individualnosti (Gončarova), dopušta da koristi iskustva svih pojava, stilova ili pokreta, nezavisno od vremena i prostora njihovog nastanka. Štaviše, otvoreno se preporučuje "slikanje prema delima nastalim u ranijim periodima" (Larionov – Gončarova), ili "slikanje prema tuđim slikama" (Ševčenko). Radikalna zajednička tvrdnja da kopije u stvari ne postoje u tesnoj je vezi sa teorijskom suspenzijom modernističkog zahteva za individualnošću i originalnošću (po svaku cenu), ispred kojeg se postavlja princip umetničkog dela sa njegovim internim zakonitostima, te naposljetku sam opšti pojam umetnosti kao institucije van vremenskog i prostornog determinizma. Prostor i vreme, prošlost i budućnost, progres i usavršavanje ne smatraju se u ovom krugu umetnika adekvatnim operativnim pojmovima ni u području prakse ni u području teorije umetnosti, posebno njenih aksioloških valorizacija. Model kontinuiteta, koji se suprotstavlja avangardističkom imperativu prekida i zaborava, ne označava pravolinijske dijahronijske procese napredovanja od prošlog ka budućem, već jedino upućuje na nužno prisustvo izvora, neke već postojeće tačke početka: nema pojava koje se rađaju ni iz čega, kaže Ševčenko, nema ideja koje se rađaju, postoje samo one koje se ponovo rađaju/obnavljaju.

Svojevrstu kampanju afirmacije istočnjačkog, nacionalnog/ruskog umetničkog nasleđa treba posmatrati u kontekstu ovog pluralističkog, eklektičkog otvaranja, nikako kao manifestaciju autističkog nacionalizma i tradicionalizma. Paralelnu kritiku i negaciju savremene umetnosti Zapada prati priznanje njene uloge upravo u prepoznavanju važnosti umetničke tradicije Istoka, ali istovremeno i uverenje da su njene ideje, iscrpene i potrošene, sada postale neupotrebljive.

Aleksandar Ševčenko

NEO-PRIMITIVIZAM

Njegova teorija. Njegove mogućnosti. Njegova dostignuća

Slobodnoj i večnoj umetnosti.

"Umetnik ne treba da bude ni previše bojažljiv, ni previše iskren, niti da se previše pokorava prirodi."

Pol Sezan, slikar

"Umetnik treba da bude slepi iskreni borac za ideje velike umetnosti, on ne treba da se pokorava prirodi, već da iz nje samo crpe materijal za svoje doživljavanje, da bude stvaralac i gospodar njenih formi."

A. Š.

MI, KOJI NEO-PRIMITIVIZAM ISPOVEDAMO KAO UMETNIKOVU RELIGIJU, GOVORIMO:

Zemlje-prirode u njenom pravom značenju nema. Ona je pretvorena u temelj zgrada i asfalt trotoara i kolovoza. Zemlja-priroda ostala je samo u sećanju, kao bajka o nečem predivnom, davno prošlom.

Fabrika-grad gospodari svime.

Stalno kretanje, večita vreva, nejasni košmari-utvare grada smenjuju jedni druge. U svetlu dnevnog sunca, zaklonjenog zgradama, u jarkoj svetlosti električnih noćnih sunaca, život nam izgleda potpuno drugačiji, ispunjen drugačijim, za nas novim formama.

Svet se pretvorio u jednu čudovišno bajkovitu mašinu u večnom kretanju, u jedan ogromni, ne životinjski, već automatski organizam, u jednu džinovsku celinu, izgrađenu na strogom skladu i ravnoteži delova.

Mi i ceo svet – jesmo ti delovi celine.

Mi, kao nekakav idealno-napravljeni mehanički čovek, navikli smo da živimo – ustajemo, ležemo, jedemo i radimo prema satnici; osećaj ritma i mehaničke skladnosti, koji se odražava na ceo naš život, ne može da se ne odrazi i na naše mišljenje, i na naš duhovni život – Umetnost.

Više nas ne može zadovoljiti jednostavno, grubo kopiranje prirode.

Navikli smo da je oko sebe vidimo prerađenu i poboljšanu rukama čoveka-stvaraoca i ne možemo da i od Umetnosti ne zahtevamo to isto.

Takav je naš vek.

Naturalističko slikarstvo za nas takođe ne postoji, kao što ne postoji priroda bez prosečenih, peskom posutih ili asfaltom zalivenih stazica, bez vodovoda i veštačkog svetla, bez telefona i tramvaja.

Stremimo traženju novih puteva za našu Umetnost, ali ni staru ne odbacujemo u potpunosti i od njenih prethodnih formi iznad svega cenimo primitivnost, volšebnu bajku drevnog Istoka.

Lubok sa svojom jednostavnom, prostodušnom lepotom, strogost primitivnoga, mehanička preciznost strukture, gracioznost stila i dobra boja, objedinjeni stvaralačkom rukom umetnika-moćnika – to je naša parola i naša lozinka.

Život bez kretanja nije ništa, i zato uvek težimo da forme predmeta na plohi ne potčinjavamo, već da preko predstavljanja posrednih formi prenesemo njihovo kretanje.

Lepota je samo u skladnosti jednostavnih spojeva formi i boja. Prefinjena lepota graniči se s jeftinom nakinđurenošću pijace – proizvodom iskvarenog ukusa svetine.

Primitivci, ikone, lubok, poslužavnici, natpisi firmi, istočnjačke tkanine itd. – primeri su pravih vrednosti i slikarske lepote.

Reči "Umetnost" tj. fikcija i "Priroda" tj. stvarnost, na raskrsnici čije je ime "Umetnikova stvaralačka volja" razilaze se na razne strane; zato na svojim slikama ne težimo naturalističkoj sličnosti s prirodom.

Priroda je sirovi materijal koji u našoj duši izaziva samo ove ili one emocije prilikom ostvarivanja zamisli na plohi slike.

Prirodu i život ne treba kopirati, već posmatrati i proučavati neprestano. Posmatranje i proučavanje prirode radi Umetnosti treba kao svoju polaznu tačku da ima ovaj ili onaj predmet upravo Umetnosti.

Za polaznu tačku naše Umetnosti uzimamo lubok, primitivce, ikonu, jer u njima nalazimo najdublju, najneposredniju, čisto slikarsku percepciju života.

Mi, kao i primitivisti, kao i istočnjački umetnici, smatramo da je najvredniji i najproduktivniji – rad prema utisku. To daje šire polje za iznošenje sopstvenog pogleda na svet i ne odvlači pažnju nepotrebnim detaljima, što gotovo uvek biva prilikom rada direktno prema prirodi.

Dopuštamo, međutim, i takav rad, ali samo ako je zasnovan na razumnoj volji umetnika-tvorca, a ne na ropskom pokoravanju prirodi.

Naš rad u datom slučaju, iako ostvaren prema prirodi, biće sličan radu koji nam je poslužio kao tačka oslonca.

Nekima će to izgledati kao kopija tuđeg dela, za nas je to skica prema prirodi, proučavanje prirode kroz prizmu Umetnosti.

Kopija u bukvalnom smislu ne postoji; jedan isti majstor nije u stanju da stvori dva potpuno jednaka dela, već samo imitaciju, više ili manje preciznu.

Slikarstvo je predstavljачka umetnost i kao takvo ono može slobodno da bira objekat podražavanja – prirodu ili već postojeće, drugo delo.

Ne treba se plašiti slikanja prema tuđim slikama:

Slikarstvo je samodovoljno i zato ono što je svetina navikla da naziva kopijom u suštini to nije; u dva (po sižeu) slična dela biće različito slikarstvo, različita faktura, različita struktura.

Lako ćemo se u to uveriti ako uzmemo radove ne dvojice, već jednog jedinog umetnika, urađene prema istom modelu, sa jednog istog mesta – to će biti dva slikarski različita dela.

Umetnost postoji radi sebe same, a ne radi ostvarivanja sižea; ako ovakva i biva, onda samo kao posledica, a ne kao uzrok.

Primitivizam, kao i priroda, takođe ne može da sputava našu slobodu. Nas očarava samo njegova jednostavnost, skladnost stila i neposredno, umetnički verno osećanje života.¹

Od svojih dela zahtevamo dobru fakturu, to jest onaj vizuelni utisak slike koji stvara njena površina, njeno slikarstvo – potezom četkice, punoćom bojenog materijala kao boje,² karakteristikama gornjeg sloja slikarstva – rečju, svim onim što vidimo na plohi slike i što se odnosi na njeno ostvarivanje.

Zahtevamo dobru strukturu tj. onaj način izvođenja koji daje dobru gustinu boji i njenim slojevima.

Od dela zahtevamo dobar stil, koji se ispoljava u kompoziciji linija, masa i boja.

Naša Umetnost je slobodna i eklektična, i u tome je njena savremenost.

Ne bojimo se da sledimo principe neke od savremenih škola. One su neizbežnost naše naučne epohe.

Reč "Neo-primitivizam" sa jedne strane svedoči o našem ishodištu, sa druge – prefiksom "Neo-" takođe podseća na pripadnost slikarskim tradicijama naše epohe.

Ovim, međutim, na sebe ne preuzimamo nikakve obaveze koje nas mogu sputati, zarobiti teorijom.

Slobodni smo, u tome je naš progres i naša sreća.

Svako vezivanje za školu, teoriju, već je stagnacija, već je ono što se uobičajeno označava rečju "Akademizam".

Vitalnost umetnika određuje se njegovim istraživanjima, a u istraživanju je usavršavanje.

Svetina često s prekorom, čak s nekakvim sažaljenjem govori: "Ovaj umetnik se još nije formirao"; ali upravo u tome i jeste umetnikov život, njegova originalnost. O umetniku za koga kažu "On se formirao, našao je sebe", treba govoriti "umro je", jer "on se formirao" znači da on više nema emocija, on živi od onoga što je u suštini već proživljeno tj. drži se neke teorije kao recepta. U tome je stagnacija, u tome je smrt.

Mi smo večno živi, večno mladi, zato što ne vodimo računa o mišljenju dokone svetine. Ne živimo i ne radimo zarad njenog ustajalog, pokvarenog ukusa, radimo samo u ime Umetnosti, to nam služi na čast i to nam je nagrada.

Još je Sezan rekao: "Umetnikov rad, kojim on postiže savršenstvo u svojoj oblasti, dovoljna je nagrada za nerazumevanje što ga od budala dobija."

Odlučno istupamo protiv stare akademske škole jer ona, ne mogavši da sačuva ono najvrednije za Umetnost slikarstva, tekovine vekova – tradicije, zajedničke istinskim slikarskim radionicama svih vremena, i ne shvativši ovo, umesto njih uvodi jeftinu oštrinu u načinu rada i nepotrebno, neumesno deljenje na pravce.

Zaboravljajući da siže nije cilj, već najnevažnije sredstvo, i da je smisao slikarstva samo u njemu samom.

"Umetnost je u formi" – kaže Oskar Vajld, i tu je u pravu.

¹ Života, a ne prirode. Priroda je skup stvari od kojih se sastoji svet; život je skup formi tih stvari i njihovog kretanja.

² Autor ovde koristi reči "kraska" (boja kao materija, materijal za bojenje) i "cvet" (boja u apstraktnom značenju). – *Prim. prev.*

Sama reč Neo-primitivizam, kao što je ranije već rečeno, karakteriše pravac slikarskih dostignuća, njihovo ishodište – primitivizam, a takođe svedoči i o pripadnosti epohi.

Nema i ne može biti pojava koje se rađaju ni iz čega.

Nema ideja koje se rađaju, postoje samo ideje koje se ponovo rađaju, i sve normalno neizostavno ima kontinuitet, razvijajući se iz prethodnih formi.

Takva je i naša škola, koja je svoje izvorište našla u primitivizmu i koja se razvija u savremenosti.

Primitivizmom se uopšteno ne zove samo pojednostavljenost, neumeće drevnih ljudi i seljačka Umetnost – oni imaju svoj naziv – lubok. Reč primitivizam direktno ukazuje na istočnjačko poreklo, jer se u naše vreme uobičajeno pod njom podrazumeva cela plejada Umetnosti Istoka – japanska, kineska, korejska, indopersijska itd.

U našoj školi ovaj pojam ukazuje na karakteristike slikarstva (ne sižea), na način realizacije, na korišćenje slikarskih tradicija Istoka.

Na unutrašnje, duhovno prihvatanje Istoka.

To, međutim, nije prosto podražavanje, tj. ono za koje se uobičajeno kaže "Ovo je urađeno u istočnjačkom stilu", tj. nije ono što, na primer, radi Stelecki, čija dela nimalo ne govore o staroj Rusiji, o Vizantiji, o ikonama. Ovo je običan Istorizam – ostvarenje visokih ideja na slobodan, diletantski način, podražavanje bez percepcije, dok ikone, u potpunosti prožete Istokom i Vizantijom, istovremeno ostaju potpuno samosvojne.

Neo-primitivizam je duboko nacionalna pojava.

Rusija i Istok neraskidivo su povezani još od vremena tatarske najezde, i duh Tatara, duh Istoka toliko se ukorenio u našem životu da je katkada teško odrediti gde prestaje nacionalna odlika, a gde počinje istočnjački uticaj.

Celokupna ljudska kultura krenula je iz Azije, a ne obrnuto, kako neki tvrde.

Naša celokupna kultura je azijska, i strani majstori, neimari, tkači, umetnici i njima slični ljudi, dolazeći sa Zapada i noseći u sebi iskru evropske civilizacije, u našoj "varvarskoj" zemlji odmah bi potpadali pod uticaj tatarštine, Istoka, pod naš više samosvojni, temperamentni duh – Civilizacija Zapada raspršivala bi se u prah pred Kulturom Istoka.

Uzmimo naše starorusko slikarstvo.

Treba samo uporediti naše "travno slikanje" s istočnjačkim tepisima, naše "Duhovno-moralno slikarstvo" i njegovo direktno nastavljanje kroz narodne sličice i lubok sa indopersijskim slikarstvom pa da bude potpuno jasno njihovo zajedničko poreklo, njihova duhovna srodnost.

U drugim zemljama uticaj Istoka nije ništa manje vidljiv, ništa manje grandiozan.

Forme zapadne Umetnosti u potpunosti su proistekle iz vizantijskih formi, koje su, sa svoje strane, preuzete iz starije jermensko-gruzijske umetnosti.

Na taj način dobija se puni krug, kretanje Umetnosti od nas, s Istoka, s Kavkaza, u Vizantiju, zatim u Italiju i odatle, preuzevši tek ponešto od tehnike slikanja uljanim bojama, štafelajnog slikanja, vraća se ponovo k nama.

Otud epiteti kao što je "tuđinsko slikanje" u kome, ako se dublje zagledamo, ponovo osećamo pre raskoš našeg varvarstva, primitivizam Istoka, nego Zapad s njegovim prostim naturalističkim, ponekad potpuno besmislenim podražavanjem prirode.

Sve ovo u dovoljnoj meri može da posluži kao opravdanje za naše divljenje pred stvaralaštvom Istoka. Postaje jasno da više nema razloga za korišćenje proizvoda sa Zapada,

jer oni ionako tamo stižu sa Istoka, tim pre što za svoj toliko dugi kružni put uspevaju da se poprilično pokvare, istrule.

Nema razloga, jer se svakodnevno nalazimo u najneposrednijem dodiru s Azijom.

Nazivaju nas varvarima, Azijatima.

Da, mi smo Azija, i ponosni smo zbog toga, jer "Azija je kolevka naroda"; u nama teče dobra polovina tatarske krvi i mi pozdravljamo Budući Istok, pradžvor i kolevku svekolike kulture, svih Umetnosti.

Dakle, preuzimajući svoje ishodište sa Istoka, Neo-primitivizam ipak nije samo njegovo ponavljanje, njegova popularizacija koja uvek banalizuje svaku Umetnost; ne, on je potpuno samosvojan. U njemu se Istok odrazio u velikoj meri, npr. u interpretaciji, u tradicijama, ali i naša, nacionalna Umetnost igra u njemu važnu ulogu, kao i dečje stvaralaštvo – taj jedinstveni, uvek duboki i originalni primitivizam, stvaralaštvo u kome se naše azijsko poreklo vidi u svojoj punoći.

Neo-primitivizmu nisu tuđe ni Zapadne forme i mi otvoreno izjavljujemo:

Azija nam je dala svu dubinu svoje kulture, svu njenu izvornost, a Evropa je, sa svoje strane, dopunila nekim odlikama svoje civilizacije.

Neo-primitivizam je na taj način nastao stapanjem Istočnjačkih tradicija sa Zapadnim formama.

Rečima je ovo, naravno, teško objasniti, zato ćemo dati nekoliko snimaka svojih radova, na kojima su principi Neo-primitivizma izraženi manje-više potpuno.

No, o tome ćemo kada bude reči o dostignućima, a sada ćemo preći na mogućnosti iz kojih naša škola proističe.

Od svojih dela pre svega zahtevamo jasan i skladan crtež koji se izražava linijom i siluetom. Linija nije ona "crta" na koju upozorava Sezan³ – linija je granica dve boje. Ne plašimo se, međutim, da upotrebljavamo crtu, priznajemo da su crtež i slikarstvo nerazdvojni i stoga uvodimo crtu u slikarstvo, ali ne kao grafički element, već kao čisto slikarsko načelo, jer crta više nije linija (kontura), već pre uska ploha, duža ili kraća.

Linija je nevidljiva i zato nema boju, crta može biti šira ili uža i obojena prema potrebi u razne boje.

Zahtevamo dobru formu koja se sadrži u skladnosti crteža cele kompozicije, pravilnom rasporedu reljefa, saodnosu težine pojedinih delova i bojenih veličina.

Predstavljanje predmeta je realno, ali nije naturalističko.

Realizam je svestan odnos prema životu i njegovo razumevanje, naturalizam – nesvesno, ponekad čak besmisleno posmatranje prirode i kopiranje predmeta.

Realizam je u suštini predmeta – Naturalizam slikarstva pak u spoljnom podražavanju njihove forme.

Predmeti se ne stvaraju jednostavnim kopiranjem, već kroz osećanje njihovih formi i boja.

Svetlost i senka kao senčenje ne postoje, oni služe samo kao izgovor za raspoređivanje svetlih i tamnih boja.

Za iskazivanje suštine predmeta koristimo se predstavljanjem njihovih prelaznih formi, što omogućava da predmeti ne budu zarobljeni na plohi slike u svojoj pojedinačnoj

³ "Najviše se treba plašiti neoimpresionističkih potcrtavanja" (Sezan, pisma).

formi, u nepokretnosti, već da se predstavljaju kao u trenutku nastajanja, u pokretu, odnosno u realnijoj, punijoj formi.

Pojednostavljujemo formu kao takvu, ali u isto vreme širimo i usložnjavamo njen pojam.

Rušimo naučnu perspektivu, zasnovanu na gledanju jednim okom, pa shodno tome i kompromisnu, netačnu i ograničavajuću, zamenjujemo je novom, slobodnom, nenaučnom, umetničkom perspektivom. Ona nam omogućava uvođenje ne jedne, već nekoliko tačaka sastajanja linija, kako bi se pokazao jedan isti predmet odjednom iz nekoliko uglova.

Smatramo da predmeti nemaju jednu, već nekoliko karakterističnih formi.

Uvodimo ritmičku periodičnost kretanja i rešavamo kubističke pomake.

Slobodnom perspektivom nazivamo svaku promenu u koncipiranju figura na plohi, koja zavisi od njihovog položaja u prostoru.

Potpuno odbacujemo vazдушnu perspektivu, zato što je ona vezana za prostor i sliku-plohu lišava njenog pravog značenja. Zamenjujemo je linijskim ustrojstvom i rasporedom masa i reljefa.

Zahtevamo dobru kompoziciju, zasnovanu kako na rasporedu kretanja i ploha, tako i bojnih veličina, takođe i na unutrašnjem sadržaju svakog predmeta i celine; bez svega ovoga nemoguća je monumentalnost – najveće dostignuće Umetnosti.

Zahtevamo prefinjenu pojednostavljenost, ali u isto vreme izbegavamo sintetičku šematizaciju.

Zahtevamo dobar stil koji se sadrži u samoj slici, kako u njenom ustrojstvu i obojenosti, tako i u fakturi i načinu realizacije.

Svako delo ima svoj sopstveni stil; upozoravamo da ne treba mešati pojmove "Stilizam" i "Istorizam". Prvi je u samom delu, u celom delu, drugi samo u podražavanju karakteristike sižea, načinu realizacije, interpretaciji.

Propagiramo boju kao takvu, tj. kao obojenost, ne vraćamo slikarstvo na impresionistički luminarizam ili lokalne tonove akademije, već na boju, u svom njenom sjaju, u svom njenom samosvojnem značenju.

Predmeti se proizvoljno boje i volja umetnika u tome igra najvažniju ulogu. To se dešava zato što nas predmet u datom slučaju interesuje samo svojom formom, pri tom njegova prirodna boja ne odgovara našoj zamišljenoj celini, celoj kompoziciji, te je mi bez kolebanja zamenjujemo potrebnijom, izražajnijom, žrtvujući na taj način beznačajni detalj radi punijeg postizanja opšteg efekta u celini.

Boje predmeta u prirodi menjaju se usled refleksije, usled osvetljenja.

Izbacujemo refleksiju, tu akademsku dranguliju i umesto nje ističemo novi princip, princip tekućeg bojenja. Tekuće bojenje koje sistematično ponavlja jednu istu boju ili njenu nijansu govori o kretanju boje, a u kretanju je život.

Tekuće bojenje po prvi put se sreće kao jasno izraženo slikarsko načelo na našim ikonama, gde je izraženo u nanošenju odblesaka svetla na odeću bojama koje zatim protiču (prelaze) na fon.

Na Zapadu je ovaj princip korišćen u stvaralaštvu impresionista, ali su ga oni loše shvatili, tačnije, loše osetili, razvodnili, i on se, izgubivši svoje značenje, ulio u teoriju o dodatnim tonovima. Izgubio je značenje zato što se, udaljavši se od značenja boje ("*cvet*", *prim. prev.*) kao bojene materije ("*kraska*", *prim. prev.*), pretvorio prvo u naturalistički refleks

koji ništa ne znači, a kasnije u nekakvo bojeno retuširanje, u obojenost tek neznatnih čestica vazduha.

Prihvatamo i razlivajuće bojenje, odnosno bojenje koje prelazi preko kontura predmeta (v. ruski lubok staroveraca), koje, međutim, nije izraženo u haotičnom oticanju boje, već u vidu zračenja boje; ovo zračenje pak nije zasnovano na teoriji lučizma, niti na reflektivnom zračenju, već na sopstvenom zračenju tela, njihovom isijavanju.

Istupamo protiv dodatnih tonova, njihovu raznolikost koja svojim šarenilom razočaravajuće deluje na posmatračevo oko zamenjujemo zbirom istorodnih tonova koji deluju dublje.

Drugim rečima, u praksi ne koristimo boje, na primer, kao refleks žutog na plavom, već kao zbir zelenih, veće ili manje gustine, izdvajajući iz plave crnu u posebnu mrlju; ne kao narandžasto na ljubičastom, nego kao zbir braon-žutih s izdvajanjem crvene i crne.

Najzad, menjamo boju predmeta radi ispoljavanja njihove duhovne suštine; čašu s otrovom, na primer, niko neće slikati nekom neozbiljnom bojom, poput ružičaste ili svetloplave; razume se da će u datom slučaju biti upotrebljena boja koja psihološki jače deluje.

Dozvoljavamo Simbolizam, izražen u ustrojstvu i boji dela, u dubini njegovog sadržaja, ali ne i u lažnoj kabalistici i jeftinim detaljima.

Zahtevamo dobru fakturu, izbegavamo nepotrebnu oštrinu u načinu rada, ne bojimo se, ako, naravno, za to ima potrebe, da precizno islikavamo detalje, postižući tako veliku prefinjenost realizacije, i naporedo sa zahtevom za dobrom kompozicijom, veću ubedljivost i monumentalnost.

Borimo se za punu slobodu Umetnosti i za prednosti eklektizma, kao načela obnavljanja.

Ovo su postavke iz kojih proizlazi naša Umetnost, naše majstorstvo, ali njima se koristimo prema potrebama i smislu kao mogućnostima, a ne kao gotovim receptima.

Smisao slikarstva je u njemu samom. On nije u sižeju, on ima sopstveni sadržaj, čisto slikarskog karaktera, koji se nalazi u fakturi, kompoziciji i stilu.

To i jesu jedini zahtevi koji se mogu postaviti pred sliku.

Slikarstvo ne treba da opslužuje nikakve i ničije ideje, osim svojih sopstvenih; u protivnom slučaju ili ono, ili predmet, ideja, koji se opslužuju, uzajamno se uništavaju, gube smisao i snagu.

Malograđanski zahtevi koji se postavljaju pred Umetnost izgledaju nam naivni i smešni, kao što su smešne i neumesne pohvale i pokude jeftinih kritičara što o slikarstvu sude samo uz ugla sličnosti s prirodom ili različitosti od nje.

Odbacujemo značaj svake kritike, osim autokritike; jedino sam autor, koji voli svoju Umetnost i svesno se prema njoj odnosi, može tačno i nepogrešivo da odredi vrline i mane svog dela, njegovu vrednost. Posmatrač sa strane, ako je zaljubljen u delo, u svojoj pristrasnosti ne može niti da objasni, niti da oceni delo po zaslugi; ako je ravnodušan, hladan, znači da on delo ne oseća, ne razume, pa prema tome uopšte i nema pravo da sudi.

Umetnost – to su umetnikove emocije, njegov duhovni život, i niko nema prava da se meša u tuđ život.

Ljudi, kao i sve druge životinje, mogu se podeliti na rase i tipove.

Umetnost radi Umetnosti; ona je nekoristoljubiva i u isto vreme sposobna da izaziva osećanja najvišeg nivoa kod ljudi koji pripadaju istom tipu kao i umetnik.

Optužuju nas da podražavamo zapadnu Umetnost. Ali u suštini to nikako nije tačno.

Ako su Sezan, Gogen, Ruso, i odigrali važnu ulogu u razvoju naše, ruske Umetnosti, ako im mi i ukazujemo dužno poštovanje, to je upravo zato što oni ne predstavljaju tipične savremene zapadne umetnike, za čije stvaralaštvo kao primer mogu poslužiti slike po državnim Salonima, već, naprotiv, čine izuzetak.

Zaista, šta je to zajedničko među njima? Naravno, ništa!

Stvaralaštvo Salonâ je tipični ostatak prošlosti, opadanje Evropske Umetnosti.

Sezan, delimično Gogen, posebno Anri Ruso – jesu težnja ka Istoku, njegovim tradicijama, njegovim formama.

Oni su kao i mi u grozničavim, stalnim traganjima, kao i mi uvek i svuda progonjeni od svog vremena.

Optužuju nas za suvišni akademizam, ali traganje za savršenijim stilom još nikako nije to, već samo težnja ka monumentalnosti.

I, uopšte, nikakvo slobodno, osmišljeno traganje ne može se tako nazvati, jer je akademizam sav u kabinetском, bezdušnom radu, u korišćenju jednom zauvek prihvaćenog kanona i u pokoravanju. U upotrebi starih formi uz gubljenje tradicije majstorstva.

Naše dostignuće je već u tome što se mi, razradivši tek opšte postavke naše škole, a ne obavezujuću teoriju, uvek trudimo da obnovimo tradiciju, kako putem razumnog nasleđivanja, tako i ličnim iskustvom.

Ne kanonizujemo forme i, budući povezani s eklektizmom, imamo mogućnosti da stalno produbljujemo ovaj pojam.

Naše postavke daju mogućnost za večno postojanje i usavršavanje, dok sve postojeće teorije neminovno vode u ćorsokak.

Mi smo večno živi, večno mladi, večno se usavršavamo – to je naša zasluga i to nam je nagrada.

A. Ševčenko, *Neo-Primitivizm. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija*, Moskva 1913



Mihail Larionov

LUČISTI I BUDUĆNJACI. MANIFEST

Mi, Lučisti i Budućnjaci, ne želimo da govorimo ni o novoj, ni o staroj umetnosti, a još manje o savremenoj zapadnoj umetnosti.

Ostavljamo staru da umire, da se s njom bori ta "nova", koja osim borbe, veoma lake, uzgred budi rečeno, ništa svoje i ne može da ponudi. Da sobom nađubrimo jalovo zemljište – jeste korisno, ali taj prljavi posao nas ne interesuje.

Oni galame o neprijateljima što ih ugnjetavaju, a u stvari – sami su neprijatelji, pri tom bliski. Njihovo suparništvo s davno iščezlom starom umetnošću nije ništa drugo nego vaskrsavanje mrtvih, nesnosna dekadentska ljubav prema bezvrednosti i glupa želja da se bude na čelu savremenih malograđanskih interesa.

Mi ne objavljujemo nikakvu borbu, jer gde bismo našli ravnopravnog protivnika!?

Budućnost je iza nas.

Svejedno ćemo u svom kretanju pregaziti i one koji spletkare protiv nas, i one koji stoje po strani.

Nama ne treba popularizacija – naša umetnost će ionako u potpunosti zauzeti mesto koje joj u životu pripada – to je pitanje vremena. Nama ne trebaju javne rasprave i predavanja, ako ih ponekad i organizujemo, onda je to samo bačena milostinja društvenom nestrpljenju.

Kada je umetnički presto slobodan, a unesrećena ograničenost tumara unaokolo pozivajući na borbu s iščezlim avetima, mi je odgurujemo i sedamo na tron s koga ćemo vladati sve dok nam na smenu ne dođe dostojanstveni zamenik.

Mi, umetnici budućih puteva umetnosti, pružamo ruku futuristima, bez obzira na sve njihove pogreške, ali izražavamo svoj potpuni prezir prema takozvanim ego-fururistima i neo-fururistima, istim nedarovitim prostacima kakvi su i "pubovi", "šamardžije" i "Savez mladih".

Ne budimo one koji spavaju, budale ne urazumljujemo, prostacima u lice kažemo da su to što jesu i spremni smo da uvek aktivno branimo svoje interese.

Preziremo i žigošemo kao umetničke sluge sve one koji obigravaju oko stare ili nove umetnosti zarad svojih sitnih poslova. Bliži su nam obični, neiskvareni ljudi, nego ta umetnička ljuska što se na novu umetnost lepi kao muve na med.

U našim očima nedarovitost koja propoveda nove ideje umetnosti nepotrebna je i otrcana u istoj meri kao i kada propoveda stare.

To je oštar nož u srce svima koji su se prilepili uz takozvanu novu umetnost i koji svoju karijeru prave na istupanjima protiv proslavljenih starčića, bez obzira na to što je između njih i ovih poslednjih u suštini malo razlike. Istinska braća po duhu – oni su žalosne rite savremenosti, jer kome su još potrebni miroljubivo-obnoviteljski pothvati larmadžija nove umetnosti koji nisu izneli ni jedan svoj stav, koji svojim rečima prenose davno poznate umetničke istine!

Dosta je "Karo pubova" koji iza ovakvih naziva kriju svoju jadnu umetnost, šamara na papiru rukom deteta koje pati od pseće starosti – Saveza starih i mladih! Nisu nam potrebni

banalni obračuni s društvenim ukusom – neka se time bave oni koji dele šamare na papiru dok u stvarnosti pružaju ruku za milostinjom.

Dosta je bilo đubrenja, sada treba sejati!

Mi nismo skromni i to direktno i otvoreno izjavljujemo. – Mi sebe smatramo stvaraocima savremene umetnosti.

Imamo našu umetničku čast koju smo spremni da branimo svim sredstvima i na sve moguće načine. – Mi se smejemo rečima "stara umetnost" i "nova umetnost" – to su besmislice što su ih izmislili dokoni malograđani.

Mi ne štedimo snagu kako bi sveto drvo umetnosti visoko izraslo, i ne tiče nas se što u njegovoj senci gamižu sitni paraziti – neka ih, jer o postojanju samog drveta oni znaju po njegovoj senci.

Umetnost radi života i još više – život radi umetnosti!

Mi kličemo: sav genijalni stil naših dana – naše pantalone, sakoi, obuća, tramvaji, automobili, avioni, železnica, grandiozni parobrodi, takva su divota – takva velika epoha, kakvoj nije bilo ravne u celoj svetskoj istoriji.

Mi odbacujemo individualnost kao nešto što bi moglo da ima značaj u proučavanju umetničkog dela. – Treba se usredsrediti samo na umetničko delo i proučavati ga polazeći samo od zakona po kojima je ono stvoreno.

Mi ističemo sledeće postavke:

Živeo predivni Istok! Ujedinjujemo se sa savremenim istočnjačkim umetnicima radi zajedničkog rada.

Živela narodnost! – Idemo rame uz rame s molerima.

Živeo stil koji smo stvorili, stil lučističkog slikarstva, oslobođenog realnih formi, koji živi i razvija se po slikarskim zakonima!

Izjavljujemo da kopije nikada nisu postojale i preporučujemo slikanje prema delima naslikanim u ranijim periodima. Tvrdimo da se umetnost ne proučava iz ugla vremena.

Za izražavanje našeg stvaralaštva smatramo pogodnim sve stilove – one koji su nekada postojali i one koji sada postoje – kubizam, futurizam, orfizam i njihovu sintezu – lučizam, čiji su objekt proučavanja kako život, tako i sva prethodna umetnost.

Mi smo protiv Zapada koji banalizuje naše i istočnjačke forme i sve niveliše.

Zahtevamo poznavanje slikarskog majstorstva.

Napregnutost osećanja i njihov visoki razvoj cenimo iznad svega.

Smatramo da se u slikarskim formama ceo svet može potpuno izraziti:

Život, poezija, muzika, filozofija.

Mi težimo slavljenju naše umetnosti, i zbog toga i zbog naših budućih dela radimo.

Želimo da za sobom ostavimo dubok trag, i to je časna želja.

U prvi plan ističemo svoja dela i svoje principe, koje neprestano menjamo i sprovodimo u životu.

Mi smo protiv umetničkih društava koja dovode do stagnacije.

Mi ne zahtevamo društvenu pažnju, ali molimo da pažnju ni od nas ne traže.

Stil lučističkog slikarstva, koji pokrećemo, ima u vidu prostorne forme koje nastaju presecanjem reflektovanih zraka raznih predmeta, forme izdvojene voljom umetnika.

Zrak se uslovno predstavlja na plohi bojenom linijom.

Ono što je za ljubitelja slikarstva vredno, ispoljava se u najvećem stepenu na lučističkoj slici. Predmeti koje vidimo u životu ne igraju ovde nikakvu ulogu, a ono pak što čini

suštinu samog slikarstva, ovde se najbolje može pokazati – kombinovanje boje, njena punoća, odnos bojenih masa, produbljenost, faktura; svako ko se interesuje za slikarstvo može se na sve ovo u potpunosti usredsrediti.

Slika je nepostojana, odaje utisak vanvremenskog i prostornog – u njoj se pojavljuje osećanje onoga što se može nazvati četvrtom dimenzijom, jer su njena dužina, širina i debljina nanosa boje jedina obeležja sveta koji nas okružuje, dok su pak sva osećanja koja se pojavljuju na slici već sasvim druge vrste. Slikarstvo na ovaj način postaje ravnopravno sa muzikom, ostajući samosvojno. – Slikanje slike tako kreće putem koji se može proći samo ako se tačno slede zakoni boje i njenog nanošenja na platno.

Ovim počinje stvaralaštvo novih formi, čije značenje i izražajnost zavise isključivo od stepena napregnutosti tona i njegovog položaja u odnosu na druge tonove. Odatle i prirodno propadanje svih postojećih stilova i formi u celokupnoj prethodnoj umetnosti, jer su i oni, kao i život, samo predmet lučističke percepcije i građenja u slici.

Ovim počinje istinsko oslobađanje slikarstva i njegov život samo po sopstvenim zakonima, slikarstva samodovoljnog, koje ima svoje forme, boju i tembr.

Timofej Bogomazov, Natalija Gončarova, Kiril Zdanjevič, Ivan Larionov, Mihail Larionov, Mihail Le-Danti, Vjačeslav Levkijevski, Sergej Romanovič, Vladimir Obolenski, Moric Fabri, Aleksandar Ševčenko.

M. Larionov – N. Gončarova, "Lučisty i buduščniki. Manifest", *Oslinyj hvost i mišen'*, Moskva 1913, 9-15



Mihail Larionov

LUČISTIČKO SLIKARSTVO

Slikarstvo je samovoljno, ono ima svoje forme, boju i tembr.

Lučizam ima u vidu prostorne forme koje mogu nastati presecanjem reflektovanih zraka raznih predmeta, forme, izdvojene voljom umetnika.

U toku onoga što nazivamo vreme nastajali su različiti stilovi. Premeštanje tih stilova u vremenu ni na koji način ne bi izmenilo umetničku vrednost i značaj onoga što je u razdoblju njihove dominacije bilo urađeno. Do nas su došli egipatski stil, asirski, grčki, kritski, vizantijski, romanski, gotički, japanski, kineski, indijski itd. Mnogo je ovakvih klasifikacija u istoriji umetnosti, ali stilova je zapravo beskrajno više, da i ne govorimo o stilu koji je svojstven svakom delu, mimo opšteg stila vremena.

Stil je onaj način, onaj postupak kojim je umetničko delo stvoreno, i ako bi se ispitale sve umetničke stvari na zemlji, pokazalo bi se da su sve one stvorene nekim umetničkim postupkom, bez čega nema nijednog umetničkog dela.

Ovo se ne odnosi samo na ono što nazivamo umetničkim stvarima, već na sve što u određenoj epohi postoji. Ljudi sve posmatraju i poimaju iz ugla stila svoje epohe. – Ali ono što se zove umetnost razmatra se iz ugla *percepcije umetničkih istina*; mada te istine prelaze u život preko stila epohe, one od nje nimalo ne zavise. Da mi poimamo prirodu i život koji nas okružuje preko stila svoje epohe najbolje se vidi poređenjem raznih stilova i raznih epoha. Uzmimo kinesku sliku, sliku iz doba Vatoa i sliku impresioniste – među njima je provalija, oni prirodu tretiraju potpuno različito. Ipak, ljudi u čijoj sredini su ove slike stvorene, razumevali su ih isto kao i umetnik, nimalo ne sumnjajući da su upravo to onaj sam život i priroda koji ih okružuju (ovde ne mislim na poznavaoce umetnosti kao takve). Često umetnika Utamara, čija se epoha poklapa s epohom Vatoa, odbacuju oni koji osećaju Vatoovu epohu ali ne mogu da prevaziđu razliku između stila japanskog i našeg XVIII veka. Postoje epohe koje se potpuno odbacuju, čak i oni koji se bave umetnošću uskraćuju im svoju pažnju. To su veoma daleke epohe, npr. kameno doba. Postoje stilovi koji se nalaze u istom položaju zahvaljujući velikoj razlici između kulture ljudi koji su taj stil stvorili i onih koji treba da ga prime (crnački stil, stil australijskih ostrva, stil Asteka, i dr.), bez obzira na to što čitavi narodi tokom mnogih vekova nisu drugačije shvatali život i prenosili ga u umetnička dela.

Svaki stil u momentu svog nastanka, posebno ako se odmah snažno izrazi, biva isto toliko nerazumljiv koliko i stil dalekih epoha.

Novi stil uvek se stvara najpre u umetnosti, jer se kroz nju prelamaju svi prethodni stilovi i život.

Umetnička dela ne proučavaju se iz ugla vremena i suštinski se razlikuju zbog forme u kojoj se usvajaju i u kojoj su sazdana. Kopije ne postoje u onom smislu u kome su do sada shvatane; postoji umetničko delo kome je kao polazište poslužilo ili drugo umetničko delo ili priroda.

Proučavajući savremenu umetnost zapažamo da pre 40-50 godina, u vreme procvata impresionizma, u umetnosti počinje da se javlja pokret koji u slikarstvu ističe bojenu plohu. – Taj pokret postepeno osvaja sve koji rade na polju umetnosti, i kroz

izvesno vreme pojavljuje se teorija premeštene bojene plohe i kretanja plohe. Nastaje paralelni pravac građenja prema kružnici – rondizam. Premeštanje ploha i građenje prema kružnici obavlja se radi postizanja veće konstrukcije u granicama plohe slike. Učenje o plošnom slikarstvu prirodno izaziva učenje o figuralnom ustrojstvu, jer figura je kretanje plohe. Kubizam uči da treću dimenziju treba pokazivati posredstvom forme (a ne vazdušne i linearne perspektive zajedno s formom) i nanositi forme na platno u trenutku njihovog stvaranja. Od tehničkih postupaka kubizam uglavnom koristi svetlo-tamno. Ovaj pravac je poglavito dekorativnog karaktera, iako se svi umetnici kubisti bave štafelajnim slikarstvom, no to je uslovljeno odsustvom potrebe za čistim dekorativnim slikarstvom u savremenom društvu. Pokret paralelan kubizmu jeste sferizam.

Kubizam se ispoljava gotovo u svim postojećim formama – u klasičnim, akademskim (Metsenže), romantičarskim (Le Fokonje, Brak), realnim (Glez, Leže, Gončarova), u formama apstraktnog karaktera (Pikaso). Pod uticajem futurizma na kubiste pojavio se prelazni kubizam futurističkog tipa (Delone, Levi, poslednji radovi Pikasa, Le Fokonjea i Gončarove).

Italijani su prvi promovisali futurizam. To učenje ne teži reformama samo u oblasti slikarstva, već ima u vidu sve vrste umetnosti. U slikarstvu futurizam ističe pre svega učenje o kretanju – *dinamizam*.

Slikarstvo je u svojoj suštini statično – odatle dinamika kao stil. Futurista otvara sliku – umetnika stavlja u centar slike, predmet ispituje s raznih tačaka posmatranja, propoveda prozirnost predmeta, slikanje onoga što umetnik zna ali ne vidi, nanošenje na platno čitavog zbira utisaka, nanošenje niza momenata jednog istog predmeta, uvodi priču i literaturu.

Futurizam unosi osvežavajuću struju u savremenu umetnost, koja je do izvesnog stepena sputana nepotrebnim tradicijama – a za savremenu Italiju on je prosto blagotvorno učenje. – Da su futuristi imali prave slikarske tradicije kakve su imali Francuzi, njihovo učenje ne bi postalo deo francuskog slikarstva, kako je to sada slučaj.

Od nedavno nastalih tokova koji danas preovlađuju, ističu se: postkubizam, koji ima u vidu sintezu formi kao protivtežu analitičkom razlaganju formi; neofuturizam, koji je odlučio da se potpuno odrekne slike kao plohe pokrivene bojama i da je zameni ekranom – na kome je u suštini statična bojena ploha zamenjena pokretljivom svetlosno-bojenom, i orfizam, koji je proklamovao umetnik Apoliner i koji uči o muzikalnosti na slici.

Neofuturizam dovodi slikarstvo do zadataka postavljenih u vitražu, plus prirodno kretanje umesto stila, što slikarstvo lišava njegovog simboličkog porekla i ono postaje nova vrsta umetnosti.

Imajući u vidu slikarstvo zasnovano na muzičkoj zvučnosti boja, na bojenoj orkestraciji, idući do bukvalnog poklapanja muzičkih sa svetlosnim talasima koji izazivaju bojeno osećanje, orfizam gradi slikarstvo bukvalno prema muzičkim zakonima. U stvari, slikarstvo mora da se gradi samo prema svojim sopstvenim zakonima – kao što se i muzika gradi prema svojim, muzičkim zakonima. Zakoni slikarstva, koji pripadaju samo njemu, jesu:

Bojena masa i faktura.

Svaka slika sastoji se od bojene površine i fakture (stanje bojene površine njen je tembr), kao i osećanja koje nastaje od ova dva elementa.

Niko neće tvrditi da poznavalac umetnosti primećuje pre svega predmete koji su na slici predstavljeni, kao što neće ni odricati da ovoga pre svega zanima kako su ti predmeti predstavljeni, koje su boje i kako upotrebljene. Zato se on interesuje za jednog

umetnika i njega ceni, a drugog ne, bez obzira na to što oba umetnika slikaju iste predmete. Ali većini ljubitelja ipak bi se učinilo veoma čudnim ako bi predmeti potpuno nestali sa slike. Iako bi sve što oni cene ostalo – ostala bi boja, ostala bi bojena površina, struktura bojenih masa, faktura.

Učinilo bi se čudnim samo zato što smo navikli da ono najvrednije u slikarstvu vidimo u stanju predmeta.

U stvari, sve te slikarske zadatke koje ostvarujemo pomoću predmeta, mi čak i ne shvatamo preko opipljivih realnih predmeta. Naši utisci o predmetu čisto su vizuelnog karaktera, bez obzira na to što želimo da predmet reprodukujemo s najvećom realnošću, u njegovoj suštini. Težnja ka najvišoj realnosti naterala je jednog od najneobičnijih umetnika našeg doba – Pikasa, kao i mnoge druge, da rade na tehnikama koje podražavaju realni život, koje dočaravaju površinu drveta, kamena, peščanu površinu itd., i koje prenose vizuelno osećanje u taktilno. – Da bi realno pojmió predmet, Pikaso je lepíó tapete, novinske isečke na sliku, slikao je peskom, sitnim staklom, radio je gipsani reljef, oblikovao predmete od papjemašea i potom ih slikao (na taj način nastale su neke violine).

Pred slikara se može postaviti zahtev da savršeno vlada svim mogućim tehnikama (tradicija ovde igra veoma važnu u logu) i da radi po zakonima slikarstva, gde bi spoljašnji život bio samo poticaj.

Kineskim umetnicima se dozvoljava da polažu ispit tek kada nauče da četkicom vladaju toliko dobro da se potezi tušem na dva providna lista papira iste veličine podudaraju kada se listovi preklape; iz ovoga se vidi koliko je neophodno delikatno razviti oko i ruku.

Prvi koji su fabulu doveli do slikarske forme bili su Indusi i Persijanci – njihove minijature uticale su na stvaralaštvo Anrija Rusoa, prvog umetnika koji je u savremenoj Evropi uveo fabulu u slikarsku formu.

Ima razloga za pretpostavku da se čitav svet u svojoj svojoj punoći, kako realni tako i duhovni, može reprodukovati u slikarskoj formi.

Ono što u slikarstvu cenimo jesu kvaliteti svojstveni samo njemu samom.

Treba sada naći tačku u kojoj bi slikarstvo, imajući za poticaj realni život, ostalo samosvojno, gde bi forme koje ono koristi bile promenjene a njegov vidokrug proširen, gde bi se ono bojom služilo po svojim, slikarskim zakonima, kao muzika, koja iz realnog života uzima zvuk i njime se služi prema muzičkim zakonima.

Lučizam podrazumeva uvođenje slikarstva u krug zadataka svojstvenih njemu samom, i njegov život po čisto slikarskim zakonima.

Naše oko je veoma nesavršen organ; veliki deo onoga za šta mislimo da je u moždane centre preneto posredstvom vida, dospelo je tamo, ispravno u odnosu na realni život, zahvaljujući drugim čulima, a ne vidu. – Dete u početku vidi predmete okrenute naglavce, a kasnije se taj nedostatak vida ispravlja drugim čulima. Uz najbolju volju odrastao čovek ne može videti predmet obrnuto.

Ovo pokazuje koliko je važan stepen našeg unutrašnjeg ubeđenja u odnosu na stvari koje postoje izvan nas. Ako mi za neke stvari znamo da one treba da budu ovakve zahvaljujući tome što nam to otkriva nauka, ostaćemo u ubeđenju da su one takve a ne drugačije iako svojim čulima to neposredno ne možemo da pojмимо.

Lučizam oficijelno polazi od sledećih postavki:

Zračenje zahvaljujući reflektovanoj svetlosti (u međupredmetnom prostoru ono stvara nešto poput obojene prašine).

Učenje o zračenju.

Radioaktivni zraci. Ultraljubičasti zraci. Reflektivnost.

Predmet, kako ga uobičajeno predstavljamo na slikama, rukovodeći se ovim ili onim postupkom, predmet kao takav, mi našim okom ne opažamo. Mi primamo sumu zraka koji idu od izvora svetlosti, reflektuju se od predmeta i dospevaju u naše vidno polje.

Dakle, ako želimo da naslikamo tačno ono što vidimo, onda treba da slikamo sumu zraka reflektovanih od predmeta. – Ali da bi se dobila celovita suma zraka baš od željenog predmeta, neophodno je da voljno izdvojimo samo dati predmet, jer u naše oko, zajedno sa zracima percipiranog predmeta, dospevaju i reflektovani zraci delova drugih predmeta iz neposredne okoline. Ako sada želimo da predmet predstavimo u potpunosti onako kako ga vidimo, trebalo bi da i te reflektovane zrake delova drugih predmeta takođe predstavimo – i tada ćemo predstaviti tačno ono što vidimo. Prva svoja dela čisto realističkog tipa ja sam upravo tako naslikao. Drugim rečima, to je najviša realnost predmeta, ne onakvog kakvog ga znamo već kakvog ga vidimo. Ovim se u svim svojim radovima rukovodio i Pol Sezan, zbog čega razni predmeti na njegovim slikama izgledaju pomereni, malo iskrivljeno. To se delimično dešavalo i zato što je on slikao tačno ono što je video, a predmet se može videti kao pravilan samo jednim okom; Sezan je pak slikao onako kako vidi svaki čovek, sa oba oka, tj. predmet i tek nešto malo od onoga s desne i leve strane.

U isto vreme Sezan je posedovao toliko izoštrjen vid da nije mogao a da ne primeti reflektivno brisanje manjeg dela jednog predmeta odbijenim zracima drugog. Time se nije dobijalo otvaranje samog predmeta, već njegovo pomeranje na drugu stranu i odsecanje dela predmeta s jedne od strana – što je i davalo realističku konstrukciju njegove slike.

Pikaso je preuzeo ovu tradiciju od Sezana, dalje je razvio, i zahvaljujući crnačkoj i astečkoj umetnosti prešao na monumentalnu umetnost, da bi na kraju shvatio kako se slika, radi njene više konstrukcije, gradi od neophodnih elemenata predmeta.

Sada, ako imamo u vidu ne same predmete već sume zraka od njih, možemo sliku graditi na sledeći način:

Sumu zraka od predmeta A preseca suma zraka od predmeta B; u prostoru između njih obrazuje se neka forma, izdvojena umetnikovom voljom. Ovo se može primeniti na nekoliko predmeta, npr. forma izgrađena od makaza, nosa i flaše, itd. Kolorit slike zavisi od većeg ili manjeg pritiska dominantnih boja i od njihovih uzajamnih kombinacija.

Kulminaciona tačka bojene napetosti, gustine i produbljenosti treba da bude jasno pokazana.

Kada zrače u prostoru, kubistički naslikana slika i futuristička slika daju formu druge vrste (lučističku).

Percepcija ne samog predmeta, već sume zraka od njega, po svojoj prirodi mnogo je bliža simboličkoj plohi slike nego sam predmet. To je gotovo isto što i fatamorgana u vrelom pustinjskom vazduhu, koja na nebu crta daleke gradove, jezera, oaze (u realnom slučaju). – Lučizam briše granice koje postoje između plohe slike i prirode.

Zrak se na plohi uslovno predstavlja bojenom linijom.

Ono što je za svakog ljubitelja slikarstva vredno, to se u lučističkoj slici ispoljava na najpotpuniji način. – Predmeti koje vidimo u životu ovde ne igraju nikakvu ulogu (izuzev realističkog lučizma, gde predmet služi kao polazna tačka), dok se ono što čini suštinu samog slikarstva ovde najbolje manifestuje: kombinovanje boje, njena punoća, odnos

bojenih masa, produbljenost, faktura; svako ko se interesuje za slikarstvo može se na sve ovo u potpunosti usredsrediti.

Slika je nepostojana, odaje utisak vanvremenskog i prostornog – u njoj se stvara osećanje onoga što se može nazvati četvrta dimenzija, jer su njena dužina, širina i debljina nanosa boje jedina obeležja sveta koji nas okružuje – dok su pak sva osećanja koja se javljaju u slici već sasvim druge vrste; slikarstvo na ovaj način postaje jednako muzici, ostajući samosvojno. Ovde počinje slikanje slike na način koji se može savladati samo ako se tačno slede zakoni boje i njenog nanošenja na platno. Ovde počinje stvaralaštvo novih formi, čiji značaj i izražajnost zavise isključivo od stepena napetosti tona i njegovog položaja u odnosu na druge tonove. Odatle i prirodno propadanje svih postojećih stilova i formi u celokupnoj prethodnoj umetnosti, jer su i oni, kao i život, samo objekt za lučističku percepciju i građenje u slici.

Odavde počinje istinsko oslobađanje slikarstva i njegov život samo po njegovim sopstvenim zakonima.

Sledeći stadijum razvoja lučizma, *Pneumo-lučizam ili Koncentrisani lučizam*, podrazumeva spajanje u opšte mase međuprostornih formi, koje se nalaze na razređenijem zračnom fonu.

M. Larionov, "Lučistskaja živopis", *Oslinyj hvost i mišen'*, Moskva, 1913, 89-100



Natalija Gončino

PREDGOVOR ZA KATALOG IZLOŽBE, 1913.

Nastupajući sa samostalnom izložbom, želim da pokažem svoj umetnički put i rad tokom trinaest godina. Slikarsku umetnost shvatala sam sama korak po korak, ne učeći ni u jednoj umetničkoj školi (u Školi slikarstva i vajarstva bavila sam se skulpturom tokom tri godine i posle dobijene male medalje napustila sam je). Na početku svog puta najviše sam učila od savremenih Francuza. Oni su mi otvorili oči, i shvatila sam veliki značaj i vrednost umetnosti moje domovine, a preko nje veliku vrednost istočnjačke umetnosti. Prošla sam sve što je Zapad do danas mogao dati – kao i sve što je, polazeći od Zapada, stvorila moja domovina. Sada otresam prašinu sa svojih nogu i udaljavam se od Zapada, smatrajući njegovu nivelirajući vrednost neznatnom i beznačajnom; moj put ide ka praznovu svih umetnosti, ka Istoku. Umetnost moje zemlje neuporedivo je dublja i važnija nego sve što na Zapadu poznajem (imam u vidu pravu umetnost, a ne ono što neguju naše zvanične škole i društva). Ponovo otkrivam put na Istok, i tim putem će, uverena sam, za mnom poći mnogi. Gde, ako ne na Istoku, crpe svoje nadahnuće svi oni zapadni majstori od kojih smo tako dugo učili, a ono glavno još nismo naučili: ne podražavati tupo i ne tražiti svoju individualnost, već stvarati pre svega umetnička dela i znati da je izvor iz koga se Zapad napaja – Istok i mi sami. Neka moj primer i moje reči posluže kao dobra lekcija onima koji će razumeti njihovo pravo značenje.

Ubeđena sam da savremena ruska umetnost grabi takvom brzinom i da se uzdigla u takve visine, da će u bliskoj budućnosti ona početi da igra veoma istaknutu ulogu u svetskom životu. Savremene zapadne ideje (najvećim delom iz Francuske, o drugima ne vredi govoriti) više ne mogu da nam budu ni od kakve koristi. I nije daleko vreme kada će Zapad otvoreno učiti od nas.

Ako umetnost proučavamo prema raspoloživim spomenicima, ne uzimajući u obzir vreme, onda je ja vidim u ovakvom redosledu:

Kameno doba i umetnost pećinskog perioda – jutro umetnosti. Kina, Indija, Egipat sa svim usponima i padovima umetnosti, ali u krajnjem rezultatu uvek sa uzvišenom umetnošću i postojanim umetničkim tradicijama. Umetnosti koje idu iz istog korena, ali samostalne: Asteka, crnaca, Australije i azijskih ostrva – Sudskih (Borneo), Japana i dr. – sve je to uspon i procvat umetnosti uopšte.

Grčka – počev od kritskog perioda (prelazno stanje), arhaična, sa celim svojim procvatom, Italija – cela, sve do gotike – pad. Gotika – prelazno stanje. Naše vreme – procvat umetnosti u novoj formi – slikarskoj. I u tom ponovnom procvatu Istok je ponovo odigrao istaknutu ulogu. Danas je Moskva – najveći slikarski centar.

Stresam sa sebe zapadnu prašinu, i izgledaju mi smešno i zaostalo ljudi koji još uvek podražavaju zapadne uzore u nadi da će postati čisti slikari, i koji se plaše svake literarnosti više nego vatre. Isto tako smešni su mi i ljudi koji propovedaju individualnost i nekakav značaj pridaju svome "ja" čak i onda kada je ono preko svake mere ograničeno. Nedarovita individualnost nije potrebna isto onoliko koliko i gnusno podražavanje, da i ne govorimo o zastarelosti slične propovedi.

Izražavam duboku zahvalnost zapadnim majstorima za sve čemu su me naučili.

Preradivši pažljivo sve što je tako moglo da se uradi, zasluživši tu čast da izlažem zajedno sa savremenim majstorima Zapada, na tom istom Zapadu ja prednost dajem istraživanju novog puta.

Ovo su zadaci koje ostvarujem i nameravam da to i dalje činim:

Ne postavljati sebi nikakve granice i međe u odnosu na umetnička dostignuća.

Uvek koristiti sve savremene tekovine i otkrića u umetnosti.

Težiti unošenju čvrste zakonitosti i preciznog određivanja postignutog – za sebe i za druge.

Boriti se protiv otrcane i trule propovedi individualizma, koji se sada nalazi u agoniji.

Crpsti umetničko nadahnuće u svojoj domovini i na bliskom nam Istoku.

Ostvarivati teoriju lučizma M. F. Larionova (slikarstvo zasnovano samo na slikarskim zakonima), koju sam razradila.

Dovoditi svoja individualna nadahnuća do opšte objektivne slikarske forme.

U veku procvata individualizma ja rušim to svetište i utočište ograničenih, kao nešto što ne odgovara savremenom i budućem ustrojstvu života.

Individualna percepcija za umetnost može igrati sporednu ulogu, za čovečanstvo – baš nikakvu.

Ako i dolazim u sukob s društvom, onda je to samo zbog njegovog nerazumevanja osnova umetnosti uopšte, nipošto ne zbog mojih individualnih karakteristika koje niko i nije obavezan da razume.

Usvojiti svet koji nas okružuje u svoj njegovoj izrazitosti i raznolikosti, imajući u vidu kako unutrašnji, tako i spoljašnji sadržaj.

Ne bojati se u slikarstvu ni literature ni ilustracije, ni svih drugih bauka sadašnjice, preko čijih negiranja neki savremeni umetnici žele da nadoknade odsustvo slikarske zanimljivosti u svojim delima. Naprotiv, truditi se da sve ovo bude slikarskim sredstvima uverljivo i precizno izraženo.

Okrećem leđa Zapadu, zato što se za mene lično istrošio, i zbog mojih simpatija prema Istoku.

Zapad mi je jednu stvar otkrio: sve što u sebi ima – dolazi sa Istoka.¹

Smatram da ima duboki značaj ono što se danas zove malograđanska trivijalnost, zato što je ona netaknuta umetnošću tupoglavaca, čije su misli usmerene isključivo prema vrhovima samo zato što ih ne mogu dostići, kao i zato što malograđanska trivijalnost danas dominira, i time se odlikuje savremenost – nemamo se zbog čega nje bojati, ona može u potpunosti biti predmet umetničke pažnje.

Mnogo je gora umetnička trivijalnost, jer je ona neizbežna, kao i procenat kriminaliteta na zemlji, podjednako u svim vremenima i svakoj umetnosti.

¹ Impresionisti proizilaze iz japanske umetnosti. Sintetičari: Gogen – to je Indija, iskvarena ranom renesansom. Osim realnog ženskog tipa on sa Tahičanskih ostrva praktično ništa nije preuzeo. Matis je – kinesko slikarstvo. Kubisti su crnačka umetnost (Madagaskar), astečka. A u prošlosti – grdno se varaju neki istoričari koji izvode zaključak o romanskom uticaju na naše ikonopisce, ili čak nemačkom uticaju. Toga ima tek u pojedinačnim slučajevima, a uopšteno pak šta je drugo romanski stil nego naredni stadijum vizantijskog, koji i sam predstavlja grcizirane istočnjačke i gruzijsko-jermenske uzore. Ako istočnjački uticaj do nas i nije došao direktno, to još ništa ne dokazuje; njegov put išao je s Istoka, a Zapad je, kao i danas, služio samo kao prenosilac. Dovoljno je pogledati arapske i indijske slike pa da se utvrdi poreklo naših ikona i umetnosti koja do današnjih dana živi u narodu.

Moja poslednja reč jeste kamen kojim se bacam na umetničku trivijalnost što večno teži da zauzme mesto genijalnog dostignuća.

P.S. Moja težnja prema Istoku nije moj konačni put – imam u vidu samo širenje svojih vidika – zemlje u kojima se cene umetničke tradicije mogu mi u tome pomoći.

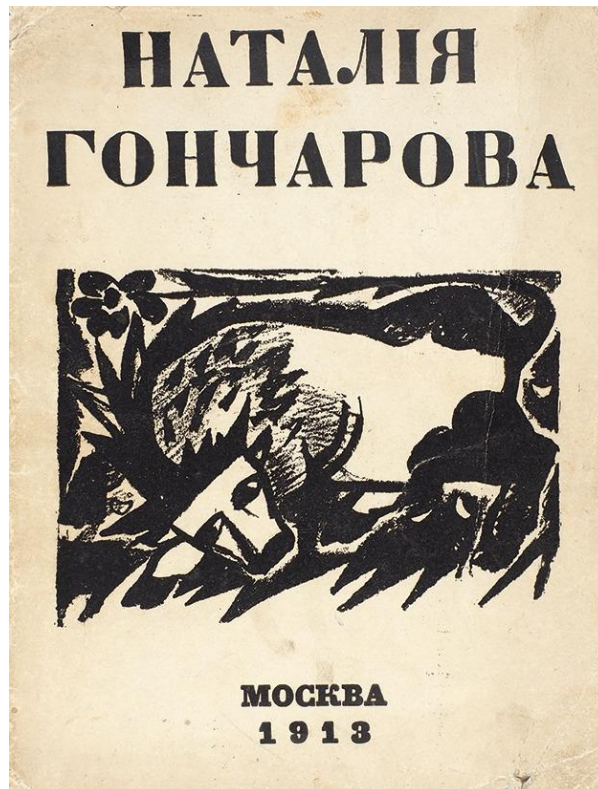
Za mene je Istok – stvaralaštvo novih formi – širenje i produbljivanje zadataka boje.

To će mi pomoći da bolje i izrazitije izrazim savremenost – njenu živu lepotu.

Moja težnja ka nacionalnosti i Istoku nema za cilj sužavanje zadataka umetnosti, već, naprotiv, to da se ona učini sveobuhvatnom i svetskom.

Ako, pak, preterano uzdižem umetnost svoje domovine, smatram da ona to potpuno zaslužuje i da treba da zauzme mnogo dostojnije mesto nego što ga je do danas zauzimala.

N. Gončarova, *Predislovie k katalogu vystavki*, Moskva 1913



Ilja Zdanjevič - Mihail Larionov

**ZAŠTO BOJIMO LICE
MANIFEST FUTURISTA**

Pomahnitalom gradu bleštavih svetala, ulicama poškropljenim telima, stešnjenim kućama – doneli smo obojeno lice; dat je start, staza čeka trkače.

Mi smo tvorci, nismo došli da uništavamo, već da slavimo i unapređujemo stvaranje. Naše bojenje lica nije glupa izmišljotina, niti vraćanje unazad – ono je neraskidivo povezano s našim načinom života i našim zanatom.

Jurišna pesma o čoveku, kao trubač pred bitku, poziva na pobjedu nad zemljom što se dvolično pritajila pod točkovima u iščekivanju časa osвете; pospano oruđe se probudilo i grmi na neprijatelja.

Obnovljeni život traži novu društvenost i novu propoved.

Naše bojenje lica – prva je reč otkrivene nepoznate istine. Požari koje je razbuktala pokazuju da sluge zemlje ne odustaju od namere da spasi stara gnezda; organizovali su odbranu da sačuvaju svoju mrežu, rasporedili sve svoje snage, znajući da ćemo sa prvim postignutim poenom – mi biti pobjednici.

Razvoj umetnosti i ljubav prema životu nama rukovode. Vernost zanatu podstiče nas, borce. Nepokolebljivost malobrojnih daje snagu kojoj je nemoguće odupreti se.

Povezali smo umetnost sa životom. Posle duge osamljenosti majstora gromko smo pozvali život i život je prodro u umetnost; vreme je da i umetnost prodre u život. Obojeno lice početak je prodiranja. Zato tako snažno kucaju naša srca.

Ne stremimo samo estetici. Umetnost nije samo vladar, ona je i novinar i dekorater. Cenimo kako samu vest, tako i osobenosti pisma kojim je preneti. Sinteza dekorativnosti i ilustracije naša je osnova. Ukrašavamo život i propovedamo – zato i bojimo lice.

Bojenje lica novi je nakit, narodski, kao i sve ostalo u naše dane. Stari nakit bio je bezizražajan i zavisio je od materijalne vrednosti. Zlato se veoma cenilo i postalo je skupo. Mi pak zbacujemo zlato i drago kamenje s pijedestala i proglašavamo ih bezvrednima. Pripazite se, vi koji ih gomilate i čuvate – uskoro ćete postati siromasi.

Sve je počelo 1905. godine. Mihail Larionov obojio je devojkicu-model koja je stajala na fonu ćilima i tako na nju nastavio sliku. Ali nekakve propovedi nove ideje nije bilo. Danas to isto rade Parižani oslikavajući noge plesačica, a dame se puderišu smeđim puderom i oči izdužuju crnom bojom, kao u starom Egiptu. To je tek prvi stupanj u razvoju. Mi pak povezujemo kontemplaciju s delovanjem i jurišamo u masu.

Pomahnitalom gradu bleštavih svetala, ulicama poškropljenim telima, stešnjenim kućama – nismo doneli ništa od ranije poznato: u staklenoj bašti iznikli su zavodljivi, neočekivani cvetovi.

Žitelji gradova od davnina boje nokte, oči, usne, kosu – svi oni, međutim, imitiraju zemlju.

Nas, stvaraoce, zemlja ne zanima, naše linije i boje nastale su zajedno s nama. Da nam je bilo dato papagajevo perje – počupali bi ga, za kičice i olovke.

Da nam je bila data besmrtna lepota – zamazali bi je i ubili – jer mi idemo do kraja.

Tetovaža nas ne zanima. Tetovira se jednom zauvek. Mi, pak, bojimo lice na neko kraće vreme; promena emocija zove na promenu boja; kao kada slika proždire sliku, kao kada kroz prozor automobila promiču izlozi, rastapajući se jedan u drugom – takvo je i naše lice. Tetovaža je lepa, ali malo toga govori – o plemenskoj pripadnosti i podvizima. Naše, pak, bojenje je – novinar.

Izrazi lica nas ne zanimaju. Šta imamo od toga što su neki navikli da ih onako bojažljive i ružne čitaju. Kao tramvajski pisak koji opominje užurbane prolaznike, kao pijani zvuci velikog tanga – takvo je naše lice. Mimika je izražajna, ali bezbojna. Naše, pak, bojenje je – dekorater.

Bunt protiv zemlje i transformacija lica u reflektoru emocija.

Teleskop je otkrio sazvežđa izgubljena u prostoru, obojeno lice ispričaće o izgubljenim mislima.

Bojimo lica jer čisto lice je odvratno, jer želimo da propovedamo o nepoznatom, preuređujemo život i uznosimo u više sfere postojanja umnoženu čovekovu dušu.

I. Zdanevič – M. Larionov, "Počemu mi raskrašivaemsja. Manifest futuristov", *Argus*, Sankt Peterburg 1913, 114-118



SUPREMATIZAM / BESPREDMETNOST

Novi slikarski realizam / Paradigma apsolutnog stvaranja / Kvadrat / Koncept bespredmetnosti / Belo i crno / Kriza slikarstva/predstavljanja

Već zbog samog obima tekstualne produkcije koja je pratila formaciju i evoluciju suprematističkog slikarskog idioma, kao i množine njenih problemskih i idejnih sadržaja, teorija suprematizma može ovde biti predočena samo fragmentarno. To se naročito odnosi na onaj deo pisanja Kazimira Maljeviča koji "žanrovski" i tematski više spada u domen specifične filozofske literature, jer su najvažniji spisi tog tipa u stvari veoma dugački traktati, ponekad obima zasebnih knjiga. Takođe, u ovom poglavlju nalaze se tekstovi i nekolicine drugih umetnika koji izlažu drugačije ideje i shvatanja, pri tom ponekad u implicitnoj ili eksplicitnoj opoziciji ili polemici sa Maljevičevim stavovima, ali se oni ipak mogu čitati u problemskim koordinatama naznačenim ili definisanim u praksi ili teoriji suprematizma.

U teorijskoj promociji svog slikarskog sistema Maljevič naravno u osnovi koristi terminološko-pojmovnu aparaturu prethodno (naročito tokom 1913. godine) objavljenih tekstova drugih autora, dakle sve najvažnije koncepte formulisane u nastojanju da se novo slikarstvo (kao i nova poezija) postavi u jedan konkretan teorijski okvir. On međutim sada govori sa drugog mesta, tj. iz druge prakse, iz iskustva svoje slikarske invencije, što mu dopušta da kubizam i futurizam, koji su prethodno bili shvaćeni kao paradigma novog slikarstva, posmatra samo kao referentne tačke za definisanje i pozicioniranje sopstvene slikarske ideologije.

Iz te druge prakse, koja se samo kolokvijalno može svrstati u opštu kategoriju apstrakcije geometrijskog tipa, Maljevič je formulisao tri osnovna koncepta rane teorije suprematizma: 1. Koncept novog slikarskog realizma, 2. Koncept čistog, apsolutnog stvaranja, 3. Koncept bespredmetnosti. Zamisao slikarskog realizma funkcionalizuje kubofuturističke postavke o *kao-takvosti* i *samociljnosti* slikarskih elemenata u bitno izmenjenim okolnostima odsustva predmeta na suprematističkoj slici. To odsustvo, kojim se diskurs o istini predmeta menja u diskurs o istini slike/slikarstva, omogućava ispoljavanje *kao-takvosti* u čistom stanju, bez šumova predmetne referencijalnosti, što Maljevič naziva *realizmom slikarskih jedinica*. Značenje same kategorije realizma sada se uspostavlja u mreži samoreferencijalnih relacija unutar granica slikovnog polja, gde svaki pojedinačni element ima status potpuno samostalnog entiteta.

Koncept (čistog/apsolutnog) stvaranja pretpostavlja imperativ nastanka nove forme. Njegovom demonstracijom može se smatrati amblematska forma kvadrata, tačnije četvorougla, primarnog elementa i generatora suprematističkog formalnog jezika, koji je (kvadrat) prema Maljeviču nastao *iz ničega*. Kao što rođenjem nastaje novi život, umetnik mora da na svet donosi nove pojave a ne da ponavlja ili preuzima već stvorene, autentične pojave prirode ili kulture. Nasuprot programskom, "postmodernom" eklektizmu Larionova, Gončarove i Ševčenka, ovde je reč o modernističkoj afirmaciji novog i originalnog u najradikalnijem vidu.

Značenje koncepta bespredmetnosti, zajedno sa (crnim) kvadratom glavnog zaštitnog znaka suprematizma, u ranim tekstovima odnosi se prvenstveno na stanje odsutnosti predmeta, te posredno samog diskursa reprezentacije, predstavljanja (*izobraženje*). U tom

osnovnom smislu, dakle kao bez-predmetnost, taj je koncept pretpostavka ne samo prethodnih već i svih drugih propozicija koje suprematizam definišu kao manifestaciju slikarstva. U kasnijim spisima, međutim, počev od formulacije takozvanog belog suprematizma koji je Maljeviča odveo u polje filozofskog mišljenja, njegovo značenje se proširuje i uslošnjava, i on postaje temeljni princip kako suprematističke slikarske/umetničke teorije, tako i jednog specifičnog, izrazito spekulativnog, filozofsko-metafizičkog učenja (u osnovi razvijenog iz refleksija o prirodi umetnosti) koje u svom ishodištu dospeva do poimanja sveta kao bespredmetnosti (*mir kak bespredmetnost'*). Tada se taj pojam definiše u nizovima dodatnih negativnih određenja (*besciljnost, ne-razumnost, ne-svesnost, bez-različnost, bez-idejnost* itd.) preko kojih bi trebalo dopreti do poslednje "slike" ili pojma *Jednog*, tj. stanja odsustva svih razlika, apsolutne jednakosti i jedinstva, u kojem postoji samo i jedino *Ništa*.

Međutim izvan maljevičevskih mističko-spekulativnih refleksija koje su se, makar u ravni neposredno čitljive tematizacije, veoma udaljile od govora o slikarstvu i praksi umetnosti uopšte, pojam bespredmetnosti je u krugu avangarde korišćen pre svega kao odrednica jednog slikarskog/umetničkog formalno-jezičkog modela što je, nezavisno od suprematizma ili sa njim, obuhvatao više varijanti ne-predstavljačkog slikarstva. U neobjavljenim beleškama (Stepanova, Rodčenko) i objavljenim tekstovima (Stepanova, Rodčenko, Kljun, Popova) napisanim povodom *X Državne izložbe "Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam"* (Moskva, 1919), konceptijske razlike unutar ovog modela bile su veoma jasno čitljive.¹ Maljevič i Rodčenko našli su se na ovoj istorijskoj izložbi u temeljnoj uzajamnoj opoziciji, iako su obojica objavili napuštanje koncepta bojenog slikarstva (*cvetovaja živopis'*) i to demonstrirali belim i crnim, pretežno monohromnim slikama. Dok Maljevič naglašava da suprematizam odsada pokreće "filozofsko mišljenje", najavljujući tako naredne godine iznesenu tvrdnju o iživljenosti slikarstva, Rodčenko odbacuje upravo ovo skretanje u filozofiju definišući sebe kao eksperimentatora i pronalazača koji u konkretnom materijalu slikarstva ostvaruje nova otkrića. S druge strane, sa jasnom svešću o problemima što nastaju izostankom predmeta i drugih tradicionalnih uporišta slikarstva koje taj izostanak povlači za sobom, većina bespredmetnika nastojala je da slikarstvo zasnuje na jednoj visoko razrađenoj instrumentaciji elemenata njegove jezičke građe, pre svega fakture, boje i plohe.² Takvo rešenje Stepanova je označila kao produbljivanje profesionalnih, tehničko-zanatskih zahteva slikarstva, naime onoga što se u diskursu avangarde naziva slikarskom kulturom. Za Maljeviča pak, budući da je u sopstvenoj praksi već prošao fazu obojenog dinamičkog suprematizma, daljnje zasnivanje slikarstva na svojstvima i delovanju međuodnosa boja i fakturnih sadržaja ploha vodi u jednu formu estetizma, i s druge strane, postavlja prepreku doseganju cilja koji on u svojoj metafizici upravo uspostavlja, naime prodiranju kroz plavetnilo nebeskog svoda i ulasku u (bez-dimenzionalni) prostor bele beskonačnosti:

¹ Već sam naziv izložbe, kao i ideja razdvajanja umetnika na grupe *suprematista* i *bespredmetnika*, svedoče o tome.

² Ivan Kljun, na primer, sada u opoziciji prema suprematizmu, zastupa koncepciju novog slikarstva boje, gde bi obojena ploha, vitalnost i dinamička energija oslobođene boje trebalo da prevladaju po njegovom mišljenju zamrznute i ukočene suprematističke forme. Povodom svojih "slikarskih arhitektonika", varijante bespredmetnog slikarstva zasnovane na faktorima visokog dinamizma, interakcija i kontrasta energetskih potencijala slikarskih elemenata, Ljubov Popova u kratkom zapisu formuliše jednu vrstu prednacrtu slikarskog konstruktivizma, u kojem centralno mesto zauzima pojam arhitektonike.

"Ja sam pobedio postavu obojenog neba, zderao je i napravio vreću, i u nju smestio boje i svezao je. Plovite! Beli slobodni bezdan, beskonačnost je pred vama."

Međutim, ovaj je poziv ostao bez odziva. Nasuprot Maljevičevom metafizičkom, kosmološkom simbolizmu što postoji i u samim belim slikama i u govoru o njima, kod umetnika koji se zaista mogu nazvati bespredmetnicima-fakturistima, pre svega kod Rodčenka u tadašnjem stadijumu njegovih istraživanja, slika se koncipira kao struktura materijalnih elemenata, gde se, na primer, boja upotrebljava kao *kraska* (bojena materija) a ne kao *cvet* (obojenost), i gde se u osnovi nastoji da se značenje zadrži u toj materijalnoj, fizičkoj ravni slikovnog polja, da mu se ne dopusti izlazak u izvanslikovni, imaginarni, metafizički prostor. Moglo bi se reći da je rana kubofuturistička postavka o smislu slikarstva u njemu samom ovde ostvarena u najdoslovnijem smislu reči. Kada Stepanova konstatuje da u Rodčenkovim crnim slikama *nema ničeg osim slikarstva*, ona time najpreciznije naznačuje kapitalnu razliku u odnosu na Maljevičev beli suprematizam. Istovremeno, u tom stanju *apsorbovanja slikarstva u njemu samom* (takođe formulacija Stepanove) treba videti početnu stanicu na putu ka konstruktivizmu. Crne slike već su bile *stvari*, iako još slikarske.

Dok crne slike i potonji Rodčenkovi eksperimenti naznačuju put prevladavanja slikarstva kojim se na kraju dospeva do konstruktivističke negacije same umetnosti, naime umetnosti kao proizvodnje estetskih predmeta ispunjenih umetnikovim subjektivnim osećanjima, doživljajima i vizijama, iz suprematističkih belih slika Maljevič je uskočio u jednu sofisticiranu teoriju, u polje apstraktne, filozofske, metafizičke misli, kojom se oko jezgra suprematističkog slikarskog sistema gradi jedna komplikovana, ponekad veoma zamršena konceptualna i semantička mreža. Ono što, međutim, kod Maljeviča uvek biva jasno čitljivo jeste dosledno i istrajno odbacivanje konstruktivizma i njegove ideologije nove predmetnosti zasnovane na konceptu utilitarnosti. Razlozi tog odbacivanja jasni su već iz same prirode belih slika. U diskurzivnoj ravni oni proizlaze iz fundamentalne suprematističke propozicije o neophodnosti konstitucije i afirmacije autonomne umetničke ideologije, tj. ideologije bespredmetnosti.

Kazimir Maljevič

OD KUBIZMA I FUTURIZMA KA SUPREMATIZMU

Novi slikarski realizam

Kada iščezne navika svesti da na slikama vidi predstavljanje kutaka prirode, madonâ i bestidnih *Venera*, samo tada ćemo *shvatiti čisto slikarsko delo*.

Ja sam se preobrazio u *nuli forme*¹ i izvukao iz vrtloga *đubreta Akademske umetnosti*.

Razorio sam obruč – horizonta i izašao iz kruga stvari, iz obruča horizonta, u kome su zarobljeni umetnik i forme prirode.

Taj prokleti obruč, otkrivajući uvek novo i novo, odvodi umetnika *od cilja ka propasti*.

I samo *bojažljiva svest* i oskudnost stvaralačkih snaga u umetniku mogu se obmanuti i zasnivaju *svoju umetnost na formama prirode*, plašeći se da ostanu bez osnove na kojoj su svoju umetnost utemeljili *divljak i akademija*.

Reprodukovati omiljene predmete i kutke prirode isto je što i ushićenje lopova zbog svojih okovanih nogu.

Samo glupi i nemoćni umetnici skrivaju svoju umetnost iza *iskrenosti*.

U umetnosti je potrebna *istina, ali ne i iskrenost*.

Za novu kulturu umetnosti stvari su iščezle kao dim, i umetnost ide ka samocilju – stvaralaštva, ka gospodarenju nad formama prirode.

Umetnost divljaka i njeni principi

Divljak je prvi postavio princip naturalizma: oblikujući svoje crteže od tačke i pet crtica, on je načinio pokušaj prenošenja sebi sličnog.

Ovim prvim pokušajem postavljen je u svesti temelj podražavanju formi prirode.

Otud i cilj da se što je moguće bliže priđe licu prirode.

Celokupan napor umetnika bio je usmeren na prenošenje njenih stvaralačkih formi.

Prvim crtežom divljakove primitivne predstave postavljen je temelj Kolektivnoj umetnosti, ili umetnosti ponavljanja.

Kolektivnoj zato što stvarni čovek, sa svim svojim tananim crtama osećanja, psihologije i anatomije, nije bio otkriven.

Divljak nije video ni svoj spoljašnji lik, ni unutrašnje stanje.

Njegova svest mogla je da shvati samo shemu čoveka, zveri i sl.

¹ U originalu: "Ja preobrazilsja v *nule form*" U drugom izdanju brošure objavljene pod naslovom *Od kubizma ka suprematizmu* (Petrograd, 1916), koje se razlikuje od trećeg izdanja (Moskva, 1916) sa kojeg je urađen ovaj prevod, stoji: "No ja preobrazilsja v *nul' formy*" (Ali ja sam se preobrazio u nulu forme...) (prim. prev.).

I kako se razvijala svest, tako se usložnjavala i shema predstavljanja prirode.

Što je njegova svest više zahvatala prirodu, to se njegov rad usložnjavao i povećavalo se iskustvo umeća.

Svest se razvijala samo u jednom pravcu – u pravcu stvaralaštva prirode, a ne u pravcu novih formi umetnosti.

Zato njegove primitivne predstave ne treba smatrati stvaralačkim tvorevinama.

Deformisanost realnih formi u njegovom predstavama rezultat je slabe tehničke strane.

I svest i tehnika bili su tek na putu svog razvoja.

- I njegove slike ne mogu se smatrati umetnošću.

Jer ne umeti – nije umetnost.

On je samo pokazao put ka umetnosti.

Dakle, njegova prvobitna shema bila je kostur na koji su kasnija pokolenja vešala uvek nova otkrića koja su u prirodi našla.

I shema se usložnjavala i svoj procvat je dostigla u Antici i Renesansi.

Majstori ovih dveju epoha predstavljali su čoveka u njegovoj punoj formi, kako spoljašnjoj, tako i unutrašnjoj.

Čovek je bio sklopljen, i bilo je izraženo njegovo unutrašnje stanje.

Ali uprkos njihovom ogromnom majstorstvu – oni ipak nisu doveli do kraja ideju divljaka:

Odras prirode na platnu, kao u ogledalu.

I pogrešno je smatrati da je njihovo vreme bilo najveći procvat umetnosti i da mladi naraštaj treba po svaku cenu da stremlji tom idealu.

Takvo mišljenje je lažno.

Ono udaljava mlade snage od savremenog toka života, čime ih deformiše.

Njihova tela lete avionima, a umetnost i život su im pokriveni starim haljinama Neronâ i Ticianâ.

Zato ne mogu da primete novu lepotu u našem savremenom životu.

Jer žive od lepote minulih vekova.

Eto zašto su bili nerazumljivi realisti, impresionisti, Kubizam, Futurizam i Suprematizam.

Ovi poslednji umetnici zbacili su haljine prošlosti, izašli na svetlo savremenog života i pronašli nove lepote.

I kažem:

Nikakva mučilišta i akademija ne mogu odoleti vremenu što dolazi.

Forme se kreću i rađaju, i mi vršimo stalno nova otkrića.

I ono što smo otkrili ne može se sakriti.

I besmisleno je uterivati *naše* vreme u stare forme minulih vremena.

U šupljinu prošlosti ne mogu stati sve gigantske građevine i trka našeg života.

Kao što u našem tehničkom životu:

Mi ne možemo koristiti brodove na kojima su plovili Saraceni – tako i u umetnosti moramo tražiti forme koje odgovaraju savremenom životu.

Tehnička strana našeg vremena ide napred sve dalje, a trude se da umetnost što više vrate unazad.

Eto zašto su važniji, značajniji i vredniji ljudi koji prate svoje vreme.

I realizam 19. veka mnogo je značajniji od idealnih formi estetskih doživljaja epohe renesanse i Grčke.

Majstore Rima i Grčke, koji su postigli poznavanje čovekove anatomije i pružili do izvesne mere realnu predstavu –

pregazio je estetski ukus, a njihov realizam bio je nalickan, našminkan ukusom estetizma.

Odatle idealna linija i lepota boja.

Estetski ukus skrenuo ih je u stranu od realizma zemlje i oni su zapali u ćorsokak Idealnosti.

Slikarstvo je kod njih sredstvo za ukrašavanje slike.

Njihova znanja bila su sa prirode preneta u zatvorene radionice, gde su se slike fabrikovale tokom mnogih vekova.

Eto zašto se njihova umetnost srušila.

Zatvorili su vrata za sobom i tako uništili vezu s prirodom.

I trenutak kada ih je zahvatila idealizacija forme – treba smatrati za propast istinske umetnosti.

Jer umetnost ne treba da ide ka redukciji ili uprošćavanju, već treba da ide ka složenosti.

Miloska Venera je očigledan primer opadanja – to nije stvarna žena, već parodija.

Mikelandelov David je – nakaza:

Njegova glava i torzo kao da su spojeni od dveju oprečnih formi.

Fantastična glava i realni torzo.

Svi majstori renesanse postigli su velike rezultate u anatomiji.

Ali nisu postigli verodostojnost utiska tela.

Njihovo slikarstvo ne prenosi telo, i njihovi pejzaži ne prenose živi svet bez obzira na to što na telima njihovih ljudi izbijaju plavičaste vene.

Umetnost naturalizma je ideja divljaka – težnja ka prenošenju vidljivog, a ne stvaranje nove forme.

Njegova stvaralačka volja bila je u zametku, mnogo razvijeniji pak bio je kod njega utisak, što je i bio razlog reprodukcija – realnog.

Takođe ne treba smatrati da su klasici imali razvijenu sposobnost stvaralačke volje.

Jer na njihovim slikama vidimo samo ponavljanje realnih formi života u bogatijem ambijentu nego kod divljaka-rodonačelnika.

Kompoziciju takođe ne treba smatrati stvaralaštvom, jer raspored figura u većini slučajeva zavisi od sižea: kraljevska procesija, sud i sl.

Kralj i sudija već određuju mesta na platnu licima od drugostepenog značaja.

Kompozicija se još zasniva na čisto estetskoj osnovi lepote rasporeda.

Tako da raspoređivanje nameštaja po sobi još uvek nije stvaralački proces.

Ponavljajući ili kopirajući forme prirode vaspitali smo našu svest na lažnom shvatanju umetnosti.

Primitivci su shvatani kao stvaralaštvo.

Klasici – takođe stvaralaštvo.

Postaviti 20 puta jednu istu čašu – i to je stvaralaštvo.

Umetnost kao umeće prenošenja vidljivog na platno smatrana je stvaralaštvom.

Kada stavite samovar na sto – da li je i to stvaralaštvo?

Ja mislim potpuno drugačije.

Prenošenje realnih stvari na platno jeste umetnost vešte reprodukcije i ništa više.

A između umetnosti stvaranja i umetnosti ponavljanja – velika je razlika.

Stvarati znači živeti, večno tvoriti uvek novo.

I ma koliko razmeštali nameštaj po sobama, nećemo ga niti umnožiti niti stvoriti njegovu novu formu.

I ma koliko pejzaža s mesečinom ili krava na ispaši i zalazaka sunca naslikao umetnik – uvek će to biti jedne iste krave i jedni isti zalasci. Samo mnogo lošiji.

A genijalnost umetnika meri se brojem naslikanih krava.

Umetnik može biti stvaralac onda kada forme njegovih slika nemaju ništa zajedničko s prirodom.

A umetnost je umeće stvaranja konstrukcije koja ne proizlazi iz međuodnosa formi i boje, niti se zasniva na estetskom osećanju lepote kompozicije – *već na težini, brzini i pravcu kretanja.*

Formama treba dati život i pravo na individualno postojanje.

Priroda je živa slika i može se posmatrati sa uživanjem. Mi smo živo srce prirode. Mi smo najvrednija konstrukcija te džinovske žive slike.

Mi smo njen živi mozak, koji joj proširuje život.

Ponoviti je – to je krađa, i onaj ko je ponavlja jeste lopov; ništarija koja ne može da daje, a voli da uzme i proglasi za svoje (falsifikati).

Umetnik se mora zavetovati da će biti slobodni stvaralac, a ne slobodni otimač.

Umetniku je dat dar da u život unese svoj deo stvaralaštva i ubrza tok elastičnog života.

Samo u apsolutnom stvaralaštvu on stiže svoje pravo.

A to je moguće tek onda kada sve naše misli oslobodimo malograđanske ideje – sižea – i naučimo svest da u prirodi ne vidi sve kao realne stvari i forme, već kao materijal od čije mase treba praviti forme koje s prirodom nemaju ništa zajedničko.

Tada će nestati navika da se na slikama vide Madone i Venere s nagojenim, nestašnim amorima.

U slikarskom stvaralaštvu sopstvenu vrednost imaju boja i faktura – oni su slikarska suština, ali tu suštinu uvek je uništavao siže.

Da su majstori renesanse otkrili slikarsku plohu, ona bi bila mnogo vrednija i značajnija od bilo koje Madone i Đokonde.

A svaki isklesani petougaonik ili šestougaonik bio bi veće skulptorsko delo od Miloske Venere ili Davida.

Princip divljaka jeste zadatak stvaranja umetnosti u pravcu ponavljanja realnih formi prirode.

Trudeći se da prenesu život forme – prenosili su mrtvo na sliku.

Živo se pretvorilo u nepokretno, mrtvo stanje.

Sve se uzimalo živo, ustreptalo, i kačilo na platno, kao što se insekti kače u kolekciju.

Ali to je bilo vreme kule vavilonske u shvatanjima umetnosti.

Trebalo je stvarati – oni su ponavljali, trebalo je forme lišiti smisla i sadržaja – oni su ih još više njima opteretili.

Teret treba zbaciti – a oni su ga svezali oko vrata stvaralačke volje.

Umetnost slikarstva, reči, skulpture, bila je kao kamila natovarena svakojakom starudijom odaliski, Salomâ, prinčeva i princeza.

Slikarstvo je bilo kravata na uštirkanoj košulji džentlmena i ružičasti korset što zateže stomak.

Slikarstvo je bilo estetska strana stvari.

Ali ono nikada nije bilo samostalno, samociljno.

Umetnici su bili činovnici koji vrše popis imovine prirode, ljubitelji zooloških, botaničkih i arheoloških kolekcija.

U vremenu bližem nama omladina se latila pornografije i pretvorila slikarstvo u pohotno đubre.

Nije bilo pokušaja čisto slikarskih zadataka kao takvih, bez ikakvih atributa realnog života.

Nije bilo realizma samociljne slikarske forme i nije bilo stvaralaštva.

Realisti-akademičari su poslednji potomci divljaka.

To su oni koji hodaju u iznošenim haljinama starih vremena.

Neki su pak kao što je i ranije bivalo, zbacili sa sebe tu zamazanu haljinu. I opalili su šamar staretinaru – akademiji, proklamujući futurizam.

Moćnim kretanjem zabijali su se u svest, kao ekseri u kameni zid.

Da bi vas izvukli iz katakombi, ka savremenoj brzini.

Uveravam vas da oni koji nisu krenuli putem futurizma kao pokazatelja savremenog života bivaju osuđeni da večno puze po starim grobnicama i hrane se pomijama starog vremena.

Futurizam je otkrio "novo" u savremenom životu: lepotu brzine.

A pomoću brzine krećemo se hitrije.

Mi, dojučerašnji futuristi, došli smo pomoću brzine do novih formi, do novih odnosa prema prirodi i stvarima.

Došli smo do Suprematizma, odbacivši futurizam kao prolaz kroz koji će prolaziti oni što zaostaju.

Odbacili smo futurizam, i mi, najhrabriji, *pljunuli smo na oltar njegove umetnosti.*

No da li će kukavice moći da pljunu na svoje idole –

Kao mi juče!!!

Kažem vam da nećete videti nove lepote i istinu sve dok se ne odlučite da pljunete.

Sve umetnosti pre nas jesu stare bluze koje se menjaju kao i vaše svilene suknje.

I kada ih bacate, kupujete nove.

Zašto ne nosite kostime vaših baka, dok se topite pred slikama njihovih napuderisanih predstava.

Sve ovo potvrđuje da vaše telo živi u savremenosti, dok vam je duša utegnuta u bakin stari grudnjak.

Zato su vam i prijatni Somovi, Kustodijevi i razni staretinari.

A meni su odvratni takvi trgovci ritama.

Do juče smo ponosno uzdignuta čela branili futurizam. Sada s ponosom pljujemo na njega.

I kažem da će ono što ste vi ispljuvali – biti prihvaćeno.

Pljujte i vi na stare haljine i obucite umetnost u nove.

Ne odričemo se futurizma zato što smatramo da je iživljen i da mu je došao kraj. Ne. Lepota brzine koju je otkrio večna je, i mnogima će se još otkriti novo.

Jer kroz brzinu futurizma hitamo cilju, misao se kreće brže, oni koji su u futurizmu bliže su zadatku i dalje od prošlosti.

I potpuno je prirodno vaše nerazumevanje. Zar čovek koji se uvek vozi taljigama može da shvati doživljaje i utiske onoga koji putuje ekspresnim vozom ili leti vazduhom.

Akademija je plesnivi podrum u kome se samobičuje umetnost.

Strašni ratovi, veliki pronalasci, pobeda nad vazduhom, brzina prebacivanja s mesta na mesto, telefoni, telegrafi, drednoti – carstvo elektrike.

A naša umetnička omladina slika Nerone i polugole rimske ratnike.

Odajem čast futuristima koji su zabranili slikanje ženskih bataka, slikanje portretâ i gitara na mesečini.

Načinili su ogroman korak – odbacili su meso i počeli da veličaju mašinu.

Ali i meso i mašina jesu mišići života.

I jedno i drugo jesu tela koja pokreću život.

Ovde su se susrela dva sveta:

Svet mesa i svet gvožđa.

Obe forme jesu sredstva utilitarnog razuma.

I treba razjasniti odnos umetnika prema formama stvari života.

Do sada je umetnik uvek išao iza stvari.

Tako i novi futurizam ide iza mašine savremenog trka.

Obe ove umetnosti: stara i nova – futurizam – idu iza formi u trku.

Postavlja se pitanje: hoće li zadatak u slikarskoj umetnosti biti – usklađenost sa svojim postojanjem?

Ne!

Zato što ćemo, dok idemo za formama aviona, automobila, uvek biti u iščekivanju pojave novih stvorenih formi tehničkog života...

I drugo:

Dok sledimo forme stvari ne možemo doći do slikarskog samocilja, do neposrednog stvaralaštva.

Slikarstvo će biti sredstvo za prenošenje ovog ili onog stanja formi života.

Futuristi su zabranili slikanje golotinje – ali ne u ime oslobađanja slikarstva ili reči u smislu samocilja.

Već zbog promene tehničke strane života.

Novi gvozdeni, mašinski život, rika automobila, blesak električnih plamenova, brundanje propelera – probudili su dušu koja se gušila u katakombama starog razuma i koja je izašla na raskršće puteva neba i zemlje.

Kada bi svi umetnici videli raskrsnice tih nebeskih puteva, kada bi obuhvatili tu gigantsku trku i isprepletenost naših tela s oblacima na nebu – više ne bi slikali hrizanteme.

Dinamika kretanja navela je na misao da se istakne i dinamika slikarske plastičnosti.

Međutim, napori futurista da daju čisto slikarsku plastičnost kao takvu – nisu bili krunisani uspehom.

Oni nisu mogli da se oslobode predmetnosti, što bi im olakšalo zadatak.

Kada su sa polja slike napola izbacili razum, kao stari žulj navike da se sve vidi prirodno – uspeli su da izgrade sliku novog života stvari – i ništa više.

Prilikom prenošenja kretanja celovitost stvari je *iščezla*, jer su se njihovi treperavi delovi skrivali među drugim telima u trku.

I konstruišući delove stvari koje promiču, trudili su se da prenesu samo utisak kretanja.

A da bi se prenelo kretanje savremenog života, treba se koristiti njegovim formama.

Što je i otežavalo slikarskoj umetnosti izlaz ka njenom cilju.

No, kako god da bilo, svesno ili nesvesno, zarad kretanja ili zarad prenošenja utiska – Celovitost stvari bila je narušena.

I u tom lomljenju i narušavanju celovitosti ležao je skriveni smisao koji je prikriivan naturalističkim zadatkom.

U dubini ovog razaranja glavno nije bilo prenošenje kretanja stvari, već njihovo razaranja radi čiste slikarske suštine, tj. izlaska prema bespredmetnom stvaralaštvu.

Brzo smenjivanje stvari zadivilo je nove naturaliste – futuriste, i oni su počeli da traže sredstva za njihovo prenošenje.

Zato je konstrukcija futurističkih slika koje vidite nastala pronalaženjem tačaka na plohi gde bi položaj realnih predmeta prilikom njihovog raspadanja ili susretanja dao vreme najveće brzine.

Ove tačke mogu biti pronađene nezavisno od fizičkog zakona prirodnosti i perspektive.

Zato na futurističkim slikama vidimo kako se oblaci, konji, točkovi i razni drugi predmeti pojavljuju na mestima koja ne odgovaraju prirodi.

Stanje predmeta postalo je važnije od njihove suštine i smisla.

Vidimo neobičnu sliku.

Novi raspored predmeta naterao je razum na zgražavanje.

Svetina je urlala, pljuvala; kritika je pojurila na umetnika kao pas sa kapije.

(Neka ih je sramota.)

Fururisti su ispoljili ogromnu snagu volje kako bi srušili naviku starog mozga, zderali okorelu kožu akademizma i pljunuli u lice starom zdravom razumu.

Odbacivši razum, futuristi su proglasili intuiciju za podsvesno.

Ali oni svoje slike nisu stvarali od podsvesnih formi intuicije, već su se koristili formama utilitarnog razuma.

Dakle, uloga intuitivnog osećaja jeste samo pronalaženje razlike između dva života stare i nove umetnosti.

U samoj konstrukciji slike ne vidimo podsvest.

Pre vidimo svesni proračun građenja.

Na futurističkoj slici postoji masa predmeta. Oni su razbacani po plohi u rasporedu koji je za život neprirodan.

Gomilanje predmeta nije dobijeno iz intuitivnog osećaja, već iz čisto vizuelnog utiska, a građenje, konstruisanje slike izvodilo se s namerom postizanja utiska.

I osećaj podsvesnog otpada.

Dakle, u slici nemamo ništa čisto intuitivno.

Isto tako i lepota, ako se i sreće, proizlazi iz estetskog ukusa.

Čini mi se da se ono intuitivno mora ispoljiti tamo gde su forme nesvesne i bez odgovora.

Mislim da je intuitivno u umetnosti moralo da se podrazumeva radi osećaja traženja predmeta. I ono je išlo čisto svesnim putem, pouzdano, krčilo je svoj put u umetniku.

(Kao da nastaju dve svesti koje se međusobno bore.)

Ali svest, naviknuta na vaspitavanje utilitarnog razuma, nije mogla da se uskladi s osećajem koji je vodio uništenju predmetnosti.

Umetnik nije shvatao taj zadatak, i potčinjavajući se osećaju izneveravao je razum i sakatio formu.

Stvaralaštvo utilitarnog razuma ima određenu svrhu.

Intuitivno stvaralaštvo pak nema utilitarnu svrhu. Do danas se u umetnosti ide iza stvaralačkih formi utilitarnog reda. Sve slike naturalista imaju istu formu kao i u prirodi.

Intuitivna forma mora da nastane iz ničega.

Kao što i Razum, koji stvara stvari za svakodnevnu životnu upotrebu, uzima iz ničega i usavršava.

Zato su forme utilitarnog razuma iznad bilo kakvih predstava na slikama. Iznad su već zbog toga što su žive i što su nastale od materije kojoj je dat novi vid za novi život.

Ovde je Božanstvo, koje kristalima zapoveda da pređu u drugu formu postojanja.

Ovde je čudo...

Čuda mora biti i u stvaralaštvu umetnosti.

Realisti pak prenoseći ih na platno, žive stvari lišavaju života kretanja. I naše akademije nisu (živo)slikarske već mrtvo-slikarske.² Do danas se intuitivnom osećaju nalagalo da iz nekih bezdanih pustoši dovlači u naš svet sve nove i nove forme.

Ali u umetnosti takvog dokaza nema, a trebalo bi da bude.

I ja osećam da on već postoji u realnom vidu i potpuno svesno.

Umetnik danas mora znati šta se dešava u njegovim slikama i zbog čega. On je ranije živeo od nekakvog duševnog stanja. Čekao je mesečinu, sumrak, navlačio zelene abažure na lampe, i sve ga je to naštimavalo, kao violinu.

Ali ako ga pitaš zbog čega mu je ovo lice iskrivljeno ili zeleno, on nije mogao da dá precizan odgovor.

"Tako hoću, tako mi se dopada..."

Na kraju krajeva ta težnja je pripisivana intuitivnoj volji.

Dakle, intuitivni osećaj nije govorio jasno. A kada je već tako, onda on nije čak ni u polusvesnom stanju, već je potpuno nesvestan.

U slikama je bila zbrka ovih pojmova. Slika je bila polurealna, poludeformisana.

Budući da sam slikar, ja moram da kažem zašto su lica ljudi na slikama obojena zeleno i crveno.

² U originalu: "I naši akademii ne živopisnye, a mertvopisnye". Igru reči "živopisnyj" - "mertvopisnyj" nije moguće adekvatno prevesti: pridev "živopisnyj" (slikarski) u svom korenu ima reč "život", "živ" (drugo značenje ovog prideva je "živopisan"), kome Maljevič suprotstavlja reč koju je sam stvorio - "mertvopisnyj" (prim. prev).

Slikarstvo – to je boja;³ ona je usađena u naš organizam. Njene eksplozije su velike i zahtevne.

Moj nervni sistem je njima obojen.

Moj mozak gori od njihove boje.

Ali zdrav razum je ugnjetavao boju, potčinjavao je sebi. I duh boje slabio je i gasio se.

Međutim, kada bi on pobedio zdrav razum, boje bi se izlivala na omraženu im formu realnih stvari.

Boje su sazrele, ali njihova forma nije sazrela u svesti.

Eto zašto su lica i tela bila crvena, zelena i plava.

To je, međutim, bio predznak koji vodi ka stvaralaštvu samociljnih slikarskih formi.

Sada treba oblikovati telo i dati mu živi vid u realnom životu.

A to će se desiti onda kada forme proizađu iz slikarskih masa, tj. kada nastanu isto onako kako su nastale utilitarne forme.

Takve forme neće biti ponavljanje stvari koje žive u životu, već će same biti živa stvar.

Obojena ploha jeste živa realna forma.

Intuitivni osećaj sada prelazi u svest, više nije podsvestan.

Naprotiv – on je uvek i bio svestan, samo što umetnik nije mogao da razume njegove zahteve.

Forme Suprematizma, novog slikarskog realizma, već jesu dokaz građenja formi iz ničega, formi koje je otkrio Intuitivni Razum.

Pokušaj deformisanja realne forme i lomljenje stvari u kubizmu – nose u sebi zadatak izlaska stvaralačke volje u samostalni život formi koje je ona stvorila.

Slikarstvo u futurizmu

Ako na slici futuristâ uzmemo bilo koju tačku, pronaći ćemo u njoj stvar koja odlazi ili dolazi, ili zatvoreni prostor.

Ali samostalnu, individualnu slikarsku plohu nećemo pronaći.

Slikarstvo ovde nije ništa drugo do odeća stvari.

I svaka forma stvari bila je slikarska u meri u kojoj je njena forma bila nužna za svoje postojanje, a ne obratno.

Futuristi kao najvažnije ističu dinamiku slikarske plastičnosti. Međutim, pošto nisu uništili predmetnost, postižu samo dinamiku stvari.

Zato se futurističke, kao i sve slike ranijih umetnika, mogu sa 20 boja redukovati na jednu, a da ne izgube svoj utisak.

Rjepinova slika "Ivan Grozni" može biti lišena boje i preneti nam iste one utiske užasa kao i sa bojama.

Siže će uvek ubiti boju i mi je nećemo primetiti.

³ Autor u originalu ovde koristi dve reči: "cvet" - boja i "kraska" - bojena materija, bojeni materijal (prim. prev).

Dok lica naslikana zelenom i crvenom bojom u izvesnoj meri ubijaju siže, pa se boja više primećuje. A boja je ono od čega slikar živi: znači, ona je najvažnija.

I evo, ja sam došao do čisto bojnih formi.

I suprematizam je čisto slikarska umetnost bojâ čija samostalnost ne može biti svedena na jednu boju.

Konjski trk može se preneti jednobojnom olovkom.

Ali kretanje crvenih, zelenih, plavih masa olovkom se ne može preneti.

Slikari moraju da odbace siže i stvari ako žele da budu čisti slikari.

Neophodnost postizanja dinamike slikarske plastičnosti ukazuje na težnju slikarskih masa da izađu iz stvari ka samocilju boje, ka vladavini čisto samociljnih slikarskih formi nad sadržajem i stvarima, ka bespredmetnom Suprematizmu – ka novom slikarskom realizmu, apsolutnom stvaralaštvu.

Pomoću akademizma formi futurizam ide ka dinamizmu slikarstva.

I oba nastojanja u svojoj suštini teže Suprematizmu slikarstva.

Ako proučavamo umetnost kubizma nameće se pitanje kakvom se energijom stvari intuitivni osećaj podsticao na delovanje – videćemo da je slikarska energija bila drugostepena.

Sam predmet pak kao i njegova suština, svrha, smisao ili potpunost njegovog predstavljanja (kako su smatrali kubisti) takođe nisu bili potrebni.

Do danas se mislilo kako se lepota stvari čuva onda kada su stvari u celosti prenete na sliku, pri čemu se njihova suština ogledala u grubosti ili uproščavanju linija.

Pokazalo se, međutim, da u stvarima postoji još jedno stanje, koje nam otkriva novu lepotu.

Naime: intuitivni osećaj otkrio je u stvarima energiju disonanci, dobijenih susretanjem dveju suprotnih formi.

Stvari u sebi imaju mnoštvo vremenskih momenata, njihov izgled je različit, dakle i njihovo slikanje je različito.

Svi ti vidovi vremena stvari i anatomija (sloj drveta) postali su važniji od njihove suštine i smisla.

I ova nova stanja kubisti su iskoristili kao sredstva za građenje slika.

Pri čemu su ta sredstva bila konstruisana tako da neočekivanost susreta dveju formi stvori disonancu najveće sile napregnutosti.

I razmera svake forme je proizvoljna.

Čime se i opravdava pojavljivanje delova realnih predmeta na mestima koja ne odgovaraju prirodi.

Postižući ovu novu lepotu, ili jednostavno energiju, lišili smo se utiska celovitosti stvari.

Žrvanj počinje da se drobi na vratu slikarstva.

Predmet slikan po kubističkom principu može se smatrati dovršenim onda kada su iscrpljene njegove disonance.

Sve forme pak koje se ponavljaju umetnik treba da izostavi kao ponovljene.

Međutim, ukoliko umetnik na slici pronađe malo napetosti, onda je slobodan da ih uzme iz drugog predmeta.

U kubizmu, dakle, princip prenošenja stvari izostaje.

Slika se pravi, ali predmet se ne prenosi.

Iz toga sledi ovakav zaključak:

Ako je umetnik tokom minulih hiljada godina težio da se što više približi predstavljanju stvari, prenošenju njene suštine i smisla, u našoj eri kubizma umetnik je uništio stvari sa njihovim smislom, suštinom i svrhom.

Iz njihovih krhotina izrasla je nova slika.

Stvari su iščezle kao dim radi nove kulture umetnosti.

Kubizam, kao i futurizam i peredvižnjištvo razlikuju se po svojim zadacima, ali u slikarskom smislu gotovo su isti.

Kubizam svoje slike gradi od formi linija i različitosti slikarskih faktura, pri čemu reč i slovo ulaze kao suprotstavljanje različitosti formi u slici.

Važno je njihovo grafičko značenje. A sve je to radi postizanja disonance.

I ovo dokazuje da je slikarski zadatak najmanje dotaknut.

Budući da je građenje ovakvih formi zasnovano više na samom nanosu nego na njegovoj obojenosti, što se može postići samo crnom i belom bojom ili crtežom –

Uopštavam:

Svaka slikarska ploha pretvorena u ispučeni slikarski reljef – jeste veštačka obojena skulptura, a svaki reljef, pretvoren u plohu – jeste slikarstvo.

Dokazivanje intuitivnog stvaralaštva u slikarskoj umetnosti bilo je pogrešno, jer je deformacija rezultat unutrašnje borbe intuicije u formi realnog.

Intuicija je novi razum koji svesno stvara forme.

Ali umetnik, potčinjen utilitarnom razumu, vodi nesvesnu borbu, čas se pokoravajući stvari, čas je deformišući.

Gogen, koji je od kulture pobeo divljacima i kod primitivnih našao više slobode nego u akademizmu, pokoravao se intuitivnom razumu.

Tražio je nešto jednostavno, iskrivljeno, grubo.

Bilo je to traganje za stvaralačkom voljom.

Ni po koju cenu ne slikati onako kako vidi njegovo oko zdravog razuma.

On je pronašao boje, ali nije pronašao formu, a nije je pronašao zato što mu je zdrav razum dokazivao kako je glupost slikati bilo šta drugo osim prirode.

I tako je veliku snagu stvaralaštva okačio na koščati skelet čoveka, na kome je ona i uvela.

Mnogi pobornici i nosioci velikog dara kačili su je kao veš po tarabama.

I sve se ovo radilo iz ljubavi prema kutku prirode.

I neka nas autoriteti ne ometaju da naraštaj upozoravamo na vešalice koje su oni toliko zavoleli i od kojih im je tako prijatno.

Napori umetničkih autoriteta da umetnost usmere na put zdravog razuma – dali su nulu stvaralaštva.

I kod najsnažnijih pojedinaca realna forma je – deformisanost.

Kod snažnijih je deformisanost dovedena do momenta nestajanja, ali granice nule nije prelazila.

Ja sam se, međutim, preobrazio u nuli forme i izašao izvan nule, ka stvaralaštvu, tj. ka Suprematizmu, ka novom slikarskom realizmu – bespredmetnom stvaralaštvu.

Suprematizam je početak nove kulture: divljak je pobeđen kao majmun.

Nema više ljubavi za kutke, nema više ljubavi zbog koje se izneveravala istina umetnosti.

Kvadrat nije podsvesna forma. To je stvaralaštvo intuitivnog razuma.

Lice nove umetnosti!

Kvadrat je živo, carsko čedo.

Prvi korak čistog stvaralaštva u umetnosti. Pre njega su postojale naivne deformacije i kopije prirode.

Naš svet umetnosti postao je nov, bespredmetan, čist.

Sve je iščezlo, ostala je masa materijala od koga će se graditi nova forma.

U umetnosti Suprematizma forme će živeti, kao i sve žive forme prirode.

Takve forme svedoče da je čovek dostigao ravnotežu prelaženjem od jednorazumskog stanja ka dvorazumskom.

(Utilitarni i intuitivni razum.)

Novi slikarski realizam zaista je slikarski, jer u njemu nema realizma planina, neba, vode...

Do sada je postojao realizam stvari, ali ne i realizam slikarskih, bojenih jedinica, koje se grade tako da ne zavise ni od forme, ni od boje, ni od svog međusobnog položaja.

Svaka forma je slobodna i individualna.

Svaka forma je svet.

Svaka slikarska ploha je življa od svakog lica na kojem štrče par očiju i osmeh.

Lice naslikano na slici pruža žalosnu parodiju života, i taj nagoveštaj je – samo podsećanje na živo.

Ploha je pak živa, ona se rodila. Sanduk nas podseća na mrtvaca, slika na živo.

Ili, nasuprot tome, živo lice, pejzaž u prirodi – podsećaju nas na sliku, tj. na mrtvo.

Eto zašto je čudno posmatrati crveno ili crno obojene plohe.

Eto zašto se neki podsmevaju i pljuju na izložbama novih pravaca.
Umetnost i njen novi zadatak oduvek su bili pljuvaonica.
Ali mačke se privikavaju na mesto i teško ih je tome naučiti.
Takvima umetnost uopšte nije potrebna. Samo nek' su naslikani njihova baba i omiljeni kutak sa šumarkom jorgovana.

Sve juri iz prošlosti u budućnost, ali sve mora da živi u sadašnjosti, jer će u budućnosti jabuke prestati da cvetaju.

Trag današnjice spira sutrašnjica, i vi gubite korak u trci sa životom.

Žabokrečina prošlosti kao najfiniji žrvanj vuče vas u vrtlog.

Eto zašto su mi mrski oni koji vas opslužuju nadgrobnim spomenicima.

Akademija i kritika jesu taj žrvanj oko vašeg vrata – stari realizam, pravac koji teži prenošenju žive prirode.

U njemu postupaju isto kao i u vreme velike inkvizicije.

Zadatak je smešan, jer po svaku cenu hoće da ono što uzimaju iz prirode prisile da živi na platnu.

U vreme dok sve diše i hita – na slikama su njihove ukočene poze.

A to je gore od čerečenja na točku. Vajarski kipovi, produhovljeni, znači – živi, stoje u mrtvoj tački, u pozi trka.

Zar to nije mučenje?

Uneti dušu u mermer, a kasnije se podsmevati živom.

Ali vaš ponos jeste – umetnik koji ume da muči.

Vi i ptice trpate u kaveze takođe radi zadovoljstva.

I zarad nauke držite životinje u zoološkim vrtovima.

Srećan sam što sam se iščupao iz inkvizitorskih mučilišta akademizma.

Ja sam došao do plohe i mogu doći do dimenzije živog tela.

Ali ja ću se koristiti dimenzijom od koje ću stvoriti novo.

Ja sam sve ptice pustio iz večnog kaveza, otvorio sam vrata zverima iz zoološkog vrta.

Neka iskljuju i prožderu ostatke vaše umetnosti.

I neka oslobođeni medved kupa svoje telo u ledu hladnog Severa a ne da se muči u akvarijumu vrele vode akademskog vrta.

Vi se divite kompoziciji slike, a kompozicija je zaista presuda figuri, koju je umetnik osudio na večitu pozu.

Vaše divljenje je potvrda te presude.

Grupa Suprematista – K. Maljevič, I. Puni, M. Menjkov, I. Kljun, K. Boguslavski i Rozanova – povelila je borbu za oslobađanje stvari od obaveze umetnosti.

I poziva akademije da se odreknu inkvizicije prirode.

Idealizam je sredstvo mučenja, zahtev estetskog osećaja.

Idealizacija čovekove forme jeste umrtvljavanje mnogih živih linija muskulature.

Estetizam je otpad intuitivnog osećaja.

Svi vi želite da vidite komadiće žive prirode okačene na eksere vaših zidova.

Tako je i Neron uživao u rastrgnutim telima ljudi i zverima iz zoološkog vrta.

Govorim svima: odbacite ljubav, odbacite estetizam, odbacite kofere mudrosti, jer je u novoj kulturi vaša mudrost smešna i ništavna.

Ja sam razvezao čvorove mudrosti i oslobodio svest boje.

Zderite što pre sa sebe ogrubelu kožu vekova da biste nas lakše sustigli.

Ja sam savladao nemoguće i svojim dahom stvorio bezdane.

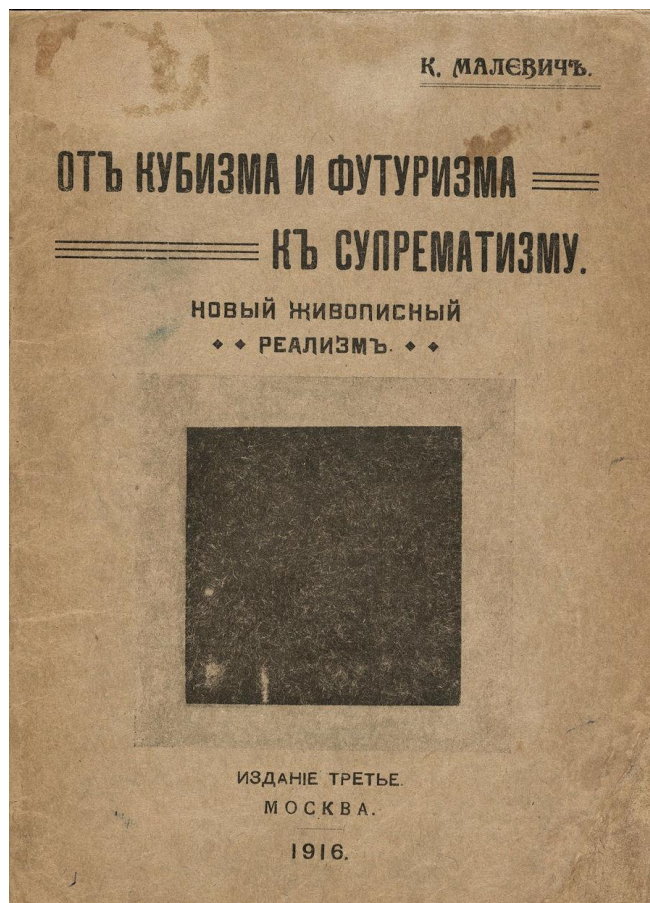
Vi ste u mrežama horizonta, kao ribe!

Mi, suprematisti – pružamo vam izlaz.

Požurite!

Jer sutra nas nećete prepoznati.

K. Malevič: *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm*, Moskva 1915



Olga Rozanova

KUBIZAM. FUTURIZAM. SUPREMATIZAM

Svest većine pod rečju "slikarstvo" navikla je da podrazumeva predstavjačku umetnost – umetnost prenošenja vidljivog, konkretno opaženog; u slici svi traže pre svega svakidašnji smisao.

Slikarstvo je vekovima išlo ovim putem.

Za predstavjačko slikarstvo "fenomen" je sadržaj, a njegovo prenošenje – glavni cilj. Napraviću paralelu između suštine predstavjačke umetnosti i suštine bespredmetne umetnosti, posebno Suprematizma.

Predstavjačka umetnost rođena je iz ljubavi prema stvari.

Bespredmetna umetnost rođena je iz ljubavi prema boji. To je slikarstvo pre svega.

Mi predlažemo da se slikarstvo oslobodi robovanja gotovim formama stvarnosti i postane pre svega stvaralačka, a ne reproduktivna umetnost.

Divljaka koji s ushićenjem crta na kamenu konture bika ili jelena, primitivistu, akademskog slikara, antičke umetnike i umetnike renesanse, impresioniste, kubiste, čak donekle i futuriste objedinjuje jedno isto: predmet; priroda ih intrigira, ushićuje, čudi, raduje, oni se trude da dokuče njenu suštinu, teže da je obesmrte.

Oni idu kroz predmet, kroz formu prirode, prema slikarstvu.

Vidljivi svet je rezidencija njihove stvaralačke duše.

Nisu impresionisti odbacili kompoziciju zato što su bili ravnodušni prema stvarima koje su predstavljali, već upravo zato što im je baš sve u prirodi bilo u podjednaku stepenu drago i milo.

Deformisanje formi do neprepoznavanja kod kubista ne proizlazi iz težnje da se oslobode prirode, već iz težnje da je prenesu što je moguće punije.

U tom smislu kubizam je kulminaciona tačka obožavanja stvari.

Istina, on je ubio ljubav prema svakodnevnom izgledu predmeta, ali ne i ljubav prema predmetu uopšte. Priroda je nastavila da bude provodnik estetskih ideja i jasno spoznate ideje bespredmetnog stvaralaštva u delima kubista nema.

Njihova umetnost odlikuje se naporima da se zadatak predstavljanja stvarnosti učini složenijim. Njihov protest protiv ustaljenih recepata kopiranja prirode uobličio se u žestoku bombu što je raznela u paramparčad natrulu metafiziku njima savremene predstavjačke umetnosti, koja je izgubila pojam o cilju i tehnici.

Kubisti su tvrdili da je stvaralačka svest realna u istoj meri kao i ono na šta ona reaguje, i da je subjektivna tvrdnja svakoga pojedinačno vrednija od kodeksa uobičajenih mišljenja.

Da li treba nastaviti sa dokazivanjem prednosti antičke lepote nad svim ostalim i u visinu čoveka upisivati 7 ½ glava i 19 srednjih prstiju?

Da li se treba pokoravati pravilima vazdušne perspektive za ljubav našeg nesavršenog vida?

Nepoverenje prema prirodi našeg vida, koji prirodu poima uslovno, i težnja da se spozna u potpunosti suština stvari, primorali su kubiste da prošire dijapazon načinâ prilaženja stvari i njenom predstavljanju. (Svest, iskustvo, opip, intuicija.)

Kubista je time uneo masu slikarskih otkrovenja, odredio je uzajamni odnos boje i forme, raznolikost fakture.

Dinamizam forme, koji je spoznao kubizam, našao je svoj potpuni izraz u futurizmu, izveo je boju iz okvira trivijalnih formi, dalekih od Suprematizma.

Spoj dva sveta koji je futurizam dao – subjektivnog i objektivnog – jedinstven u umetnosti po snazi i oštrini izraza – primer je koji se verovatno više neće ponoviti.

Ali idejni gnosticizam – futurizam – nije se dotakao plitke svesti većine koja još uvek ponavlja kako je futurizam – neuspeli skok u kretanju svetske umetnosti – kriza umetnosti. Kao da je do danas postojala nekakva jedna bezoblična umetnost, a ne mnoštvo njenih lica prema broju istorijskih epoha.

Jer umetnost evoluirala, kao i sve na svetu.

Ali zbog isključivosti njegovih tvrdnji, na futurizmu – besmrtnom spomeniku epohe – iskalila je svoj bes grupica novinarskih besposličara i laika.

Futurizam je izrazio karakter savremenosti s najvećom pronicljivošću i celovitošću.

U naše metalno doba, čiju dušu čine inicijativa i tehnika, futuristi su tehniku doveli do genijalne celovitosti.

Futuristi su proširili pojam sredstava predstavjačkog slikarstva van granica fabričke boje (Dosekina, Mevesa i dr.), uveli su nalepnice, reljef, različite materijale, različite fakture.

Pristalice jedinstva sredstava nisu shvatile tehnička dostignuća futurizma, jer nisu mogli da ih povežu s idejnim sadržajem metoda.

Suština dinamizma u kubizmu: "uhvatiti" nekoliko uzastopnih izgleda predmeta, koji će ga, sliveni u jedan, reprodukovati u trajanju. (Kubizam – Glez – Metsenže.) Putem raščlanjivanja stvoriti osećaj jedinstvenosti.

Suština dinamizma u futurizmu: preko raščlanjivanja izazvati osećanje samog osećaja dinamizma, a ne njegove fiksacije.

Pre futurista umetnici su uslovno prenosili kretanje ovako: izraz najvećeg kretanja – položaj formi na plohi platna paralelan dijametru platna, izraz najvećeg statizma – položaj formi na plohi platna paralelan ovoj poslednjoj.

Posmatrač nije osećao kretanje na slici, video je samo fiksaciju kretanja.

Uslovno shvatanje odnosa gore-dole određivalo je položaj stvari u zavisnosti od delovanja zakona gravitacije na njih i od pogodnosti za posmatranje.

Ovo praktično rasuđivanje stvorilo je u svetskoj umetnosti prevlast plastičke ravnoteže, simetrije. Akademski princip kompozicije: jedan fokus u kvadratnom ramu, dva, tri itd. u izduženom, u zavisnosti od osobenosti veličine platna i tome slično. Slika je bila u funkciji rama, onog okvira koji je stolaru bio najlakši za izradu, ali u koji nije baš uvek bilo zgodno smestiti umetničku zamisao. Već su futuristi, predstavljajući položaj stvari u kretanju i sa njihovih stanovišta, dali kompoziciju slobodnijeg karaktera.

Pomak stvari koje jure kroz prostor srušio je brigu o spokojnoj udobnosti i izazvao asimetričnu kompoziciju, sagrađenu na plastičkim disonancama, za pristrasno oko neočekivanu, ali duboko realnu u granicama svoje svrhe.

Za suprematiste slika konačno prestaje da bude u funkciji rama.

Na forme kojima se koristimo mi ne gledamo kao na realne predmete i ne dovodimo ih u zavisnost od odnosa gore-dole na slici, vodeći računa o njihovom realnom smislu – one nemaju realnog smisla.

Mi vodimo računa o njihovom slikarskom sadržaju, zato je i prevladavanje simetrije ili asimetrije, statizma ili dinamizma – posledica toka stvaralačke misli, a ne unapred datih rasuđivanja svakodnevne logike. Estetska vrednost bespredmetne slike je u punoći njenog slikarskog sadržaja.

Sada ću nešto reći o odnosu prema boji u predstavljačkoj i bespredmetnoj umetnosti, o vezi boje s fakturom i s formom, i o odnosu ovih dveju umetnosti prema formi.

Boju vidimo u koloritu predmeta, u prelamanju svetlosti (duga, spektar). Ali boje možemo zamisliti i nezavisno od predstave o predmetu i van spektralnog poretka.

U mislima vidimo zeleno, plavo, belo.

Ova sposobnost da misaono izazovemo boje može se posmatrati kao sećanje na boju, koja je izvučena iz tela stvari i koja je prestala da bude materijalna.

Na svaku obojenu plohu optički reagujemo kao na boju, ali pri posmatranju obojenih predmeta mi vidimo ovu ili onu boju u razmeri plohe koju zauzima (rumenilo ove jabuke, ovi zeleni krovovi) i u vezi s materijalnom prirodom predmeta (njihova građa, kvalitet pigmenta i drugo), materijalizujući samim tim nematerijalnu suštinu boje uopšte.

Kako, na primer, odrediti boju poliranog drveta? S bojom crvene svile ne može se izjednačiti boja crvenog cica, vune, papira.

Boja zrele breskve ili pomorandže ne stvara se samo svojstvima njihovog pigmenta, već i ispupčenjima i udubljenjima, hrapavošću ili glatkošću njihove kore.

Faktura materijala manje ili više kviri prirodu boje i predstavlja surogat čistog slikarstva.

Predstavljačko slikarstvo, budući da sebi za cilj postavlja reprodukciju stvarnosti, merilo je količinu i suštinu boje merom i kvalitetom gotovih formi, i svoju fakturu potčinjavalo fakturi podražavanog predmeta. To je bila faktura koja imitira materijal, što je ometalo stvaranje slikarstva u kome je boja – zadatak i cilj, a ne podražavanje.

Drugi surogat slikarstva je skulpturalna forma stvari.

Boja, uključena u prirodu stvari, izraz je nečega u materiji i menja svoj kvalitet u zavisnosti od forme i njenog osvetljenja.

Crveni disk, čiji je prečnik jednak prečniku lopte obojene u istu boju, izrazitije će preneti crvenu boju jer će je jednako preneti svom svojom plohom, onom snagom kojom je lopta prenosi samo iz jedne, nama najbliže tačke, tačke najvećeg osvetljenja.

Ta tačka može se posmatrati kao ploha identična plohi diska, ali neizmerno manje veličine. U svim ostalim pak tačkama, kako se postepeno udaljujemo od izvora svetlosti, lopta ima sve tamniju i nestabilniju boju i ne prenosi je u izvornom obliku.

Treći surogat slikarstva je vazдушna atmosfera.

Ovi surogati menjaju prvobitnu suštinu boje i pretvaraju je u ton. Realno slikarstvo ima posla upravo s tonom, a ne s bojom. Realno slikarstvo malo je vodilo računa o svojstvu materijala (boji) kojim se služilo.

Neoimpresionisti su stvorili optički kolorit za prenošenje vazdušne atmosfere, ali oni su svoje zakone primenjivali na realne forme, a pošto svaka izmena boje povlači za sobom izmenu forme, snagom tog estetskog zakona oni su uništili i deformisali realne forme.

Međutim, odbacivanje ovih formi nije ulazilo u njihov zadatak, te su oni ostali na pola puta, ne našavši načina da povežu obnovljeni kolorit s obnovljenom fakturom.

Futuristi su dali dinamizam formi, ali kako ni oni nisu bili nezavisni od gotovih formi i za njih karakteristične sredine, ni oni preko dinamizma nisu oslobodili boju od tuđih joj elemenata; oni su jednostavno uništili formu i boju u onom značenju u kome se njima koristila predstavljiva umetnost.

Kubofuturistička realnost proizvod je samoproždiruće potere za realnošću i celovitošću predstavljanja stvari kroz prizmu najčistije subjektivnosti, i to je bilo zapaženo pre nego što je ono nepostojeće, stvoreno voljom umetnika, dobilo vrednost nove realnosti, nekakvog apstraktnog apsoluta koji je ubio interesovanje za ono konkretno posmatrano. Kubisti i futuristi nisu se mogli osloboditi predmetnosti, ali mi poštujemo njihovu teskobu i naslućivanje novih vidika.

"Priznajemo da sećanje na prirodne forme nije moglo biti apsolutno ignorisano, u naše vreme, u krajnjem slučaju, umetnost se ne može uzdići do čistog izliva" (Kubizam – Glez – Metsenže). Ali mi, suprematisti, kažemo: jedno od ova dva – ili profinjeni zanat reprodukcije stvarnosti, ili slikarstvo kao samocij. U poslednjem slučaju treba se odreći tuđih ciljeva, treba se odreći gotovih formi jer njihova svojstva i atmosfera kvare boju.

Predstavljiva slikarstvo imalo je isuviše obaveza: imitaciju prirode, predumišljenu fabulu i ostalo, što ga je odvlačilo od neposredno važnih zadataka – prenošenja boje.

Ono je prenelo kompleks utisaka fenomena.

Istina, istorija predstavljive umetnosti daje nam primere odstupanja od naturalizma. Već u uslovnoj kompoziciji koja predmete postavlja u neprirodan položaj u odnosu na onaj uobičajeni – javlja se protest protiv naturalizma. U težnji da se predmet obogati bojom koriste se bojene hiperbole i metafore – sve do deformisanja forme.

Ali što se više deformiše realna forma, sve je nerazumljivija upornost umetnika koji ne želi da je se odrekne.

Zašto je odmah ne odbaciti, ako ona ne odgovara i ne izražava željenu boju, sadržaj. Nametljivost realnosti gušila je umetnikovo stvaralaštvo, što je za rezultat imalo trijumf zdravog razuma nad slobodnom maštom.

A slaba mašta stvarala je besprincipijelna umetnička dela – nakaze protivrečnih pogleda na svet.

Suprematizam se odriče korišćenja realnih formi za slikarske ciljeve, jer one, kao bušni sudovi, ne drže boju, ona se u njima razliva i gasi, prigušena slučajnošću njihove jednostavnosti ili složenosti, koja ne odgovara baš uvek datoj bojenoj predstavi. Predstavni znak prirode sam je za sebe dovoljan i besmisleno je nadmetati se s njim za ultraslikarske ciljeve.

Mi stvaramo svojstvo forme u vezi sa svojstvom boje, a ne odvojeno.

Mi uvodimo prenošenje boje na plohi jer će njena odražavajuća površina najbolje i bez izmena preneti boju. Zbog toga reljefi, nalepnice i faktura koja imitira materijal – skulpturalnost (potez četkicom) na primer daje senku – koji su se u realnom predstavljivom slikarstvu, do futurizma zaključno, javljali kao faktori koji utiču na promenu osnovne suštine boje, u dvodimenzionalnom slikarstvu na plohi postaju neprimenljivi.

Borba svojstava boje u uslovima dugotrajnosti, intenzivnosti, gravitacije, povlači za sobom prodiranje jedne boje u drugu, potiskivanje jedne boje drugom.

Slikarska forma je karakteristika realizacije (ostvarenja) boje¹ na plohi uz pomoć materijalnih boja² i u stepenu krajnje nužnosti za svaki slučaj posebno. Na drugi način zakoni korelacije boja u vezi s uslovima plošnog izraza stvaraju individualizaciju slikarskih formi.

Skup slikarskih formi raznih boja, približenih u izvesnim položajima, može stvoriti iluziju skulpturalnog reljefa, ali za bespredmetno slikarstvo na plohi to nema estetskog značaja. Svojstva formi koje uključuju boje i njihov uzajamni odnos dokazuju svoj značaj ukoliko ove forme služe za ispoljavanje svojstava boje, a ne ukoliko graničenjem svojih plošnih suština one mogu stvoriti utisak površine.

Slično tome kako u prirodi različitost atmosfera stvara vazdušno kretanje ili žestoko, stropoštavajuće i rušilačko, i u svetu boja svojstvima njihovih bojenih vrednosti, njihovom težinom ili lakoćom, intenzivnošću, dugotrajnošću, stvara se dinamizam i on je u svojoj osnovi realan i samovlastan, on rađa stil i opravdava konstrukciju.

On oslobađa slikarstvo od izvedenih zakona ukusa i uvodi zakon realne neminovnosti.

On oslobađa slikarstvo od utilitarnih poimanja.

U tome je i razlika između slikarstva i primenjene umetnosti.

Ornamentalni crtež na vazi u okviru je njene praktično korisne forme, sa nje on nikako ne može da iskoči, vezom s njom crtež opravdava svoje postojanje. Bojena ekstaza ćilima biće njegova mera i forma.

Slovna arabeska knjige vezana je za osobenost veličine lista, prilagođena vrsti pisma, veličini knjige i dr.

Obavezom da se prilagođava izazvano je i ponavljanje osnovnog crteža u dekorativnom slikarstvu (primenjenom). To je vrlo dobro u granicama uslovne svrhe, ali ne i u uslovima bezgranične slobode.

Ako je većina navikla da na slikarska dela gleda kao na predmete za svakodnevnu upotrebu – za sada tek raskoš za malobrojne, a u perspektivi stvar opšteg uživanja, onda mi protestujemo protiv takve grube utilitarizacije. Dela čistog slikarstva imaju pravo na samostalno postojanje, a ne u vezi sa šablonom sobne situacije. I ako naše pretpostavke i pokušaji prethodnih epoha – kubizma, futurizma – da podstaknu slikarstvo na put samoopredeljenja još uvek mnogima izgledaju smešni zato što su ili slabo razumljivi ili loše predstavljeni, mi ipak verujemo da će doći vreme kada će naša umetnost, opravdana nekoristoljubivom težnjom da pokaže novu lepotu – za mnoge postati estetska potreba.

O. Rozanova, "Kubizm. Futurizm. Suprematizm" (1916-17); u: *Neizvestnyj ruskij avangard*, Moskva 1992, 334-336

¹ Rus. "cvet" (prim. prev.).

² Rus. "kraska" (prim. prev.).

X DRŽAVNA IZLOŽBA "BESPREDMETNO STVARALAŠTVO I SUPREMATIZAM" - Tekstovi iz kataloga izložbe

Varvara Stepanova

O BESPREDMETNOM STVARALAŠTVU

Sledeću etapu posle kubofuturizma u svetskom kretanju umetnosti započelo je bespredmetno stvaralaštvo, koje treba posmatrati kao novi pogled na svet a ne tek kao slikarski pravac što je osvojio sve vidove umetnosti i sam život. Ovo kretanje jeste protest duha protiv materijalizma savremenosti. Pre drugih prihvatili su ga slikari. Usput primećujem da slikarstvo, uprkos "svim molitvama za pokoj duše" od strane "zakletih" kritičara, zauzima sve važnije mesto u svetskoj kulturi.

Prve parole bespredmetnog stvaralaštva istaknute su 1913. g. Bespredmetno stvaralaštvo od svog početka ide putem analize, i budući da je to još uvek mlad pokret, on svoju sintezu još nije pokazao. Zato je ono dragoceno u ovom trenutku, trenutku strašnog preloma kada je, izgubivši stare tradicije, umetnost spremna da zapadne u akademizam kako bi dala novu sintezu. Neće, međutim, sinteza otvoriti novi put, već analiza i pronalazaštvo.

Ako ispitujemo proces bespredmetnog slikarskog stvaralaštva uočićemo dva momenta: jedan duhovni – borba protiv predmeta i "predstavnosti" a za slobodno stvaralaštvo, proklamovanje stvaranja i pronalazaštva, te drugi moment – produbljivanje profesionalnih zahteva slikarstva. Izgubivši literarni siže, bespredmetno slikarstvo mora da poveća kvalitet svog dela, koje se kod prethodnika često spasavalo sižeom slike. Pred slikara su počeli da se postavljaju visoki, rekla bih naučni profesionalni zahtevi u pogledu fature, majstorstva, tehnike, čime se slika u bespredmetnom stvaralaštvu postavlja na znameniti pijedestal slikarske kulture.

Za sada su slikari-bespredmetnici objedinjeni u kastu koja svoje slikarske principe čisti od diletantizma i poluobrazovanih neznalica.

Naravno, prosečnom "kulturnom" posmatraču, koji sporo evoluiru u oblasti shvatanja novih dostignuća, teško je da sustigne pomak bespredmetnika koji idu revolucionarnim putem osvajanja novih otkrića, iza kojih ostaju prelazni koraci futurizma i kubizma. Ali ako se kao aksiom uzme "kontinuitet", onda bespredmetno stvaralaštvo predstavlja logičan i zakoniti zaključak prethodnih etapa slikarskog stvaralaštva. Onaj pak posmatrač koji nije iskvaren sižeom na slici, koji nije "kulturn" u tolikoj meri da uvek i svuda u umetnosti traži predstavnost, ovo stvaralaštvo treba da shvati svojim osećajem, svojom neiskvarenom intuicijom kao novu lepotu, lepotu nesklada, lepotu oslobađanja slikarstva od vekovnih zaveta – teme i predstavljanja vidljivog.

U bespredmetnom stvaralaštvu nećete naći ništa "poznato", ništa "razumljivo", ali nemojte se zbog toga buniti, probajte da zavolite umetnost, shvatite stav "živeti kroz umetnost" a ne samo proučavati je i istraživati, ne samo slučajno je posmatrati, ne samo tražiti u njoj vama razumljive sižee, predstavljanje željenih tema.

Bespredmetno stvaralaštvo još je uvek samo početak nove velike epohe, do sada neviđenog velikog stvaralaštva, predodređenog da otvori vrata u tajne dublje nego što su to učinile nauka i tehnika.

Usput treba primetiti da bespredmetno stvaralaštvo nije stvorilo svoj doktrinerski sistem i možda ga, za razliku od svojih predaka, neće nikada ni stvoriti, primivši u sebe hiljade mogućnosti i široki prostor za uvek nova shvatanja.

Ivan Kljun

UMETNOST BOJE

Slikarska umetnost, koja je posmatrača vekovima oduševljavala prizorima pitomih kutaka prirode, ponovnim iskustvom već doživljenih zanosa, najzad je umrla.

Započevši sa divljakovim prikazivanjem jelena, lava, ribe, ona je odlučno čuvala njegov zavet, i u nizu pravaca koji su se stalno menjali težila da prirodu prenese što je moguće slikovitije (otuda i naziv "slika"); i forme ove umetnosti menjale su se u skladu sa zahtevima koje je prirodi postavljala kultura datog vremena.

Iscrpevši realizam, naturalizam, sve vidove stilizacije, različite sinteze, stanja prirode i doživljaše umetnika, ona je iznemogla i našla svoj kraj u suprematizmu.

Futurizam je razbio na delove prirodu koju su neorealisti i neoimpresionisti ukrašavali; a suprematizam je brižljivo naslikao te ukočene forme različitim bojama i pokazuje ih kao novu umetnost ("Dečak sa samovarom").

Danas je lež slikarske umetnosti, umetnosti (na)mazane prirode, položen u svoj kovčeg zapečaćen crnim kvadratom suprematizma, a njegov je sarkofag izložen javnom razgledanju na novom groblju umetnosti - u Muzeju slikarske kulture.

Ali, ako je umetnost slikarstva, umetnost prenošenja prirode umrla, onda boja i bojena materija kao osnovni elementi te umetnosti nisu umrli. Oslobodivši se vekovima starog okova prirode, počeli su da žive sopstvenim životom slobodno se razvijajući i ispoljavajući u Novoj Umetnosti Boje, a naše bojene kompozicije već se potčinjavaju samo zakonima boje a ne zakonima prirode.

U Umetnosti Boje bojena površina živi i kreće se, dajući boji najveću snagu intenziteta.

A zamrznute, nepokretne forme suprematizma ne odaju novu umetnost, već otkrivaju lice leša sa ukočenim i mrtvim pogledom.

Kazimir Maljevič

SUPREMATIZAM

Ploha koja je obrazovala kvadrat bila je rodonačelnik suprematizma, novog bojenog realizma kao bespredmetnog stvaralaštva (videti brošuru I, II i III izdanje "Kubizam, Futurizam i Suprematizam", izd. 1915. i 1916. g.).

Suprematizam je nastao 1913. godine u Moskvi, a prvi radovi bili su prikazani na slikarskoj izložbi u Petrogradu, izazvavši negodovanje "tadašnje visokouvažene štampe" i kritike, kao i profesionalaca – majstora slikarstva.

Spomenuvši bespredmetnost, želeo sam samo jasno da ukažem kako se u suprematizmu ne tretiraju stvari, predmeti, itd. – bespredmetnost s tim nema veze. Suprematizam je određen sistem po kome se odvijalo kretanje boje na dugom putu njene kulture.

Slikarstvo je nastalo iz pomešanih boja, pretvorivši boju u haotičnu smešu na procvatima estetske topline, a same stvari su velikim umetnicima poslužile kao slikarski kostur. Otkrio sam da sa približavanjem kulturi slikarstva kosturi (stvari) sve više gube svoj sistem i lome se, uspostavljajući drugačiji poredak, koji slikarstvo potvrđuje.

Postalo mi je jasno da treba stvoriti nove kosture čistog bojopisanja, konstruisane na zahtevu boje i, kao drugo, da boja sa svoje strane mora izaći iz slikarske smeše u samostalnu jedinicu – u konstrukciju, kao individua kolektivnog sistema i individualne nezavisnosti.

Sistem se konstruiše u vremenu i prostoru, nezavisno od bilo kakvih estetskih lepota, doživljaja, duševnih stanja, tačnije, to je filozofski bojeni sistem realizacije novih dostignuća svojih predstava, kao spoznaja.

Čovekov put u datom trenutku vodi kroz prostor – suprematizam, semafor boje u njegovom beskonačnom bezdanu.

Suprematistički sistem pobedio je plavu boju neba, pocepao je i uneo u belo, kao istinsku realnu predstavu beskonačnosti, pa zato oslobođenu bojenog fona neba.

Sistem je čvrst, hladan, bez osmeha, pokreće ga filozofsko mišljenje, ili se u sistemu već kreće njegova realna snaga.

Sva bojenja utilitarnih namera su beznačajna, prostorno ograničena, ona su čisto primenjeni ostvareni momenat onoga što je spoznajom i dedukcijom filozofskog mišljenja otkriveno, u horizontu naših uglova posmatranja koji opslužuju malograđanski ukus ili stvaraju novi.

Suprematizam u jednom svom stadijumu ima čisto filozofsko, kroz boju spoznajno kretanje, a u drugom je kao forma koja može biti primenjena, stvorivši novi stil suprematističkog ukrašavanja.

Na stvarima se pak može pojaviti kao preobražaj ili otelovljenje prostora u njima, eliminišući celovitost stvari iz svesti.

Preko suprematističkog filozofskog bojenog mišljenja postalo je jasno da volja može ispoljiti stvaralački sistem onda kada u umetniku bude poništena stvar kao slikarski kostur, kao sredstvo, i dokle god stvari budu kostur i sredstvo, njegova volja će se vrteti u kompozicionom krugu formi stvari.

Sve što vidimo nastalo je iz bojene mase, pretvorene u plohu i volumen, i svaka mašina, kuća, čovek, sto – sve su to slikarski volumenski sistemi, namenjeni određenim ciljevima.

Umetnik takođe mora da preobrazi slikarske mase i utemelji stvaralački sistem, a ne da slika sličice, mirisne ruže, jer će sve to biti samo mrtva predstava koja podseća na živo.

Čak i ako to bude izgrađeno bespredmetno, ali zasnovano na međuodnosima boja, njegova volja će, umesto filozofskog pronicanja, biti zatočena među zidine estetskih ploha.

Ja sam slobodan samo onda kada moja volja kroz kritičko i filozofsko obrazlaganje iz postojećeg može da izvede dokaz novih pojava.

Ja sam probio plavi abažur bojenih ograničenja, izašao sam u belo; za mnom, drugovi piloti, plovite u bezdan, ja sam postavio semafore suprematizma.

Ja sam pobedio postavu obojenog neba, zderao je i napravio vreću, i u nju smestio boje i svezao je. Plovite! Beli slobodni bezdan, beskonačnost je pred vama.

Ljubov Popova

(+)
Slikarstvo

I. Arhitektonika

- a) Slikarski prostor (kubizam)
- b) Linija
- c) Boja (suprematizam)
- d) Energetika (faturizam)
- e) Faktura

II. Neophodnost transformacije putem izostavljanja delova forme (kubistički princip)

(-)
Predstavljanje stvarnosti, a ne slikarstvo

I. Akonstruktivnost

- a) Iluzionizam
- b) Literarnost
- c) Emocije
- d) Prepoznavanje

Struktura u slikarstvu = zbir energije delova.
Površina je sačuvana, a forme su volumenske.

Linija kao kontura i kao trag prolazeće plohe, učestvuje i usmerava sile konstrukcije.

Boja učestvuje u energetici svojom težinom.

Energetika = pravac volumena + plohe i linije ili njihovi tragovi + sve boje.

Faktura je sadržaj slikarskih površina.

Forma ima istu vrednost u celom svom kontinuitetu; umetnička svest treba da izdvoji elemente slikarske nužnosti, pri čemu treba izostaviti sve suvišno, umetnički bezvredno.

Zato predstavljanje realnog – koje nije umetnički deformisano i preoblikovano – ne može biti predmet slikarstva.

Cilj pravog slikarstva jesu predstave "slikarskih" a ne "predstavljajčkih" vrednosti.

Aleksandar Rodčenko

RODČENKOV SISTEM

Propast svih "izama" u slikarstvu obeležila je početak mog uspona.

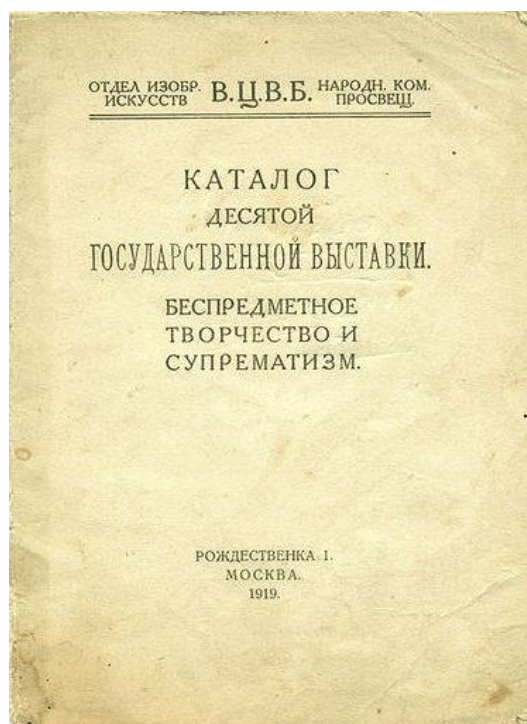
Sa zvonjenjem pogrebnih zvona bojenog slikarstva ovde se poslednji "izam" ispraća u večni pokoj, ruše se poslednja nada i ljubav, i ja izlazim iz kuće mrtvih istina.

Nije sinteza pokretač, već pronalaženje (analiza).

Slikarstvo je telo, stvaralaštvo je duh. Moja obaveza je da od slikarstva stvaram nešto novo, i zato moj rad posmatrajte na delu. Literatura i filozofija su za specijaliste tog posla, a ja sam izumitelj novih otkrića u slikarstvu.

Kristofor Kolumbo nije bio pisac niti filozof, on je bio samo pronalazač novih zemalja.

X Gosudarstvennaja vystavka "Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm", Katalog vystavki, Moskva, 1919



Aleksandar Rodčenko

DINAMIZAM PLOHE

Projektujući vertikalne plohe, oslikane prikladnom bojom i presecajući ih linijama dubinskog pravca, otkrivam da svetlost služi samo kao uslovno sredstvo za razlikovanje ploha, kako jedne od druge, tako i od pokazatelja dubine i preseka. Ako osim boje pronađem neki drugi način za razlikovanje neke plohe od nadolazeće, izlazeće ili odlazeće plohe, iskoristiću ga odmah.

Prihvatom samo izrazitu razliku glavnih i centralnih ploha i njihovih projekcija od perifernih, paralelnih ili odlazećih u dubinu, ne uzimam u obzir kvalitet i odnos boja.

Šaljući plohu u dubinu, kao njen trag ostavljam projekciju, s druge strane, prikazujući niz ploha različitih približavanja, bojim ih bojom prikladnom po mestu građenja, težini i kontrastu.

Gradeći projekciju u ovalima, krugovima, elipsama, bojom često ističem samo rubove projekcije, čime očigledno naglašavam vrednost projekcija i boju posmatram kao pomoćno sredstvo, a ne cilj.

Istrajno proučavam projekciju u dubinu, visinu, širinu, otkrivam beskonačne mogućnosti građenja izvan granica vremena.

Radeći na ovaj način, svoja poslednja dela nazivam "kompozicijama kretanja obojenih i projektovanih ploha".

A. Rodčenko, "Dinamizm ploskosti", *Anarhija*, 49, 1918, 4



Kazimir Maljevič

"U PRIRODI POSTOJE VOLUMEN I BOJA..."

U prirodi postoje volumen i boja, zvuk se pak rađa iz njihovog dodira; u plastičkoj umetnosti-stvaralaštvu neke individue stvaraju pomoću volumena, druge pomoću boje, treće pomoću zvuka. (Ako se u prirodi ništa ne bi pokrenulo, ako ni jedna jedinica ne bi prešla svoju granicu, onda u prirodi ni zvuk ne bi postojao.) Plastičku umetnost gradila je do danas svaka individua na svim ovim osnovama: volumena, boje i zvuka. Reprodukujuci bojenu sliku, slikar i ne sluti da u nju unosi sva tri elementa, pa se slika ne može posmatrati samo sa stanovišta boje, nju treba i gledati i slušati, jer u Strukturu predmetâ i prirode unosimo i zvuk i boju i volumen. Takva je slika umetnika koji slika prirodu (predmete). Takva je i skulptura kojoj je boja amputirana (mada i skulptura treba da bude obojena jer volumen u prirodi pravo jeste boja).

* * *

Struktura kubističke slike, osim bojom i volumenom, postiže se i ritmom zvučnog građenja; u kubizmu je više nego ikada ranije postignuto tanano i idealno prefinjeno dodirivanje dveju formi – u smislu građenja i u smislu zvučnog ritma – ogromno dostignuće majstorstva i savršenstva samog čoveka, koji je utvrdio poredak novog sveta ili je iz sveta haosa izveo ritam volumena boje i zvuka u jedno.

* * *

Ako razmotrimo kubističku strukturu, dobićemo veoma zanimljive rezultate: volumen, reljef, boja – sva osećanja zajedno uzeta deluju na nas ili prijatno ili nadražujuće; ovo poslednje rezultat je zvučni, on postoji iako ga ne čujemo i samo je unutrašnje uho u stanju da oseti tanane vibracije talasa. Sve ovo još se nalazi u oblasti dalekoj od savršenstva, jer se zvuk možda po prvi put izražava na slikama.

* * *

Kao da je u kubizmu ličnost dostigla troliki vid što nalikuje savršenstvu, međutim sledi neizbežni put raspadanja trolike ličnosti na zasebna savršenstva, gde sve teži svojoj apsolutnoj slobodi i nezavisnosti; što se pak tiče boje, volumena, zvuka, oni su samo sredstva, te nikada neće moći da budu slobodni jer zavise od moje volje, nalaze se u čvrstim rukama stvaralaštva. Zato nastaje trenutak kada će podeljena trolikost pobeći u bezdane, tamo zgrabiti ono što je svakom liku svojstveno, te će tako sagraditi znake rođene u njenim dubinama.

* * *

Izvedeći boju u "suprematizmu" na prvo mesto u dvodimenzionalnom stanju, lišavamo je volumena i zvuka, u slučajevima kada se jedinica nalazi izvan vremena. A tamo gde se jedinica nalazi u vremenu, ona je spojena sa zvukom.

* * *

Lice sveta bilo je raspršeno jer su čestice živele individualno; dospevši u vreme dodirnule su se telima i stvorile lik; od tog trenutka sve se okretalo u trku usavršavajući lik u celini. (Savršenstvo sveta u raspršenosti.)

* * *

Kubizam se ne može posmatrati kao umetnost samo plastičkog sadržaja, rekao bih: slikarstvo uopšte nije ono za šta su ga do sada smatrali, u njemu je bilo više – prostog izražavanja prirode ili kompozicije apstraktnih formi, ili kombinacije boja, i ukrasâ.

* * *

Boja je sredstvo za stvaranje formi, a struktura nije kompozicija radi kompozicije, to nije ništa drugo do posebni jezik reči, nešto čime se govori o svemiru ili o stanju našeg unutrašnjeg razvoja, što se ne može ispričati rečju-zvukom.

* * *

Kubizam nam je jasno pokazao stanje Sveta-stvari, on je pokazao kako je Svet dugim putem stvaranja lika išao ka raspršenosti, i u raspršenosti je njegovo biće bilo celovito. Kako stvari stvorene u našoj predstavi više ne postoje, ako ih još uvek osećamo, vidimo, to je samo zato što se zraci odraza još nisu ugasili u vremenu ili još nisu izašli iz njegovog kruga. Sama pak boja, kao i slikarstvo i kompozicija formi, ovde kao takvi ne igraju nikakvu ulogu, jer su uzeti radi izraza.

* * *

Mnogi naučnici, pisci, filozofi traže puteve ili tragove koji vode ka novom čoveku (ali puteva nema, jer lik je u centru našeg okretanja, i treba ga prihvatiti), čekaju i nagađaju u kakvom liku treba da se pojavi novi čovek. Tako su Jevreji ocrnali lik Mesije, složno ga čekali i još uvek čekaju. Među njima je bio Hristos, drugog nije bilo u to vreme, ostali su vekovi iza njega, ali on nije ličio na nacrtani lik, zato su ga i razapeli. Prolazili su naraštaji, svaki slični čovek unosi je novu snagu u čovečanstvo raspršujući ga. Genije je snaga koja raspršuje masu nove ideje, ideja je oruđe koje raspršuje masu.

* * *

Hristos je posle smrti postao veliki; svakim vekom njegova ličnost izrastala je sve više. Ali njegovo uzdizanje podržavao je samo jedan deo stanovništva. Novi lik u njemu pojavio se samo za jedan deo čovečanstva.

* * *

Danas se traži lik koji bi bio pokazan svetu. Ali gde su ona svojstva, gde su one forme u kojima se mogla pronaći sličnost; kada se pojavi važno je da ga prepoznaju, jer to je ideal sveta. Prvobitni čovek dan za danom išao je ka raspršenosti, naš 20. vek jedan je od najgrandioznijih vekova prošlosti, on obrazuje jasnu granicu preko koje će čovek preći samo preko raspršenosti, i to raspršivanje je izvršeno, te da bi se video njegov novi lik mora se videti sve što je stvoreno poslednjih dana njegovog postojanja. Naše oko je ništavno, zasnivati na njemu vidljivo i uzimati to kao činjenicu jeste laž. Samo kroz razvijanje svesti možemo u sebi videti čoveka i tek tada će se njegov lik odraziti u prirodi. Ako smo u umetnosti imali portret čoveka s njegovim licem, nosom, ustima, telom, nogama iz vremena faraonâ i epohe renesanse, onda smo imali predstavu njega kao takvog, zasnovanu na viđenju oka. (Slikati fotografski portret isto je što i slikati kaljaču ili šešir, oni će govoriti isto koliko i sam portret.)

Danas takvog lica nema jer je ono kao i čovek raspršeno; njegov lik možemo videti kroz mnogobrojne forme spojivši njihovu isprepletenost u jednu koncentraciju.

* * *

Umetnost kubizma daje takav portret delimično.

* * *

Ali najizrazitiji lik novog čoveka moguć je u futurizmu i samo u vremenu, jer je naš vek ogromna gromada svojom težinom usmerena u vreme.

* * *

Tako dolazi do rušenja svih osnova u Umetnosti jer tlo na koje se prenosi naša svest potpuno je drugačije. U oblasti boje treba da dođe do njenog uništenja, tj. ona treba da pređe u belo.

* * *

Ali i bela boja ostaje bela, te da bi se u njoj pokazale forme treba je učiniti takvom da forma bude čitljiva, da znak može da se primi po sebi. Zato razlika među njima mora da postoji, ali samo u belom.

* * *

Samo pak ispoljavanje belog nije čisto bojena osnova nastala treperenjem boje, već je ono mnogo dublji izraz, ono služi kao pokazatelj mog preobražaja u vremenu; moja predstava o boji prestaje da bude obojena, stapajući se u jednu boju – belu.

* * *

Boja još uvek kod mnogih individua leži u prošlosti; to su veoma ograničeni ljudi. Takođe i kod onih koji tumače predmete. Mora se doći do čistih osnova, kao svetskog zakona, i na njemu graditi forma. Danas smatram da je boja dospela u novu svest, volumen i zvuk takođe.

* * *

Sada imam posla s najčistijim produktom, nikakvih falsifikata i drugih pojmova, asocijacija, nema. Boja je boja, zvuk je zvuk, volumen je volumen. I samo kada vladam takvim sredstvima mogu da iskažem Moj Svet i mogu da ga podstaknem kod drugih ljudi na vaskrsenje. Pokazaću novo zdanje koje se sastoji od volumena kao takvog, boje i zvuka u zasebnim oblicima, njemu svojstvenim.

* * *

Raspolažem pomenutim sredstvima, ali sem njih postoji još i osnova ili mesto na čemu i u čemu ću graditi. – To su mirovanje i vreme. Ako ću graditi u mirovanju nastaće milioni boja, u vremenu – jedna; u ovom poslednjem boja dolazi u kontakt sa zvukom i ako bi bilo moguće pojačati zvučni talas predstavljanog slično prirodi, onda bismo čuli najidealnije građenje. Pošto je svaka forma sama po sebi različita, i nalazi se pod drugim uglom, a samim tim drugačije ostvaruje kontakt s vremenom, obrazujući talas zvuka, u suprematističkom građenju formi u vremenu postiže se veća napregnutost zvučnih talasa.

* * *

Sama građevina veoma je složena jer se ne podiže radi građenja, već zbog prenošenja dijagrama koji se iscrtava usled moje unutrašnje promene oscilacija, te zato pripada meni i samo slični meni mogu da govore kroz njih.

* * *

Svaka takva građevina ukazuje na momenat moje predodžbe, u kojoj se ona nalazi.

K. Malevič, "V prirode suščestvuet ob'em i cvet ..." (1918-19); u: D. Sarabjanov – A. Šatskih, *Kazimir Malevič. Živopis'. Teorija*, Moskva 1993, 368-373

Kazimir Maljevič

SUPREMATIZAM. 34 CRTEŽA

Prijatelji su sebi za cilj postavili izdavanje knjižice mojih suprematističkih radova. Bez obzira na njihovu želju da je izdaju što je moguće bolje i potpunije, pošlo im je za rukom da ostvare tek mali deo zamišljenog. Ona je izašla u crnom i sivom s malim brojem radova. Sredstva nisu dozvolila da se oni izdaju u stanju u kojem jesu. Suprematizam se deli na tri stadijuma prema broju kvadrata – crnog, crvenog i belog – na crni period, bojeni i beli. U poslednjem su naslikane bele forme na belom. Sva tri perioda razvoja trajala su od 1913. do 1918. godine. Periodi su bili izgrađeni u čisto plošnom razvoju. Osnova njihove izgradnje bilo je glavno ekonomsko načelo – preneti silu statike ili vidljivog dinamičkog mira pomoću jedne plohe. Ako do sada sve forme svega postojećeg izražavaju ova osećanja pipanja svakako preko mnogobrojnih najrazličitijih međuodnosa uzajamno povezanih formi koje tvore organizam, u suprematizmu je ekonomskim geometrizmom postignuto delovanje u jednoj plohi ili volumenu. Ako je svaka forma izraz čisto utilitarnog savršenstva, onda i suprematistička forma nije ništa drugo do znak spoznate sile delovanja utilitarnog savršenstva nastupajućeg konkretnog sveta. Forma jasno ukazuje na dinamizam stanja i kao da predstavlja naredni putokaz avionu u prostoru, ne pomoću motora, niti pomoću savlađivanja prostora rastrganim načinom nezgrapne mašine čisto katastrofičke konstrukcije, već planskim uključivanjem forme u prirodno delovanje, pomoću izvesnih magnetskih međuodnosa jedne forme. Ta forma će možda biti sastavljena od svih elemenata prirodnih sila uzajamnih odnosa, te joj zato neće biti potrebni motori, krila, točkovi, benzin. Njeno telo, tvoreći celinu, neće biti sagrađeno od različitih organizama.

Suprematistički aparat, ako se tako mogu izraziti, biće kompaktan, bez ikakvih spojenih delova. Šipka izlivena od svih elemenata, slično zemljinoj kugli koja u sebi nosi život savršenstava, tako da će svako sagrađeno suprematističko telo biti uključeno u prirodnu organizaciju i činiće novi satelit; treba samo otkriti međuodnose dva tela koja jure u prostoru. Zemlja i Mesec – među njima može biti sagrađen novi satelit, suprematistički, opremljen svim elementima, koji će se kretati po orbiti, stvarajući svoju novu putanju. Ispitujući suprematističku formu u kretanju, dolazimo do zaključka da se pravolinijsko kretanje ka nekoj planeti može savladati samo kružnim kretanjem međuprostornih suprematističkih satelita koji obrazuju pravu liniju prstenova od satelita do satelita. Radeći na suprematizmu, otkrio sam da njegove forme nemaju ništa zajedničko s tehnikom zemljine površine. Svi tehnički organizmi takođe nisu ništa drugo do mali sateliti – čitav živi svet, spreman da odleti u prostor i zauzme zasebno mesto. Jer u suštini svaki takav satelit opremljen je razumom i spreman je da živi svoj sopstveni život. U ogromnim stihijskim razmerama planetarnih sistema došlo je do istog takvog raspršivanja, deljenja nekih stanja koja su stvorila samostalni život, tvoreći čitav sistem svetoustrojstva, povezujući se prijateljski da bi sebi obezbedila život, eliminišući katastrofu. Suprematističke forme, kao apstrakcija, postale su utilitarno savršenstvo. One više ne dotiču Zemlju, mogu se posmatrati i izučavati kao bilo koja planeta ili čitav sistem. Kažem da ne dotiču Zemlju ne u smislu odvajanja, njenog napuštanja, ukazujem samo na građenje prototipova tehničkih organizama budućeg suprematističkog sveta, koji su uslovljeni čisto utilitarnom nužnošću; takva nužnost

ostaje njihova veza. Smisao svakog organizma utilitarne tehnike ima isti cilj i nameru, i traži priliku da se pronikne u ono područje koje vidimo na suprematističkom platnu. A šta je, u stvari, platno, šta je to na njemu predstavljeno? Analizirajući platno, u njemu pre svega vidimo prozor kroz koji otkrivamo život. Suprematističko platno predstavlja beli prostor, ali ne plavi. Razlog je jasan – plavo ne daje realnu predstavu beskonačnog. Vidni zraci kao da udaraju u svod, ne mogu da prodru u beskonačnost. Suprematističko beskonačno belo dopušta vidnom zraku da se kreće bez prepreka. Mi, međutim, vidimo tela u kretanju, a kakvo je njihovo kretanje i kakva su ona, to treba otkriti. Izumevši ovaj sistem, počeo sam da ispitujem prolazeće forme koje treba predočiti i otkriti svu njihovu suštinu, i one su ušle u poredak celokupnog sveta stvari. Otkrivanje zahteva veliki rad. Građenje suprematističkih formi bojenog reda nikako nije povezano sa estetskom nužnošću kako boje, tako i forme ili figure; ovo se takođe odnosi na crni i beli period. Najvažnije u suprematizmu – dva principa – jesu energije crnog i belog, koje služe otkrivanju formi delovanja. Imam u vidu samo čisto utilitarnu nužnost ekonomske redukcije, usled čega bojeno *otpada*. U delima bojeno ili tonsko ispoljavanje ne zavisi od estetske pojave, već od samog rodnog porekla materijala, slaganja elemenata koji obrazuju grudvu ili formu energije. Ako sada svaka forma ili svaki rodni materijal jesu energija koja boji svoje kretanje, onda, prema tome, u beskonačnom stvaranju dolazi do promene materijala i stvaranja novih energetskih sklopova, dakle svaki niz kretanja menja izgled forme usled ekonomskih razloga, pa će i obojenost isto tako promeniti svoj vid. Grad kao forma energetskog slaganja materijala izgubio je boje i postao je tonski, gde preovlađuju crno i belo.

(Analiza pitanja kretanja boje kao energije zahtevala bi, međutim, ponavljanje mojih istraživanja o boji iz 1917. godine.)

Pomenuo sam da crno i belo u suprematizmu služe kao energije koje otkrivaju formu; to se odnosi samo na građenje objekata volumenskog suprematizma na platnu, dok u realnom, opipljivom delovanju oni ne igraju nikakvu ulogu, jer se ispoljavanje forme prepušta svetlosti, ali u formama već pravog suprematizma ostaje samo crno i belo, i iz njih nastaje sva gradacija energije materijala – tj. nastupiće epoha novih materijala, lišenih boje i tona. (Smatram da su belo i crno izvedeni iz bojениh skala.)

Suprematizam je u svom istorijskom razvoju imao tri stupnja – crni, obojeni i beli. Svi periodi odvijali su se pod uslovnim znacima ploha, kao da izražavaju planove budućih volumenskih tela; i zaista, suprematizam danas izrasta u prostornom vremenu novog arhitektonskog građenja. Na taj način suprematizam uspostavlja veze sa Zemljom, ali usled svog ekonomskog građenja menja celokupnu arhitekturu zemaljskih stvari, spajajući se u širokom smislu reči s prostorom pokretnih monolitnih masa planetarnog sistema.

Prilikom istraživanja otkrio sam da u suprematizmu leži ideja nove mašine, tj. novog motora organizma, bez točkova i bez goriva.

(Za ovo treba navesti mnogo argumenata.)

Jedna od osnova suprematizma jeste priroda kao iskustvo i praksa koja pruža mogućnost da se knjiški svet prevaziđe i zameni iskustvom, delovanjem, kroz koje se sve uključuje u svestvaralaštvo.

Odnos suprematizma prema materijalima suprotan je trenutno rastućoj agitaciji u korist kulture materijala – poziv na estetiku. Obrada površina materijala jeste psihoza savremenih umetnika. Umesto da se slika izvodi kroz utilitarno savršenstvo ekonomske

nužnosti, uz zadržavanje prirodnog preoblikovanja i bavljenja njegovom obradom na mestima gde je to tehnički a ne estetski nužno – briga o lepoti perja organizma.

Tri suprematistička kvadrata jesu utvrđivanje određenih svetonazora i svetoustrojstava. Beli kvadrat, osim čisto ekonomskog kretanja forme celokupnog novog belog svetoustrojstva, jeste još i podsticaj za obrazloženje svetoustrojstva kao "čistog delovanja", kao samospoznavanja u čisto utilitarnom savršenstvu "svečoveka". U svakidašnjem životu oni su dobili i ovo značenje: crni kao znak ekonomije, crveni kao signal revolucije i beli kao čisto delovanje.

Beli kvadrat koji sam naslikao pružio mi je mogućnost da ga ispitam i napravim brošuru o "čistom delovanju".

Crni kvadrat je ustanovio ekonomiju koju sam uveo kao petu meru umetnosti.

Ekonomsko pitanje postalo je moja glavna osmatračnica sa koje posmatram sve tvorevine sveta stvari, što i predstavlja moj najvažniji rad, sada već ne četkicom nego perom. Ispalo je da se četkicom ne može dosegnuti ono što se može perom. Ona je raščerupana i ne može da dopre do moždane vijuge; pero je prodornije.

Čudna stvar – tri kvadrata pokazuju put, a beli kvadrat nosi beli svet (svetoustrojstvo), ustanovljujući znak čistote čovekovog stvaralačkog života. Kako važnu ulogu igraju boje kao signali koji pokazuju put.

O bojama i o belom i crnom pojavice se još mnogo priča, koje će biti krunisane kroz put crvenog u belom savršenstvu.

(Pominjući belo ne govorim o političkom značenju koje se za njega danas vezalo.)

U čisto bojenom kretanju – tri kvadrata ukazuju još i na gašenje boje, pri čemu ona iščezava u belom.

O slikarstvu u suprematizmu ne može biti govora, slikarstvo je davno izživljeno, sam umetnik je predrasuda prošlosti.

Obrazloženje ovih pitanja iskazano je u mojoj knjižici *Mi kao utilitarno savršenstvo*.

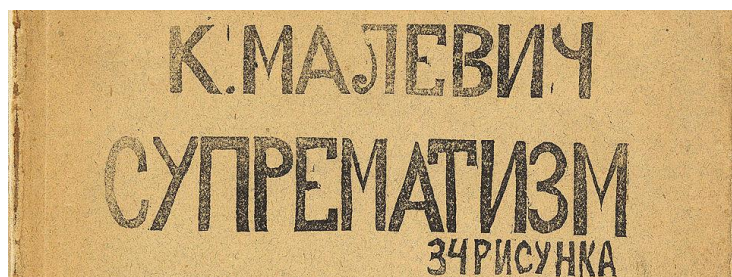
Na tri stranice, koliko mi je dato, nisam mogao da izrazim sve ono što sam, i kako sam radio, i kakve su rezultate dala istraživanja. Utvrdivši jasne planove suprematističkog sistema, dalji razvoj sada već arhitektonskog suprematizma poveravam mladim arhitektima u širokom smislu te reči, jer samo u njemu vidim epohu novog sistema arhitekture.

Ja sâm pak povukao sam se u jedno za mene novo područje misli i, kako budem mogao, iznosiću ono što budem video u beskrajnom prostoru čovekove lobanje.

Živeo jedinstveni sistem svetske arhitekture Zemlje.

Živeo Unovis, koji stvara i utvrđuje novo u svetu.

K. Malevič, *Suprematizm*. 34 risunka, Vitebsk, 1920



Kazimir Maljevič

SUPREMATISTIČKO OGLEDALO

Sušтина prirode nepromenljiva je u svim promenljivim pojavama.

$$A_1 \text{ Svet kao ljudsko razlikovanje} \left\{ \begin{array}{l} \text{Bog} \\ \text{Duša} \\ \text{Duh} \\ \text{Život} \\ \text{Religija} \\ \text{Tehnika} \\ \text{Umetnost} \\ \text{Nauka} \\ \text{Intelekt} \\ \text{Svetonazori} \\ \text{Rad} \\ \text{Kretanje} \\ \text{Prostor} \\ \text{Vreme} \end{array} \right. = 0$$

1. Nauka, umetnost, nemaju granica jer ono što se spoznaje je bezgranično, bezbrojno, a bezbrojnost i bezgraničnost jednaki su nuli.
2. Ako su tvorevine sveta – putevi Božji, a "putevi njegovi nedokučivi su", onda su i on i put jednaki nuli.
3. Ako je svet tvorevina nauke, znanja i rada, a njihovo stvaranje je beskonačno, onda je ono jednako nuli.
4. Ako je religija spoznala Boga, spoznala je nulu.
5. Ako je nauka spoznala prirodu, spoznala je nulu.
6. Ako je umetnost spoznala harmoniju, ritam, lepotu, spoznala je nulu.
7. Ako je neko spoznao apsolut, spoznao je nulu.
8. Nema bivstvovanja ni u meni, ni van mene, nema ničega što bi moglo išta da promeni, jer nema onoga što bi se moglo menjati i nema onoga što bi moglo biti menjano.

A₂ Suština razlikovanja. Svet kao bespredmetnost.

K. Malevič, "Suprematičeskoe zerkalo", *Žizn' Iskusstva*, 20, 1923, 15

Kazimir Maljevič

EKONOMSKI ZAKONI

Ekonomska baza i ekonomski odnosi ljudi, kao i zasnivanje međuljudskih odnosa na ekonomskoj bazi, nisu osnova na kojoj bi proleterska klasa mogla da gradi svoje društvo i svoj život.

Samo kapitalističko ili buržoasko društvo može na ekonomskoj bazi zasnivati život i državu, a društvo koje stvara proleterska klasa mora da traži novu bazu za formiranje svog odnosa prema svetu. Ekonomska baza stvara isključivo kapitalističko društvo, akumulaciju vrednosti nove vrste kapitala. Novac kao element kapitalističkog poretka ima u svojoj suštini ekonomiju, zahvaljujući čemu se progresivno razvija na račun ljudskih snaga.

Težnja ka ekonomizmu jeste težnja ka kapitalizmu, akumulaciji vrednosti. Oslobođanje pak od ekonomizma vodi ka potpuno novom uređenju i novim odnosima među ljudima.

Umetnost mora da posluži kao novi model; u njoj nema ekonomske baze i akumulacije vrednosti, jer nijedan proizvođač Umetnosti ne poznaje i ne može da vrednuje svoj proizvod, kao što nijedna prirodna pojava ne vrednuje svoju delatnost, bez obzira na to što, kako se čoveku čini, ona obezbeđuje vrstu semenom, mnogobrojnim nastavljajima.

Umetnik oseća da je neverovatno sputan, ograničen, i svoje ispoljavanje ne može slobodno da razvije.

Uzmimo bilo koji grad i njegovu ekonomsku bazu; videćemo kako se Umetnost s teškom mukom održava u gradu gde svaki kvadratni aršin zemlje, zbog ekonomskih uslova, nalaže vertikalnu izgradnju, na osnovu razvoja ekonomske materijalističke baze. U gradu se podižu isključivo utilitarne građevine praktičnog tipa, usled čega dolazi do potiskivanja iz grada principâ Umetnosti koji svojim neekonomskim ponašanjem ruše ekonomsko-praktičnu ideju i samim tim oštećuju kapitalističku tvrđavu.

Imamo u vidu da u našoj sadašnjici na strogo ekonomskoj bazi već počinje da izrasta novi vid materijalizma, koji predstavlja tek oblik kapitalističkog buržoaskog materijalizma. On je već potpuno potisnuo arhitekturu i Umetnost uopšte, te stvorio takozvani konstruktivizam, koji u celini svoje delovanje zasniva na svrsishodnosti, ekonomičnosti zdanjâ u strogoj zavisnosti od funkcija praktične nužnosti i potreba koje, sa svoje strane, nisu proverene a možda su, polazeći od samog zakona ekonomičnosti, i suvišne. Konstruktivizam ne spada u Umetnost ili "umetnički rad" (u poslednje vreme konstruktivizam je svoje delovanje počeo da karakteriše kao umetnički rad).

Konstruktivizam je čisto materijalistička konstruktivna pojava koja svoj razvoj psihofiziološki zasniva na svesnom proračunu. Pojava koja u potpunosti zavisi od ovog ili onog kvadratnog aršina, sačuvanog od ekonomske uslovljenosti.

Od čega treba da zavisi ponašanje konstruktiviste? Sputan tim uslovnostima, konstruktivista se kreće prema onim pukotinama kvadratnog aršina, izrasta kroz onu formu koja može nastati iz takve nužnosti i koja sa takve jedne visoke kule može stvoriti svu svrsishodnost praktičnih potreba.

Krompir ostavljen u podrumu sa malim otvorom, razvija se i svojim razvojem stvara formu izdanka koji još ne može da razvije svu snagu i raznolikost forme; tek kad dostigne otvoreni prostor, izdank počinje da lista.

Konstruktivizam je upravo takav jedan krompir koji izrasta u istim uslovima ekonomizma; sam ekonomizam jeste jama ili podrum.

Umetnost ne može da se razvija u uslovima ekonomizma. Razvoj umetnosti treba očekivati tek onda kada ekonomizam praktično u potpunosti nestane iz ljudske kulture ili kada na beznačajni nivo bude sveden sav ekonomizam, ekonomska baza (...)

Ako se u proletarijatu i seljaštvu vidi ona snaga od koje vođe misle da sagrade *materijalistički, idealistički ili religiozni svet*, onda treba pre svega ekonomsku bazu svesti na nulu – ako hoćemo da gradimo svet, ona nije osnova za njega.

Kada već tako stoje stvari, onda je očigledno da prostor, vreme i druge vrednosti treba da budu uništene, kao što je očigledno i da je bilo kakav progres nezamisliv.

Posle ovakve postavke problema, u prvi plan dospeva samo Umetnost koja u sebi već ima ova načela.

Sav praktični život, sva svrsishodnost, ekonomičnost nastaju, naravno, iz ovog ili onog pogleda na svet i prohteva ljudskog organizma, tj. tela. Prohtevi bivaju razni. Neki su vezani za hranu, odeću, obuču, materijalna dobra; druge, takozvane duhovne potrebe, takođe se mogu podeliti na religiozne potrebe i Umetnost. Religija nije ekonomična, ali ima u vidu praktični cilj u budućnosti, u carstvu nebeskom. Umetnost nema ni budućnost, ni prošlost, dakle, ona je večno u današnjici.

Druge imaju i prošlost – istoriju, i budućnost – nadu.

Kakva je ideologija konstruktivizma (naravno, u uslovima u kojima se nalazi)? U revolucionarnim zemljama, u kojima je pobedio komunistički materijalizam, njegova ideologija je materijalistička, u kontrarevolucionarnim zemljama – ona je kontrarevolucionarna. Konstruktivizam nema svoju ideologiju. On s jedne strane hoće da se izdvoji time što je umetnički, ali ne stvaralaštvo, već rad, koji želi da se izbori za izjednačavanje sa opštim radom; "umetnik-tvorac", međutim, ne bi se složio s ovom odrednicom, jer on ne radi, i svoje ispoljavanje ne smatra radom. Zaista, ovu odrednicu konstruktivizam može smatrati i tačnom, jer se u njegovim manifestacijama umetnička sloboda ograničava naporima za rešavanje utilitarnih potreba u umetničkoj formi.

Prema tome, u ovim naporima sadržano je savlađivanje zadatka, za šta je rad neophodan. Stvar je samo u tome da konstruktivizam ne može biti umetnički, jer u njegovom ispoljavanju leže praktični zadaci, van njih volja ili samo ispoljavanje nisu mogući. Njegov pokretač jeste cilj što ga je izvesna životna forma postavila. Ali ne forma koja tok vode usmerava u suprotnu stranu.

Konstruktivizam bi trebalo da sebe nazove izumiteljizmom konkretno mu postavljenog zadatka, ali ne i pronalaženjem koje se kasnije primenjuje na konkretne stvari.

Dakle – konstruktivizam je najniži stupanj razjašnjenja vezanog za dati zadatak koji podjarmljuje ličnu slobodu. Po svojoj ideologiji konstruktivista je "sluga naroda", zbog čega se još opravdano može nazvati i "sluga-lakej".

S druge strane, konstruktivizam na ceo život gleda kao na nešto večno, kao na praktično kretanje, u celini utilitarno, zasnovano na materijalističkom gledištu i dijalektičkom metodu. On ne posmatra život i sa druge strane, iz ugla mirovanja, ne-kretanja, statike, van bilo kakvih svetonazora, s bespredmetne strane; on čak i ne pokušava da poveže ove dve

strane. A u našoj sadašnjosti bespredmetnost igra ogromnu ulogu, kao sve neophodnije odmorište – lečilište, mesto na kome se mogu zalečiti sve organske povrede u borbi s metalom, u borbi s krajnjim materijalizmom, u borbi za dostizanje obećanih praktičnih utilitarnih stvari na materijalističkom nebu.

I najprimitivnija logika smatrala bi apsurdnim da čovek iseca svoje telo a potom ga zašiva. Isto je i kad bi ljudi uporno pokušavali da peške pređu more bez obzira na to što se jedan za drugim svi odreda dave

Dostizanje blaga materijalističkog neba nezamislivo je koliko i hodanje po moru. Neka sve materijalističko bude isključivo fiziološko, neka nestane svako duševno stanje. Takav materijalizam biće istinitiji od onog što traži blago, jer takav materijalizam je psihički, on predočava i razlikuje blago od neblaga, predočava buržoaske oblike itd.

Sama po sebi pak materijalnost sveta nema oblike, jer je ona bespredmetna u svojim ispoljavanjima. Štaviše, određivanje neke pojave kao materijalističke jeste psihički čin.

Prema tome, svi činovi su fiziološki. Ako rezultat raznih nadražaja i refleksa određuje nešto, onda je to nešto već psihičko, koje postaje uzrok rada na proučavanju organizma i objašnjavanju razloga koji izazivaju neki psihički čin – predstavu. U toj predstavi postoje oblici apstraktnih i praktičnih stvari koje svešću ne možemo tačno da izračunamo i izmerimo; sama svest je psihički element. Oblik izračunavamo onim što zovemo materijal, ali materiju ne zovemo materijalom.

Celokupna borba za uvođenje čistog fiziološkog rada organizma dovešće do onih zaključaka koje ja izvodim u bespredmetnosti, tj. do nesvesnog. Čin bezvremenosti bez ikakvih dostignutih blaga. Svest zato mora da pobjedi samu sebe (kao što se misli da se "rat ratom uništava").

Čisti rad organizma jeste rad izvan svesti i bez proračuna, bez-obličan, bespredmetan.

Neurasteniju organizma izazivaju psihičke predstave što fizički razaraju organizam koji propada.

K. Malevič, "Ekonomičeskie zakony" (oko 1924); u: D. Sarabjanov – A. Šatskih, *Kazimir Malevič. Živopis'. Teorija*, Moskva 1993, 250-255

Kazimir Maljevič

"ČOVEK JE NAJOPASNIJA POJAVA U PRIRODI..."

Čovek je najopasnija pojava u prirodi, ona pobeđuje zveri, jednom rečju svu organsku i neorgansku kulturu; opasan je i po samog sebe, tj. po drugog čoveka. Svakodnevno se može videti kako sedmorica ljudi, naoružani isukanim sabljama, puškama "nagotovs", zapetim pištoljima, vode jednog čoveka, bosonogog, gologlavog, golorukog.

Tokom celokupnog razvoja čoveka i njegove kulture taj isti čovek neprestano ide pod stražom, naoružanom sabljama, puškama i revolverima, ponekad biva strpan u gvozdeni kavez, okružen onim istim naoružanim ljudima, ide i ide. Ni jednu zver ne čuvaju tako kao njega. On je čovek i on je naoružana straža čovekova: u dva stanja u isto vreme vodi sebe pod oružjem koje je sam protiv sebe izmislio. Bez puške, kao bez Boga, ne može ni korak da napravi.

Zašto je izmislio ovaj način putovanja za sebe, zašto njegovo kretanje moraju da prate puška, sablja, revolver? Da, čudan je to sistem, gde su svi putevi omeđeni oružjem, kao aleja drvećem; stvorivši ovakvu opasnu aleju, on (čovek) pokušava da se kreće napred. Zašto ne ide izvan aleje, izvan ratova i oružja, izvan lanaca i tamnica? Ova misao prisutna je kod njega, on teži da od pušaka, topova i sablji napravi plugove i vršalice. Pa ipak, i ta težnja i to kretanje jesu kretanje na čijem putu stoje isto ono oružje, sablje i tamnice; da bi se ova ideja dostigla preostaje isti, uobičajeni put: zakon, puška, sablja i tamnica.

Iz ovoga proizlazi da se čovekov put sastoji od dvospratnog tamničkog sistema – podzemnog i nadzemnog. Ljudi koji se nalaze na prvom spratu, pod zemljom, ograničeni su najmanjom površinom prostora. Ljudi pak koji se nalaze na drugom, nadzemnom spratu, imaju veću površinu prostora. Prve čuva očigledni tamničar, legalni, a druge nelegalni, tajni, skriveni tamničari, u koje spadaju i provokatori.

Ljudi su tako ono što ima ograničenu slobodu i nadzor. Čovek je psihička pojava koja se nalazi u stanju udvajanja: on sebi određuje i tamnicu i stražu, hoće da sebe razoruža i ne može to da uradi, zbog čega sebe lišava života. On sam i hoće i neće poredak u kome će nastupiti nemo, spokojno carstvo, on hoće da mu misao radi samo u jednu stranu, da njeno vreme bude linijsko, da se pred njim kreće jedna tačka, da mu njeno posmatranje takođe bude linijsko i jednako; on ne želi da dozvoli da neko na tu tačku kretanja gleda iz drugih tačaka, već samo iz jedne, tj. iz tačke koja daje mogućnost da se jednom zauvek uništi mnogotočje. Tačnije, ljudi sami žele da se pretvore u tačku i da iza sebe ostavljaju samo liniju kao trag kretanja, tj. prazno mesto, jer oni su ljudi; tačka ide dalje i zato trag čovekove noge na pesku ili glini nije čovek, kao što ni napravljena skulptura ili slikarski portret ne predstavljaju stvarnost već samo trag prolazeće stvarnosti u vremenu. Ovi tragovi mogu imati zvuk, glas, u njima čak ostaje misao, zakon, ali sve to nije ništa više od traga; sadašnjost je u tački koja se nalazi daleko od traga, tj. tamo gde stvarnost stoji i svoje stopalo još nije odvojila od površine.

Dakle, čovek ili ljudi teže tom jedinstvenom pretvaranju množine u jedinicu i svu širinu posmatranja ili priznavanje vremena ne gledaju kao rast kretanja tačke po pravoj, već žele da tačku izgrade tako da ona gleda i razvija se istovremeno na sve strane; takvim

poretkom razvoja našeg organizma dobija se ono čemu teži svako učenje među ljudima – tačka se nikuda neće kretati, već će se razvijati na sve strane; tačka će se uvećavati, širiti, njen obim će se povećavati, to će biti loptasta forma ili forma kruga na plohi. Ali ni u takvom poretku neće biti poretka, jer će postojati kretanje pa će se, dakle, unositi buka, ostajaće trag, pojavljivaće se nove okolnosti. Zato mi se čini da čovek treba da teži kvadratu i da se ograniči kockom, tj. šestostranim kvadratnim poretkom. Kvadrat već predodređuje kretanje, jer pušteni kvadrat, kocka u kretanju – već obrazuju loptu. Kvadrat je element kocke, šest kvadrata jesu – kocka.

Čitava stvar svodi se na građenje poretka prazne želje, nastale usled vidljivog nereda koji se meri mojim nezadovoljstvom; tako je nastala proizvodnja kao tehničko oruđe poretka ovog ili onog zadovoljavanja. Odatle je nastala i arhitektura nadzemnih i podzemnih tamnica koje između sebe vode ratove. Donji sprat ratuje s gornjim, cilj im je isti: dostići spokoj, tj. savršenu tamnicu, jer šta su to tamnica, pogoni, zakoni (zakovati, zakopati, zaključati) ako ne oruđa za postizanje spokoja, smirenja (mirenje, mir, umiranje). Zakon je ono bez čega se ne može ni zakovati, ni zakopati, ni strpati u tamnicu. Zakonom čovek hoće da ubije, umori, umiri svoju misleću plot, zakonom hoće da dozove sva sredstva radi postizanja smirenja, ubijanja svake ploti koja drugačije misli, jer u drugačijem mišljenju nalazi se ona buka koja ometa postizanje mira. A jednako mišljenje je bešumno, bezvučno; ako, međutim, svi jednako budu mislili ili ako sve žice na klaviru budu proizvodile iste zvuke, dobićemo jedan zvuk koji će u vremenu, u prostoru takođe narušiti spokoj. To, međutim, nije toliko važno; važno je da njega ne prati drugi zvuk, niti u stepenu saglasja, niti nesaglasja, jer bi oni stvorili harmoniju ili disharmoniju, tj. stvorili bi kretanje, među njima bi se pojavilo vreme, vremenska rastojanja i stepeni raznolikosti vremena zvuka, bez čega je i vreme nezamislivo. Ako bi se dostiglo jedнотоčje, jednozvučje, jednoumlje u apsolutnom shvatanju, onda se pojam vremena ili prostora ne bi mogao predstaviti. Ne bi mogao, jer se ne vidi krajnja tačka granice; može se reći – ako nema te granice, onda nema ni prostora ni vremena, jer oni nastaju onda kada postoje dve tačke ili tačka i njen trag što ostaje u prošlosti, tj. linija odavde jeste prošli, a ne sadašnji element. Tačka raznih oblika biće sadašnja; tačka može biti u formi lopte, kruga, kvadrata, kocke; kretanje poslednjih stvara samo tragove, tj. za sobom ostavlja prazna mesta. Zato je svaka forma koja proizlazi iz kvadrata, kocke, lopte (tačke) šuplja građevina, jer predstavlja kretanje osnovâ poslednjih. Zato je teško živeti ne samo od budućnosti, koja nam je poznata tek u predstavi, već i od sadašnjosti; sve prošlo, čak i ono loše, navire u sećanje kao dobro, interesantno i lepo. Zato se posebno u Umetnosti više živi od dubokog traga prošlosti, nego od tačke koja je, ostavivši u svom istorijskom kretanju mnogo tragova, postala neprepoznatljiva u današnjem danu.

Priznati višezvučnost, mnogotočje – znači priznati anarhiju vremena, prostora; jedinstveni pak zakon i poredak jesu dovođenje anarhije u jedinstvenu harmoniju; mora se, dakle, iz anarhičnog vremena izdvojiti Bog, monarh, koji će lične zakone zasebne anarhične jedinice potčiniti osobenoj ličnosti monarha ili Boga, koji će pokušati da harmoniji potčini sve zvuke, boje, tonove. Odatle, kao što vidimo, proizlazi da su slikar, kompozitor – ličnosti s ideologijom i strukturom mišljenja, "preživljavanja", "raspoloženja", "duhovnog sklada", "duševnog stanja" monarha koji organizuje anarhične elemente u jedinstveni skladni sistem, u takozvani harmonični spokoj. Sve ono što uništava kompoziciju, konstrukciju, organizaciju, u krupnim razmerama je anarhično istozvučno ili čak bezvučno, za drugog nečujno, ne postoji. On je sam sa svojim ličnim bunilom i nervnom osetljivošću na ta stanja bunila.

Oslobađanje nacionalnosti u njihovu osobenu samostalnu zvučnost i obojenost jeste ista ona anarhična delatnost i formacija koja u prirodi kroz kišne kapi oslobađa boje u duginoj formaciji.

Očigledno je da se suprematizam u slikarstvu izjednačava s ovim shvatanjem oslobađanja od monarhističkog načina potčinjavanja boja, njihovog spajanja u jedinstvenu slikovnu harmoniju, u samostalni poredak bojenog suprematizma (oslobađanje boje).

Oslobođene nacionalnosti kako zvuka, tako i boje, zvuče, postoje samostalno, nezavisno od svojih suseda, to je jedna vrsta anarhičnog stanja "zatvorene anarhije"; "zatvorena ličnost" izvan delovanja na drugu ličnost, sama po sebi postoji i ne poseže na drugu ličnost – zvuk i boja zvuče i postoje izvan drugih susedstava. U toj ličnosti nema internacionalne harmonije, samo nacionalna ili lična. Ali, sa druge strane, duga je niz bojâ, oslobođenih iz svetlosne mase, boje među sobom ipak obrazuju neuhvatljive spojeve, granice, one su samo negde u centru ispoljene u čistu boju, čine formu integracije.

Tako i oslobođene nacionalnosti, iako slobodne, moraju da se udruže na nekakvoj osnovi. Osnova može biti ekonomska, polazeći od toga da svaki anarhista hoće da jede. Ako se prizna da je ekonomska osnova najvažnija i najneuređenija pojava svega postojećeg, onda se ona, naravno, treba urediti kako bi se jelo, a pošto ekonomizam izrasta iz dva razloga: prvog – "hoću da jedem", i drugog – rada, očigledno je da prehrambeni rad najpre treba urediti. To će biti zajednička osnova na kojoj svi treba da se objedine u radne mase, ali rad mora da se odvija u onolikoj meri u kolikoj je potrebno da se organizam zasiti, kako bi se iz rada izdvojilo vreme za druge funkcije, čistu nauku i čistu Umetnost, bespredmetnu Umetnost i nauku.

Umetnost i čiste nauke jesu ventili kojima čovek daje sebi oduška, oslobodivši se privremeno rada. Rad uopšte nije savršenstvo ljudskog života; čovek je po svojoj suštini lenj (lenjost, Lenjin, on pripada lenjosti, nalazi se u spokoju, tj. u lenjosti, u lenjinskom, lenjivom stanju).

Osvajanje ekonomske baze, recimo, jedne od strana radi stvaranja svoje kulture još uvek ne dokazuje ispravnost postupka, niti je dokaz da kulturu bez ekonomske prehrambene baze niko ne može da stvori. Ako se kao primer uzme čovekova funkcija koja se izražava u oblasti Umetnosti, ne može se reći kako su ljudi koji poseduju samo ovu funkciju nekada imali ekonomsku prehrambenu bazu, ali im to nije smetalo da stvore određenu kulturu kojom se koristila klasa sa ekonomski i politički obezbeđenom bazom.

Zato ekonomski uslovi ne mogu da igraju veliku ulogu u Umetnosti, čak ni u nauci, to su dve oblasti ljudskog života koje svoju kulturu grade na praznoj osnovi stomaka, ponekad se založivši giljotinom, tamnicom, vešalima, glađu; naravno, potrebna im je izvesna proizvodnja, mastilo, papir, materijal, međutim ovo poslednje proizlazi iz potreba same Umetnosti, Nauke – to je njihova specifična proizvodnja.

Odmah posle svih ekonomskih i političkih baza postavlja se i drugo pitanje – zašto je potrebno osvojiti tu bazu, zašto treba stvoriti plansku raspodelu rada; zašto se radom treba baviti samo do izvesne mere, tj. proizvoditi onoliko koliko je potrebno; zašto se treba boriti protiv hiperprodukcije i obilnih rezervi. Na to pitanje može da odgovori samo ideologija u čije ime jedna klasa od druge osvaja politekonomska bazu.

Ako do osvajanja dolazi usled čisto prehrambene ideologije koja kaže da rad treba organizovati tako da svi podjednako rade i proizvode stvari kako bi bili siti, obučeni, obučeni, kako bi živeli u dobro utilitarno opremljenim domovima – na tome ideologija i dostiže svoj

cilj. To je krajnji cilj ideologije. Većina će se možda i saglasiti sa ovim stepenom. Imati ručak od nekoliko jela, razna vina, nekoliko soba, kupatilo, svetlost, aparate za vođenje razgovora – uostalom o čemu razgovarati, svako ima isto što i ostali, ni manje ni više. Ali možda ovo nije tačno, možda ovakva većina ne postoji. Ogromna je većina radnika i seljaka koji ne žive samo za ove pogodnosti već pevaju i sviraju, veruju da imaju Boga, đavola, rečju, to je druga oblast u kojoj provode vreme dok im se ne svari ručak u stomaku. Na taj način hrana je samo jedno od svojstava, sredstava kako bi se nešto moglo i pogledati, odslušati, prihvatiti se druge, neradne aktivnosti. Uzalud se koristi termin "radni umetnici", "umetnički rad". Radnici Umetnosti, slikarstva, muzike, poezije – to je pogrešno, to nije rad, rada u Umetnosti nema, nema ni naučnog rada, niti radnika tih kategorija; tamo gde je rad, posao, tamo se radi 8 sati, a u drugim oblastima čovek "radi" ili 1 sat ili svih 24, dan i noć, danima i noćima radi, spoznaje, promišlja. Tamo pak gde se radi, obavlja posao, postoji veština, tehnika, umeće, oprez, pažnja, ako čovek radi; ako pak mašine prave stvari, tamo postoji proračun kretanja i ništa više, nema nikakvih naprezanja nervnog sistema, umne aktivnosti, pažnje.

Pod radom treba shvatiti samo one delatnosti koje su potrebne, zato što se pod tim podrazumeva konkretnost; nepotrebno je uvek apstraktno. Na primer, Nova Umetnost, posebno suprematizam, jeste apstraktna Umetnost, Umetnost koja pravi samo apstraktne stvari; zaista, čudna pojava da se prave nepotrebne stvari, neprimenljive u životu. A ceo život jeste sama konkretnost, sama nužnost.

Ako bi zato Umetnost dobila vlast u upravljanju ljudima, izgradnji njihovih korita za ishranu, tanjirâ, fabrikâ konzervi i odeće, onda bi ona tu proizvodnju proračunavala prema najekonomičnijoj potrošnji prehrambenog vremena, prehrambene ideologije. Sve ostalo vreme ona bi pretvorila u nekonkretno, tj. apstraktno vreme. Došlo bi do borbe između dva vremena – apstraktnog i konkretnog.

Ako se stvarno može verovati da će prilikom uspostavljanja socijalizma specijalista za pitanja radne proizvodnje svesti radno vreme na najmanju moguću meru i da će nezasiti poredak ograničiti na izvesnu raspodelu hrane i odeće, da će se čovek zadovoljiti sa dva automobila, sa deset pari odela, pet kaputa, deset modela šešira i haljina, biciklima, avionima – čime će onda biti ispunjeno preostalo vreme? Neće li proždrljivac naredbodavac tražiti nove i nove varijante naručene hrane koje bi se onda morale spremati 24 sata? Postojala bi, zapravo, dva vremena – "konkretno potrebno" i "apstraktno nepotrebno".

Pretpostavimo da postoji kategorija ljudi koji žive samo od apstrakcije, tj. od čiste Umetnosti. Ova kategorija postoji i među naučnicima; rečeno mi je jednom: "Šta se nas tiče šta se događa na Mesecu, na Zemlji se može i bez tog znanja, zemlja od takvog znanja neće radati više, mnogo pre treba znati kako da se ona nađubri." To su reči onoga koji bi celu kuglu prekrrio pregrštima žita. Njegova konkretnost izrazila se u poljoprivrednim naukama, a ne u astronomiji koja ide predaleko od zemlje.

Takvo rasuđivanje konkretnog čoveka neće dozvoliti bavljenje beskorisnim apstrakcijama manjini koja u svom životu vidi samo apstrakciju i bori se za dobijanje više apstraktnog vremena. Svaki "štafelajni" slikar ide na posao sa užasom, na to ga nagoni krajnji stepen gladne nužde. Ja sam jedno vreme bio zadovoljan kada sam imao 5 funti lipovih listova dnevno i odvar od sena, čaj od sena. Ali apstrakcionista nisu jedini, manji broj apstrakcionista postoji i među konkretistima potrošačima apstraktne proizvodnje; ona im je neophodna kao što je u izvesnoj meri hrana potrebna štafelajnom slikaru, kompozitoru, pesniku, naučniku, piscu.

Konkretne stvari bivaju i apstraktne – izum koji društvo nije razumelo ruši poverenje u njegovu konkretnost.

Tako se čovek ili njegov život dele na dve kategorije izražavanja vremena, konkretnog i apstraktnog; pod konkretnim ja podrazumevam prehrambeno vreme a pod apstraktnim – Umetnost; to su dve različite ideologije: jedna predmetna, druga bespredmetna, radna i bezradna kategorija vremena.

Usled njihovog usavršavanja dolazi do borbe, uspostavljanja zakonâ kojima hoće da zakuju, ozakone normu, kako niko nikud dalje ne bi krenuo, kako bi se misao zaustavila na jednoj tački posmatranja i promišljanja svega što se u toj tački vidi. Ko vidi nešto drugo, ide na donji, podzemni sprat, ko ne vidi drugo, ostaje na nadzemnom spratu, ali oba sprata međusobno su povezana i zavise od svoje budnosti i opreznosti. Za sada sede dve vladajuće klase, proletarijat i buržoazija, čuvaju jedni druge sa puškama "na gotovs"; ovo i jeste savremena šetnja ljudi i na gornjem i na donjem spratu.

Mislim da će pobunjeni proletarijat u ime svoje besklasne ideologije, besklasne kulture dostići trenutak kada više neće ostati ni jedan borbeni avion, ni jedan metak, bajonet, jer će klase biti pobeđene. Tamnice više neće biti potrebne, jer čak ni lopova više neće biti, zato što oni pripadaju buržoaziji, predmetnost će svesno biti povezana s bespredmetnošću i stvoriće jedinstveni organizam predmetno-bespredmetnog bića. Sav problem je u misli, nju treba zaustaviti, jer ona je jedno od najjačih oruđa koje može da prosudi, podeli biće i u njemu vidi nove tačke. Pojaviće se opet novo mišljenje, nova tačka dokazâ, nove rasprave, jezički rečrat, i kada reč ne može da pobedi – "pomoći će bajoneti", doći će do besklasnih ratova protiv nove misli. Oslobođeni iz tamnicâ ponovo će sazidati tamnice za one koji misle drugačije, ponovo će žitelji donje tamnice ustati protiv gornje i žitelji gornje protiv donje, u toj borbi videće život. Tako se misao nameće svima zato što svoje viđenje smatra istinitom formom a druga viđenja neistinitim. "Ja sam", veli, "jedina uzela u obzir sva kretanja i ako krenete za mnom i planski me budete sledili dobićete sva ona blaga o kojima sanjate." "Ali ja", veli Umetnost, "sanjam da svoju Umetnost uzdignem do vrhunca lepote." "A ja nameravam", kaže religija, "da tebe, čoveče, uzdignem do carstva Božjeg, tj. mi podjednako težimo da tamu razorimo svetlošću, kako bi u njoj iščezli svi đavoli, veštice i nečastivi; želimo da osvetlimo čitav svet, da na njemu ne ostane ni jedno mračno mesto i tama".

Ali mrak i tama surovo se svete zbog rušenja svog mračnog, tamnog spokoja: jedne vešaju, druge spaljuju, treće zakonom zaključavaju u tamnice. Tokom mnogih miliona godina Nauke, Umetnost i Religija teže da izvedu sve iz mraka, ali svaka nova era nove kulture svetlosti osvetljava jedno isto mesto i ne može da osvetli – sve ono što je kultura osvetljavala ostaje u tami noći kroz koju tiho proleću slepi miševi, sove i buljine.

Svetlost i zakon jesu dve nade zbog kojih se bore dva sprata ljudskih tamnica za osvetljavanje tame, mraka; kakvom svetlošću osvetliti čovekov mozak, kakvu svest ostaviti u njemu, kakav je zakon potreban da ga učvrsti, prikuje i zadrži u svesti ljudi obasjanih novom svetlošću, kakav stvoriti aparat koji bi mogao da prosvetli mrak, tamu lobanje. Takav aparat prosvetljivanja postoji, aparat za učvršćivanje te svetlosti postoji, problem je rešen, preostaje samo da se stvori čvrsta lobanja koja bi izdržala obruče zakona, ne bi se razletela. Ona mora da postigne istu veličinu sa zakonom, tj. bačva mora da odgovara obručima zakona, zato što je zakon u državi jedan; u tome i jeste njegova greška, on je monarh koji misli da u njegovoj državi svi treba da se rađaju s jednakim glavama, jednakom količinom mozga. Ispada,

međutim, da su glave u državi različite; u tome je nesklad njenog zakona; bilo bi apsurdno da država proizvodi pantalone jedne jedine veličine, za takvo ekonomsko rasuđivanje bilo bi potrebno specijalizovati pre svega prirodu, kako bi ona proizvodila ljude sa jednakim nogama. U proizvodnji, naravno, ovakvi slučajevi postoje. Prema ovakvom rasuđivanju gradi se i zakon; jedni govore da zakoni strogo proizlaze iz zakona lepote, usled čega i Umetnost biva Umetnošću, drugi – da religijski zakoni proizlaze iz zakonâ Boga, treći – da zakoni proizlaze iz istorijskog materijalističkog razvoja bića i čoveka. Tako imamo tri zakona. Koji je od njih zakon čitavog čovekovog životnog ustrojstva? Svako će štititi svoje zakone, na religijskom mestu govoriće se da je najvažniji religijski zakon, da se sve treba njemu potčiniti, on je od Boga, a Bogu je potčinjeno sve u prirodi, taj obroč treba da se namakne na sve, bilo to malo ili veliko telo. Na taj način sva tri zakona i postupaju, oni i malo i veliko okivaju istim obročem. Pogledajmo prirodu koja se od Boga rađa i raste – sve je u njoj od njega; o prirodi se, prema naučnim zakonima govorilo da sve potiče od jedne Ćelije, ali veličina, rast svega proisteklog različiti su, svako zrno ima u sebi svoj zakon, različita svojstva i ustrojstvo, vreme im je različito te zato ne mogu imati isti zakon za sve. Ako je sve u prirodi i proisteklo iz jedne Ćelije ili od Boga, očigledno je da je taj Bog gomila mnogobrojnih zakona što svakome daje samo ono što je potrebno njegovom vremenu i zakonu. Iz ovoga je očigledno da takav sistem nije državni, koji smatra da su svi ljudi iste veličine i da se na njih može primeniti jedan zakon te da se samo zato što ovaj zakon proističe iz ovog ili onog istorijskog stanja duha, duše, materije, on mora proširiti na sve podjednako. To nije tačno, ne mogu se razne kategorije materijalnih grupa potčinjavati jednoj funkciji ili od jedne grupe funkcija nametati drugoj, suprotnoj grupi. Zato vidim da je Bog kao gomila mnogobrojnih zakona stvorio prirodu u kojoj se sve razvija po svome zakonu te ni jedna pojava nije neprikosnoveno potčinjena drugoj, bez obzira na sva vidljiva potčinjavanja. Električna struja se ne može zatvoriti u tamnicu, za nju tamnica ne postoji, njen zakon deluje posvuda jednako, njena svojstva ne mogu se uništiti; ako ona može da ubije, ne može se nikada ničim sprečiti da ubija, postavljeni osigurači već svojim postojanjem govore o večitoj spremnosti struje da ubije, to je njen zakon.

U državnom životu, bez obzira na to što je država vešala, streljala, okivala, ipak se ne može reći da je ona ubila ono što je htela da ubije; ona je samo sprečavala. Ali ljudi se u njoj bore za zakone po kojima ne bi mogli da ubijaju, okivaju, oni brane svoje zakone koji svakome pripadaju prema njegovom vremenu, prema njegovoj funkciji. Svaka biljka živi na način koji se nalazi u osnovi njenog zakona, ona ima specifičnu odeću, ishranu, rast i prostor prema svom rastu, troši i proizvodi samo ono što joj je određeno i nije potčinjeno ničemu drugom – lubenica, hrizantema, breza, krompir, sve zajedno, međutim, one čine prirodu.

Ljudi se nimalo ne razlikuju od ovog poretka, oni su isto tako različiti i svako ima svoje funkcije. Ali država usled svojih zakona jednakih za sve potčinjava građanina kao što građanin potčinjava svog magarca koji nosi njega ili njegove stvari, tj. oboje narušavaju pravilnost odnosa; niti građanin treba da na sebi nosi Državu, niti magarac građanina.

Ako neko jaše na nekom drugom i tera ga prema svojim zakonima, onda to više nije poredak nego disporedak. Poredak je poredak koji može da uskladi sve funkcije koje će bez ikakvog nasilja stvoriti sistem neophodnih odnosa između funkcija.

Upravo to će biti poredak, bezbolno ustrojstvo, uspostavljanje funkcije, utrajanje funkcija od nekoliko celina, utrojena celina, dakle, pojavljuje se zakon koji se može nazvati prirodnim zakonom, tj. takav zakon koji u sebi ima najmanji deo (a možda i nema) onog

zakona koji okiva, zakiva dvoje, troje – toga nema. Kod nas postoji stroj, ustrojiti, rastrojiti (suprotno stroju); zašto stroj označava strajanje, utrajanje, a ne udvajanje, učtetveravanje? Zar mi možemo da imamo kulturu koja nastaje samo utrajanjem, tj. kulturu trougla, zar samo u njegovom zakonu može da se oformi ceo naš život? Zar je u trouglu naše jedino postojanje? Da li ono zaista postoji ili je to slučajnost, te se može smatrati da uporedo postoji i upeterivanje, usedmerivanje?

Trougao u Umetnosti bezuslovno igra veliku ulogu, delimično i u religioznom shvatanju. Trojica, Božje oko u trouglu. Kao da vlada zakon trougla, koji kroz tri oblikuje svaku bez-formu, bez-likost, bez-zakonje u trojni zakon savršenstva.

K. Malevič, "Čelovek samoe opasnoe v prirode javlenie..." (1924); u: D. Sarabjanov – A. Šatskih, *Kazimir Malevič. Živopis'. Teorija*, Moskva 1993, 308-319



Kazimir Maljevič

SUPREMATIZAM

Dakle, iz ove kratke informacije vidi se da se Umetnost kretala ka potpunoj bespredmetnosti – to kretanje nazvao sam glavnim, tj. suprematističkim. Umetnost se našla pred pustinjom u kojoj nema ničeg sem osećanja pustinje. Umetnik se oslobodio svih ideja, likova i predstava, kao i predmeta koji iz njih nastaju, te cele strukture dijalektičkog života. Takva je filozofija suprematizma, koja Umetnost dovodi do sebe same - tj. do Umetnosti kao takve, koja svet ne posmatra već oseća - do osećanja i osećaja sveta, a ne do njegovog saznavanja i opipavanja.

Filozofija suprematizma usuđuje se da misli kako Umetnost, koja je do sada služila za oblikovanje religioznih i državnih ideja, može da izgradi svet Umetnosti kao svet osećanja i da oblikuje svoju proizvodnju kroz odnose koji će proizlaziti iz njenog osećanja sveta.

Na taj način u bespredmetnoj pustinji Umetnosti biće sazdan novi svet osećanja, svet Umetnosti, koji sva svoja osećanja izražava kroz formu Umetnosti.

Krećući se opštim tokom Umetnosti, koja se oslobađa od predmetnosti takozvane spoznaje sveta, 1913. godine došao sam do forme kvadrata koju je kritika dočekala kao osećanje potpune pustinje. Kritika i društvo zajedno su povikali: "Sve što smo voleli, sve je nestalo. Pred nama je crni kvadrat u belom okviru." Društvo je zajedno s kritikom pokušavalo da nađe magične formule kojima bi pustinju uništilo, a na kvadrat ponovo navuklo predstave onih pojava koje obnavljaju svet pun ljubavi za predmetne i duhovne odnose.

I zaista, taj trenutak sve višeg uzdizanja Umetnosti u visine sa svakim korakom postaje sve strašniji i u isto vreme sve lakši; predmeti su odlazili sve dalje i dalje, obrisi života skrivali su se sve dublje i dublje u plavetnilu daljina, a put Umetnosti išao je sve više i više i završio se tek tamo gde su nestale sve konture stvari, sve ono što su ljudi voleli i zbog čega su živeli, nestali su likovi, nestale su idejne predstave, a umesto toga rasprostrla se pustinja, u kojoj se izgubila svest [*nečitka reč*] i pojam prostora. Pustinja je bila ispunjena talasima bespredmetnih osećanja.

I meni je bilo strašno da se rastanem sa svetom likova, voljom i predstavom, svetom u kome sam živeo, koji sam reprodukovao i prihvatao kao realnost postojanja. Ali osećaj lakoće me je nosio i doveo me je do potpune pustinje.

Ali pustinja se zato samo činila pustinjom i društvu i kritici, koji su mleko naučili da prepoznaju tek u boci, i kada je Umetnost pokazala osećanja kao takva ogoljenim, nisu ih prepoznali. Nisam izložio goli kvadrat u belom okviru, već samo osećanje pustinje i to je već bilo sadržaj. Umetnost je otišla uvis, na vrh planine, kako bi sa nje postepeno spali predmeti kao lažni pojmovi volje i predstave što stvaraju vidljive forme, koje su sadržavale ova ili ona osećanja; drugim rečima, bocu s mlekom uzimali su za sliku mleka. Na taj način Umetnost je sa sobom ponela samo osećaj osećanjâ u njihovom čistom, izvornom obliku – suprematističkom.

Možda je u vrsti Umetnosti koju ja nazivam suprematističkom, Umetnost ponovo došla do svog prvobitnog stadijuma čistog osećanja, koje se kasnije pretvorilo u ljušturu ispod koje se nije videla sama suština.

Ljuštura na osećanjima izrasla je i u sebe sakrila suštinu koju ni svest, ni predstava ne mogu da predstave. Zato mi se čini da su Rafael, Rubens, Tician i drugi samo ona prelepa ljuštura, telo iza koga društvo ne vidi suštinu osećanjâ Umetnosti. I kada bi se ta osećanja izvukla iz okvira tela, društvo ne bi prepoznalo Umetnost; zato društvo predstavu prihvata kao sliku u njoj skrivene suštine, koja sa predstavom nema ništa zajedničko. I lice skrivene suštine osećanjâ može biti potpuno protivrečno predstavi ako je, naravno, ono potpuno bez-likovno, bez-oblično, bespredmetno.

Eto zašto se suprematistički kvadrat svojevremeno učinio golim, jer spala je ljuštura, spao je lik, oslikan raznobojnim sedefastim prelivima slikarstva. Eto zašto je društvo čak i sada još ubeđeno da Umetnost ide ka propasti, jer je izgubila onaj izgled koji su voleli i za koji su živeli, izgubila je vezu sa samim životom i postala apstraktna pojava – više je ne interesuje ni religija, ni država, ni socijalna strana života, ne interesuje je ono što Umetnost čini kao šegrt društva – Umetnost se udaljila od svog izvora i zato mora da propadne.

To, međutim, nije tačno; bespredmetno-suprematistička Umetnost puna je osećanjâ, i umetnikovi osećaji ostali su isti kao što su bili u predmetno-predstavnom, idejnom životu. Stvar je samo u tome što bespredmetnost Umetnosti jeste Umetnost čistih osećanja, to je mleko bez boce koje samo po sebi živi u svom obliku, ima svoj život i ne zavisi od forme boce, koja nikako ne izražava njegovu suštinu i osećanja ukusa.

Kao što se dinamičko osećanje ne izražava formom čoveka – kada bi čovek izražavao svu snagu dinamičkog osećanja ne bismo morali da pravimo automobil, kada bi mogao da sobom izrazi osećanje brzine ne bismo morali da pravimo voz.

Zato on u sebi postojeće osećanje izražava drugačijim formama nego što je on sam, i ako se pojavio avion, pojavio se ne zato što su tome bili razlog socijalni uslovi, ekonomski, svrsishodni, već samo zato što je u njemu živelo osećanje brzine, kretanja, koje je sebi tražilo izlaz i na kraju krajeva se uobličilo u formu aviona.

Druga je stvar što su tu formu prilagodili trgovačkim ekonomskim poslovima, pa se desilo isto što i sa slikarskim osećanjem – iza lika "Ivana Petroviča", ili državnog vođe, ili "prodavca đevreka" ne vidi se suština niti razlog nastanka oblika, zato što je lik "Ivana Petroviča" postao ona ljuštura sa sedefastim prelivima, ispod koje se ne vidi suština Umetnosti. I umetnost je postala nekakav specijalni metod i tehnika predstavljanja lika "Ivana Petroviča". Tako su i avioni postali svrsishodni predmeti.

Nema, u stvari, nikakvog cilja ni u jednom, ni u drugom, jer ova ili ona pojava nastaje iz postojanja ovog ili onog osećanja. Avion je neka sredina između taljiga i lokomotive, kao Demon između Boga i Đavola. Kao što ni Demon nije bio predodređen za iskušavanje mladih monahinja, kako mu je to Ljermontov odredio¹, tako ni avion nije predodređen da prevozi pisma ili čokoladu s jednog mesta na drugo. Avion je osećanje, a ne korisna poštanska stvarčica. Delo je osećanje a ne vreća u koju se može spakovati krompir.

Dakle, ova ili ona osećanja moraju da pronađu svoj izlaz i čovek mora da ih izrazi samo zato što je snaga nastalog osećanja mnogo veća nego što to čovek može da izdrži; zato se i javljaju one strukture koje vidimo u celom životu osećanjâ.

Kada ljudski organizam ne bi mogao da omogući izlaz svojim osećanjima, on bi propao, jer bi osećanje razorilo čitav njegov nervni sistem.

Nije li to razlog svih raznolikih oblika života, i u isto vreme predstavljanje novih formi, novih metoda za stvaranje sistema ovih ili onih osećanja?

¹ Aluzija na poemu Mihaila Ljermontova *Demon* (prim. prev.).

Suprematizam je taj novi, bespredmetni sistem odnosa elemenata kroz koji se izražavaju osećanja. Suprematistički kvadrat je prvi element od koga je izgrađen suprematistički metod.

Bez njih, tj. bez lica i stvari, kaže društvo, Umetnost je sebe osudila na potpuno nepostojanje. Društvo dalje kaže da religija i ekonomski uslovi rađaju estetiku i Umetnost. To, međutim, nije tačno; bespredmetna Umetnost puna je onih istih osećanja i onih istih osećaja koji su u njoj postojali i ranije, u predmetnom, predstavnom, idejnom životu, i koji su bili oblikovani usled potreba ideja; sva osećanja i predstave bili su izloženi kroz forme koje su stvarane iz drugih razloga i za druge namene. Ako je, na primer, slikar hteo da prenese mističko ili dinamičko osećanje, on ih je izražavao kroz formu čoveka ili automobila.

Drugim rečima, slikar je iznosio svoje osećanje, pokazujući ove ili one predmete, koji tome nikako nisu bili namenjeni. Zato mi se čini da Umetnost danas na bespredmetnom putu pronalazi svoj jezik, svoju formu izraza, koja proizlazi iz ovog ili onog osećanja.

Suprematistički kvadrat bio je onaj prvi element od koga je u suprematizmu sagrađena nova forma izražavanja osećanja uopšte. I sam kvadrat na belom jeste forma koja je proistekla iz osećanja pustinje nepostojanja.

Dakle, ova ili ona osećanja moraju naći svoj izlaz i moraju se izraziti u formi u skladu sa svojim ritmom. Takva će forma upravo i biti onaj znak u kome protiče osećanje, ova ili ona forma će omogućiti povezanost osećanja koje se realizuje kroz osećaj.

Kvadrat u belom okviru već je bio prva forma bespredmetnog osećanja. Bela polja nisu polja koja uokviruju crni kvadrat, već samo osećanje pustinje, osećanje nepostojanja, u kome vid kvadratne forme jeste prvi bespredmetni element osećanja. To nije kraj Umetnosti, kako i dalje neki misle, već početak istinske suštine. Ovu suštinu društvo ne prepoznaje, kao što ne prepoznaje pozorišnog glumca u ovoj ili onoj ulozi nekog lika, jer drugi lik tada prekriva istinski glumčev lik.

Ali, ovaj primer možda ukazuje i na drugu stranu – da se glumac odeva u drugi lik, u ulogu, zato što Umetnost nema lik. I zaista, svaki glumac u svojoj ulozi ne oseća lik, već samo osećanje predstavljanog lika.

Suprematizam je onaj početak i kraj, kada osećanja postaju ogoljena, kada Umetnost postaje kao takva, bez-likovna. Suprematistički kvadrat je isti onakav element kao crtica kod prvobitnog čoveka, koja u svom kasnijem ponavljanju više nije izražavala osećanje ornamenta, već samo ritma.

Suprematistički kvadrat u svojim promenama stvara nove vrste elemenata i njihovih međuodnosa u zavisnosti od ovih ili onih osećanjâ. Suprematista nastoji da sebi razjasni bez-likovnost sveta i bespredmetnost Umetnosti. A to je jednako izlasku iz kruga napora spoznavanja sveta, njegovih predstava i opipa.

U svetu Umetnosti suprematistički kvadrat kao element čiste Umetnosti osećanjâ nije bio ništa novo po svom osećanju. Antički stub, oslobođen služenja životu, dobio je svoju istinsku suštinu, postao je samo osećanje Umetnosti kao takve, bespredmetne.

Život kao socijalni međuodnos, kao beskućnik-lutalica, zalazi u svaku formu Umetnosti i u njoj nalazi svoj smeštaj, dodatno ubeđen da je on uzrok nastanka neke forme Umetnosti. Prenociivši, napušta prenoćište kao nepotrebnu stvar; očigledno je, međutim, da je Umetnost, pošto ju je život oslobodio, postala još vrednija; u muzejima se ona više ne čuva kao svrsishodna stvar, već kao bespredmetna Umetnost kao takva, jer ona nikada nije poticala iz svrsishodnog života.

Razlika između bespredmetne i prethodne Umetnosti biće samo u tome da je bespredmetnost poslednje nastala onda kada je prolazeći život krenuo u mnogo povoljniju potragu za ekonomskim pretpostavkama, a kvadrat suprematizma posebno i bespredmetnost Umetnosti uopšte pojavili su se u periodu života koji dolazi.

Bespredmetna Umetnost stoji bez prozora i vrata, kao duhovno osećanje koje za sebe ne traži ni dobra, ni svrsishodne stvari, ni trgovinske koristi ideja, ni "obećane zemlje".

Umetnost Mojsija jeste put čiji je cilj da dovede do obećane zemlje. Zato on još uvek gradi svrsishodne predmete i železnice, jer se čovečanstvo koje je izveo iz "Egipta" umorilo od hodanja. Čovečanstvo se, međutim, već umorilo i od vožnje vozom – sada uči da leti i već se visoko uzdiže, ali obećanu zemlju ne vidi.

Samo zato se Mojsije nikada nije interesovao za Umetnost i ne interesuje se ni sada, jer on pre svega želi da nađe "obećanu zemlju".

Samo zato i proganja apstraktne pojave i utvrđuje konkretne. Zato njegov život nije u bespredmetnom duhu već samo u matematičkim proračunima koristi.

Stoga Hristos nije došao da potvrdi svrsishodne Mojsijeve zakone, već da ih poništi, jer je rekao: "Carstvo nebesko je u nama", a samim tim rekao je da nema nikakvih puteva ka obećanim zemljama, pa nema ni svrsishodne železnice; niko čak ne može da pokaže ni da li su one tamo ili na nekom drugom mestu, dakle niko ne može ni put do njih da izgradi; prošli su milenijumi kako čovek putuje – a obećane zemlje nema.

Bez obzira na svekoliko istorijsko iskustvo u traganju za pravim putem u obećanu zemlju i pokušajima da se napravi svrsishodni predmet, društvo još uvek pokušava da ih pronađe, sve jače i jače napreže mišiće, maše sečivom i teži da savlada sve prepreke, ali sečivo samo vitla po vazduhu, jer u prostoru nisu bile prepreke, već samo halucinacije predstave.

Istorijsko iskustvo nam pokazuje da je samo Umetnost mogla da načini pojave koje ostaju apsolutne, postojane. Sve je nestalo, samo spomenici ostaju da žive vekovima.

Stoga se u suprematizmu javlja ideja preispitivanja života iz ugla osećanja Umetnosti (ideja suprotstavljanja Umetnosti predmetnom životu, utilitarnosti, svrsishodnosti – ideja nesvrhovitosti). Upravo u tom trenutku počinje izuzetno snažan napad mojsijanizma na bespredmetnu Umetnost, mojsijanizma koji zahteva hitno otvaranje prolaza u suprematistička arhitektonska osećanja, jer on traži odmor posle rada na svrsishodnim predmetima. Traži da sam uzima meru sa sebe, da mu se načini jazbina, zadružna krčma. Da se pripremi burad s benzinom, naftom, kako bi se put dalje nastavio.

Ali apetit skakavca razlikuje se od apetita pčele; razmere Umetnosti razlikuju se od razmera mojsijanizma, njegovi ekonomski zakoni ne mogu biti zakoni Umetnosti, jer osećanja ne poznaju ekonomiju. Religiozni antički hramovi nisu predivni zato što su predstavljali jazbinu ove ili one forme života, već zato što su se njihove forme obrazovale od osećanja plastičkih odnosa, zato su samo oni još i danas životni i zato su neživotne forme socijalnog života koji ih je okruživao.

Život se do sada razvijao iz dveju tačaka gledišta na dobrobit: prva je materijalna, ekonomsko-prehrambena, a druga religiozna. Trebalo je da postoji i treća – tačka gledišta Umetnosti, ali prve dve su na ovu poslednju gledale kao na primenjenu pojavu, čije forme potiču iz prvih dveju. Ekonomski život s tačke gledišta Umetnosti nije bio razmatran, jer Umetnost još nije bila ono sunce na čijoj toploti bi se otopio prehrambeni život.

U stvari Umetnost igra ogromnu ulogu u izgradnji života i ostavlja izuzetno lepe forme za čitave milenijume. Ona ima sposobnost, tehniku, koje ne mogu da dostignu ljudi na čisto materijalnom putu traganja za dobrom zemljom. Zar nije zadivljujuće što umetnik četkicom i dletom stvara večne stvari, stvara ono što ne mogu da stvore tehničke dosetke utilitarne mehanike!

Ljudi najutilitarnijih shvatanja i dalje u Umetnosti vide apoteozu dana – istina, u toj apoteozu stoji "Ivan Petrovič", lik otelovljenja života, ali ipak, uz pomoć Umetnosti taj lik postao je apoteoza. Na taj način čista Umetnost još je zaklonjena likom – maskom života, pa se zato ne vidi ona forma života koja bi mogla biti razvijena s tačke gledišta Umetnosti.

Moglo bi se pomisliti da sav mehanički utilitarni svet treba da ima jedinstveni cilj – osloboditi čoveku vreme za njegov osnovni život, za pravljenje Umetnosti kao takve, ograničiti osećanje gladi u korist osećanja Umetnosti.

Tendencija koju su ljudi razvijali – konstruisanje svrsi-shodnih i svrsi-korisnih stvari koje teže da savladaju osećanja Umetnosti – mora da obrati pažnju na to da zapravo nema stvari u čisto utilitarnom vidu, više od devedeset pet procenata stvari nastaje iz plastičkog osećanja.

Prikladne i svrsishodne stvari ne treba tražiti jer je istorijsko iskustvo dokazalo da ljudi nikada nisu mogli da naprave takvu stvar: sve što je sada sakupljeno u muzejima dokazaće da nijedna stvar nije prikladna i ne postiže cilj – inače ne bi stajala u muzeju. Dakle, ako se ona ranije činila prikladnom, bilo je to samo naizgled, što je sada i dokazano, jer sakupljene stvari neprikladne su u svakodnevnom životu; naše savremene "svrsishodne stvari" samo nam izgledaju takve, sutrašnji dan će dokazati da one nisu mogle da budu prikladne. Sve ono što je Umetnost napravila prekrasno je, i to potvrđuje svekolika budućnost, dakle, mi imamo samo Umetnost.

Možda je suprematizam na svoju odgovornost otišao iz predmetnog života, kako bi došao do vrha ogoljene Umetnosti i sa čistog vrha pogledao život i prelomio ga u plastičkom osećanju Umetnosti. I zaista, nije sve u životu tako solidno, nisu sve pojave u njemu tako istinski čvrsto postavljene da ne bi mogla da se uspostavi Umetnost u njenom čistom osećanju.

Zapazio sam veliku borbu među osećanjima – osećanje Boga borilo se s osećanjem Đavola, osećanje gladi s osećanjem lepog itd. Analizirajući, međutim, dalje, otkrio sam da su se borili likovi i predstave kao refleksi osećanja, koja izazivaju *vizije* i pojmove o razlikama i prednostima osećanja.

Tako je osećanje Boga težilo da pobedi osećanje Đavola i u isto vreme da pobedi telo, tj. sve materijalne brige, ubeđujući ljude da "ne skupljaju zlato na zemlji" (uništavanje, dakle, svih bogatstava, uništavanje čak i Umetnosti, koja je kasnije korišćena samo kao mamac za ljude što su u svojoj suštini bili bogati osećanjem veličanstvenoga u Umetnosti).

Na osnovu osećanja Boga nastali su religija "kao proizvodnja" i sva industrijska religiozna oprema itd.

Usled pak osećanja gladi podizale su se fabrike, zavodi, pekare i sve ekonomske prehrambene stvari – slavilo se telo. Ovo osećanje takođe poziva Umetnost da se pridruži formama utilitarnih predmeta kao isti onaj mamac za ljude, jer oni ne prihvataju čisto utilitarne stvari, zbog toga ih prave od dva osećanja – "lepog – utilitarnog" (spojiti prijatno s korisnim, kako kaže društvo, čak će se i hrana služiti iz umetnički izrađenog posuđa, kao da je u drugačijem posuđu ona nejestiva).

U životu vidimo još jednu interesantnu pojavu: materijalista-ateista prelazi na religioznu stranu i obratno. Ovo poslednje znači njegov prelazak iz jednog osećanja u drugo ili nestanak nekog osećanja u njemu. Razloge ovakvog delovanja ja pripisujem uticaju refleksâ osećanjâ koji pokreću "svest". Stoga je naš život radio stanica koja hvata talase raznih osećanja što se ostvaruju u ovoj ili onoj vrsti stvari. Uključivanje i isključivanje tih talasa opet zavisi od onog osećanja u čijim se rukama nalazi radio stanica.

Interesantna je i situacija da se pod vidom Umetnosti provlače i neka druga osećanja – ateisti čuvaju ikonu u muzejima samo zato što je ona dobila oblik osećanja Umetnosti.

Iz ovoga se vidi da Umetnost u životu igra najvažniju ulogu, ali, bez obzira na to, ona ne zauzima osnovnu polaznu tačku iz koje bi se na hleb moglo gledati drugim očima.

Ne možemo reći da život postoji samo u ovom ili onom osećanju, niti da je ovo ili ono osećanje glavna osnova svih ostalih, niti da su sva ostala privid i obmana. U jednom slučaju život je pozorište likova osećanjâ, u drugom – čista osećanja su bespredmetna, van-likovna, van-idejna.

Zar svi ljudi nisu glumci koji teže da ova ili ona osećanja prikažu u likovima? Zar duhovni patrijarh nije glumac u kostimu prilikom izražavanja religioznog osećanja? General armije, knjigovođa, pisar, kovač – zar to nisu uloge u ovim ili onim komadima koje ljudi igraju i dospevaju u ekstazu, kao da u svetu stvarno postoje takvi dramski komadi!

U ovom večnom pozorištu života mi nikada ne vidimo istinsko čovekovo lice, jer koga god pitao ko je, ispašće da je glumac nekog pozorišta osećanja: ja sam trgovac, knjigovođa, oficir – takva preciznost uneta je čak i u lična dokumenta, gde je tačno ispisano ime, patronim i prezime, koji treba da ubede koga treba kako dotična osoba zaista nije Ivan, već Kazimir.

Mi smo sami sebi tajna koja skriva ljudski lik. Suprematistička filozofija skeptički se odnosi prema toj tajni jer sumnja da stvarno postoje lik ili lice čovekovo koje bi tajna trebalo da sakrije.

Nijedno delo koje predstavlja lice ne predstavlja čoveka, ono predstavlja samo masku kroz koju protiče ovo ili ono bez-likovno osećanje; ono što nazivamo čovekom sutra će biti zver a prekosutra anđeo – to će zavisi od ovog ili onog postojanja osećanja.

Umetnici se po svoj prilici drže ljudskog lica jer u njemu vide najbolju masku kroz koju se mogu izražavati ova ili ona osećanja.

Nova Umetnost, kao i suprematizam, odbacili su ljudsko lice kao što su Kinezi u azbuci odbacili sve predmetno-predstavno, određivši drugi znak za prenošenje ovih ili onih osećanja jer u poslednjem oni osećaju isključivo čisto osećanje. Tako znak koji izražava neko osećanje nije predstava osećanja – dugme koje propušta struju nije predstava struje. Slika nije stvarna predstava jer takvog lica nema.

Stoga filozofija suprematizma ne proučava svet, ne opipava ga, ne vidi, već samo oseća.

Dakle, na granici 19. i 20. veka Umetnost je došla do sebe same – do čistog izražavanja osećanja, odbacivši nametnuta joj druga osećanja religioznih i socijalnih ideja. Ona sebe postavlja uporedo s drugim osećanjima, zato svaka njena forma kao svoj izvor ima samo umetničku bazu. I sa te baze može se proučavati sav život.

Sagrađeni hram sagrađen je upravo tako kako jeste i nikako drugačije, svaka stvar u njemu nije stvar kako se ona shvata u utilitarno-religioznom osećanju, već samo kompozicija plastičkog osećanja, bez obzira na to što se sastoji od dva osećanja, Boga i Umetnosti, tj. od

dolazeće ideje i stalnog osećanja nepromenljivog. Takav hram večan je po svojoj formi samo zato što u njemu postoji kompozicija nepromenljivog osećanja Umetnosti. On je spomenik umetnosti, ali ne religiozne forme, jer nju mi čak i ne poznajemo.

"Utilitarne" stvari ne bi bile sačuvane u muzejima da ih nije dotakla ruka umetnika koji je između njih i čoveka stvorio osećanje Umetnosti. To upravo dokazuje da je njihovo osećanje utilitarnosti slučajno, da nikada nije bilo važno.

Stvari koje su stvorene mimo osećanja Umetnosti ne nose u sebi apsolutni nepromenljivi element. Takve stvari ne čuvaju se u muzejima, već se prepuštaju vremenu, a ako se i sačuvaju, onda se čuvaju kao činjenica ljudske nepromišljenosti. Takva stvar je predmet, tj. nepostojanost, prolaznost, dok su umetničke stvari bespredmetne, tj. postojeane, nepromenljive. Društvu se pak čini da umetnik pravi nepotrebne stvari; ispada da njegova nepotrebna stvar traje vekovima, a potrebna – jedan dan.

Odatle proizlazi sledeća misao: ako društvo ima za cilj da dostigne takvu kompoziciju ljudskog života koja bi omogućila da nastupe mir i blagonaklonost, onda tu kompoziciju treba sagraditi tako da se ona ne može promeniti, jer ako svoj položaj promeni makar jedan element, ta izmena će za sobom povući narušavanje utvrđene kompozicije.

Vidimo da umetnici kroz osećanje Umetnosti postavljaju kompoziciju elemenata u odnos koji postaje nepromenljiv. Zato oni mogu da stvore nepromenljivi mir. Muzeji u kojima su već sakupljene nepotrebne stvari mogu ovo da potvrde – nepotrebno se pokazalo važnijim od potrebnih stvari.

Društvo ne primećuje da iza potrebnih proviruju prave stvari; takođe iz istog razloga ono ne može da izgradi mir unutar sebe, nemirne stvari zaklanjaju mir, bezvredno zasenjuje vredno.

Na taj način umetničke stvari u životu imaju malu vrednost, očigledno zato što na sebi nose mnogo toga nepotrebno, svakodnevnog, svakidašnjeg, ali kada se one oslobode nepotrebno, tj. sporednog, onda dobijaju veliku vrednost i čuvaju se u posebnim prostorijama koje se nazivaju muzeji. Ovi poslednji dokazuju da utilitarizam koji je Umetnosti nametnut, nju samo obezvređuje.

Može li se sada Umetnost ocenjivati s tačke gledišta osećanja gladi, tj. njene utilitarne konstruktivnosti, i može li se "potrebni život" uzimati kao merilo "nepotrebno", tj. Umetnosti? Čini mi se da ne može, iz toga proizlazi besmisleni rezultat i ocena ove poslednje. Glad je samo jedno od osećanja i ne može biti merena s tačke gledišta drugih osećanja.

Osećanje koje zahteva sedenje, ležanje, stajanje, hranu, pre svega je plastično osećanje, koje izaziva odgovarajuće plastičke forme. Zato stolica, krevet i sto nisu utilitarne pojave, već samo plastičke, umetnik ih drugačije ne može osećati.

Tako da ako se kaže da svi predmeti po svojoj formi proističu iz osećanja gladi (utilitarnosti), to nije tačno, treba ih pažljivo proanalizirati kako bismo se u to i uverili.

Mi, uopšteno govoreći, ne poznajemo utilitarne predmete, jer da ih poznajemo, očigledno bismo ih odavno sagradili, a očigledno je da ih nećemo ni upoznati; možda ih samo osećamo, a kako je osećanje ne-oblikovno, bespredmetno, onda je nemoguće u njemu videti predmet; zato pokušaj predstave da "znanjem" savlada osećanje daje skup nepotrebnih utilitarnih predmeta.

Uz to, plastička dela umetnicima su poznata i oni ih samo zato mogu praviti. Delo koje su napravili za nas ostaje zauvek delo koje zadovoljava naše osećanje lepote. Umetnik je, dakle, dobar provodnik osećanja.

Svaka stvar koja proizlazi iz socijalnih uslova prolazna je, a ona proizvedena iz osećanja Umetnosti je bez-vremenska. Ako se pak u delo uključuju socijalni elementi koji su primili plastično osećanje, onda u bliskoj budućnosti pri najmanjoj promeni uslovâ oni gube svoju snagu, ispadaju iz stroja – ostaju samo plastička osećanja koja su nepromenljiva u svim promenama socijalnog života.

Savremena nova Umetnost slikarskog osećanja ukazala je na formu nove arhitekture; novi element, nazvan suprematistički, postao je arhitektonski element. On ni na koji način nije proistekao iz ove ili one socijalne strukture života. Ovaj fenomen nove Umetnosti ne može prepoznati čak ni buržoaska struktura života, kao ni socijalistička boljševička: prvi smatraju da je nova Umetnost boljševička, a drugi da je buržoaska (videti novine od 2. aprila 1927, članak *Katedreali Social [nečitka reč]* i "Pravdu" za 1926. g. maj mes.).

Socijalni uslovi proizlaze iz osećanja gladi, oni mogu dati samo odgovarajuće stvari, oni ne traže plastičke norme, već čisto materijalne, Umetnost pak oni ne mogu da stvore, kao što mravi ne mogu da proizvedu med. Zato postoje umetnici koji, iskreno govoreći, i stvaraju vrednosti države.

Nova Umetnost jeste jasan dokaz da je ona rezultat plastičkog osećanja; u njoj nema nikakvih obeležja socijalnog uređenja, zato se ona socijalistima i čini nepotrebnom, jer u njoj oni ne vide socijalnu strukturu, ne vide u njoj ni političke predstave, ni agitacione momente, mada ne isključuju mogućnost da umetnik može biti i socijalista, anarhista itd.

Danas je Umetnost, kako sam već rekao, stupila pred samu sebe, radi izgradnje svog sveta koji proizlazi iz plastičkog osećanja Umetnosti. To nastojanje dovelo je do toga da su predmeti u njoj nestali, nestale su predstave pojava koje nas okružuju i socijalnih uslova.

Ona je tako izgubila sposobnost ili funkciju da odražava život; zbog toga svaki od ovih umetnika surovo ispašta od vladara života koji nikako ne mogu da ga eksploatišu u svoju korist.

Ovakve pojave, međutim, u istoriji Umetnosti nisu ništa novo, Umetnost je uvek gradila svoj svet i nije kriva što su u njenom svetu svoj dom pronalazile druge ideje; duplja u drvetu uopšte nije predodređena za ptičije gnezdo, kao što ni podignuti hram nije bio predodređen za stan religiozne ideje, jer je to pre svega hram Umetnosti koji ostaje hram sve do danas, kao što i duplja ostaje pre svega duplja, ali ne i gnezdo.

I sada tako stojimo pred novom činjenicom, kada *nova Umetnost počinje da gradi svoj plastički svet osećanjâ – prelazi od projekta, koncipiranog na platnu, na izgradnju tih odnosa u prostoru. (...)*

Na taj način preko kubizma kao čisto slikarskog osećanja, došao sam do izvoda u formi kvadrata koji je postao element izraza ne samo slikarskih osećanja, već i drugih, na primer osećanja pustinje, mirovanja, dinamike, mističnih, gotičkih osećanja itd. Dobio sam element preko koga izražavam ova ili ona svoja postojanja u raznim osećanjima.

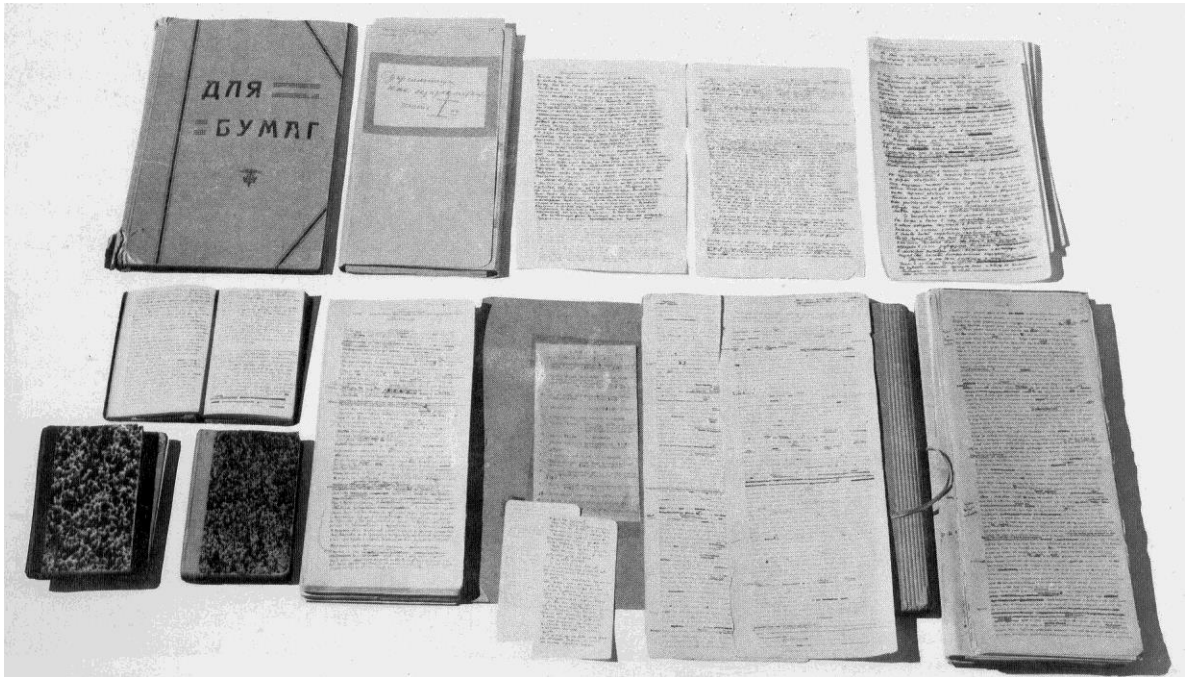
Izražavam razna osećanja zato što neću sebe da ograničavam time da ne vidim i ne čujem ono što mogu da čujem i vidim; moje uši nisu stvorene za to da bi slušale samo jednu notu sveta već da vide jednu njegovu granicu.

Dobivši ovaj element, ja više ne slikam prema prirodi i ne proučavam konstrukciju prirodnih pojava – životinja, čoveka, drveća, kristala. Njihova formalna strana malo me interesuje, kao i konstruktivna i ideološka strana.

Oni za mene ne mogu biti motiv za pravljenje mojih apstraktnih slikarskih kompozicija; takve kompozicije smatrao bih mehanički mrtvima.

Prenošenje mog osećanja za mene je glavna snaga; za izražavanje ovog ili onog osećanja ne može mi dati snagu ni jedna od pojava života, tj. ni životinja, ni kristal – oni ne mogu da postanu motiv, njihov konstruktivni organizam ne može da mi posluži kao sredstvo izraza, kao i zakon međudnosa elemenata. (...)

K. Malevič, "Suprematizm" (1927); u: D. Sarabjanov – A. Šatskih, *Kazimir Malevič. Živopis'. Teorija*, Moskva 1993, 347-362



POSLE REVOLUCIJE

Sloboda i autonomija umetnosti i umetničkih udruženja / Odvajanje umetnosti od države / Revolucija duha i forme

Odnos između ruske umetničke avangarde i oktobarske sociopolitičke revolucije dugo je bio, i na neki način još uvek jeste kontroverzna tema. U njenoj već dugoj povesti menjali su se, naravno, pristupi i interpretacije, glavna pitanja sporenja i neslaganja, no ono što ostaje jeste ekskluzivnost aktera (i ambijenta) ovog susreta, dvaju revolucija. S druge strane, ono što nije moglo da opstane jeste dugo i često korišćen patetični narativ o srećnom, ali nažalost kratkotrajnom spoju raskinutom zbog degeneracije ideološko-političkog projekta, koji je, uzevši totalitarno lice, sredstvima grube represije jednostavno obustavio, prekinuo život jednog oslobodilačkog, herojskog umetničkog projekta. Nasuprot ovom "crno-belom" narativu o đavolu i anđelu, koji naravno nije tek bezazleno patetičan, pojavile su se u novije vreme teorije koje, ostajući u granicama izvesnog reduktivizma, avangardu vide kao organskog, prirodnog saveznika i partnera revolucije, te u takvom kontekstu govore o sukobu dva projekta sa istim predznakom totalitarnog, koji imaju istu ambiciju preuređenja i organizacije unutrašnjeg, psihičkog i mentalnog ustrojstva čoveka. Sveobuhvatnost, totalnost avangardnog projekta razumeva se kao totalitarnost, pa shodno tome avangarda na izvestan način participira u formaciji totalitarnog sociopolitičkog modela i biva odgovorna za njegovu konstituciju. Jednostavno, u ovom odnosu avangarda nije bila čista, nevina strana, a sukob nastaje zbog toga što ona u svom delovanju ne ostaje u domenu umetničkog/estetskog, već ulazi na teren na kojem susreće nadmoćnijeg suparnika.

Osnovni (mada ne i jedini) defekt što najčešće proizvodi jednostrane predstave, crno-bele, zamučene ili čak lažne slike, sadržan je u nečem veoma jednostavnom, naime u previdu ili zaboravu, nesmotrenom ili hotimičnom, da ruska/sovjetska avangarda nije jedinstven, homogen i harmoničan organizam. Osim toga, često se generalizuju interpretacije i sudovi izvedeni iz analiza pojedinačnih pojava ili pokreta, pa se ono što vredi na primer za konstruktivizam uzima kao da se odnosi na avangardu u celini. Uslovnost i nedostatnost ovakvog uopštavanja egzemplarno se pokazuje već na materijalu dva magistralna projekta, suprematističkog i konstruktivističkog, koji su međusobno toliko različiti, u osnovnim tačkama u stvari nepomirljivi, da ih je zaista teško bez ostatka svrstati pod bilo koji zajednički imenitelj. A ipak su deo tog jednog organizma.¹

¹ Štaviše, u zapadnoj kritičkoj historiografiji mogu se naći primeri (istina već veoma starog datuma) razumevanja suprematizma kao pojave koja pripada širokoj kategoriji konstruktivizma, što je uglavnom bilo posledica površnog, rigidnog formalističkog čitanja koje je pojavu gotovo svake vrste geometrije/geometrizma svrstavalo u termine konstruktivističkog formalnog jezika. Druga karakteristična posledica ovakvih neadekvatnih pristupa bila je promocija Nauma Gaboa u ključnu ličnost ruskog i međunarodnog konstruktivizma iako on praktično nije bio neposredni sudionik izvornog, tj. ruskog konstruktivističkog pokreta. Najzad, mišljenje, takođe dugo prisutno i relativno davno napušteno u kontekstima iole serioznijih uvida, da su tek naknadne zapadne interpretacije adekvatno, istinski pozicionirale rusku avangardu u problemske koordinate evropske umetnosti 20. veka, moglo je nastati jedino u okolnostima nepoznavanja ili nedovoljno produbljenog čitanja izvornog tekstualnog materijala, tj. savremene umetničko-teorijske i kritičko-teorijske produkcije samih protagonista pokreta.

Iako revolucija, naravno, nije odmah i automatski promenila formalni jezik i ideologiju avangarde, ona se posredno svakako u njih uplela i na određeni način podstakla i ubrzala procese koju su već bili u toku. Kvalitet promena u svim segmentima društva bio je takav da se u celokupnom kolektivitetu inteligencije, pa tako i među umetnicima moralo postaviti pitanje "šta da se radi". Avangarda je na to pitanje odgovorila lakše od drugih grupacija na umetničkoj sceni jer je prethodno već bila izgradila ideološku poziciju sa koje je, bez drastičnih unutrašnjih lomova, mogla da formuliše načelne strategije i opcije svoje participacije u tekućim radikalnim promenama. Revolucionarni projekat rušenja starog, ne samo političkog već i svakog drugog poretka, uklopio se u futurističku ideologiju avangarde, negativistički nastrojenu prema starom, prošlosti i tradiciji, te su pojedini umetnici s pravom, sa svoje tačke gledišta, mogli tvrditi da je umetnička revolucija u stvari nagovestila socijalnu. Bilo je valjanih razloga da dve revolucije prepoznaju izvesnu uzajamnu bliskost, što uostalom pokazuju i veoma brzi signali i konkretni potezi sa obe strane.²

Tekstovi u ovom tematskom segmentu ne izlažu konkretne programe, projekte ili koncepcije, sa kojima će postrevolucionarna avangarda nastupiti kasnije. U pitanju su "instant napisi", pisma, govori, proglosti ili izjave koji ilustruju načine i sadržaje prvih, neposrednih reakcija na revolucionarni prevrat u još uvek "vrućoj", haotičnoj situaciji neizvesnosti i iščekivanja. Karakteristično opšte mesto svakako je uporno ponavljan zahtev za potpunom i bezuslovnom slobodom i autonomijom umetnosti, umetnika i umetničkih udruženja u odnosu na državu i institucije vlasti. Sa iskustvom višegodišnjeg marginalnog statusa umetničke alternative u prethodnom režimu, uglavnom anarhistički nastrojena avangarda otvoreno i glasno se protivi uspostavljanju bilo kakve institucije autoriteta koja bi rukovodila svim segmentima umetničkog života. Ubrzo će, međutim, većina protagonista futurističke avangarde prići novim (državnim) institucijama, akademijama, institutima, umetničkim radionicama, itd., i naći će se u ulozi rukovodilaca, makar u ograničenom domenu, sa mogućnošću da sa te pozicije započne konkretnu realizaciju i distribuciju svojih ideja i projekata u prostoru životne stvarnosti. Anarhistički ego autonomnog umetnika pojedinca rastvoriće se u komunističkom kolektivu umetničkih radnika, inženjera i konstruktora.

² Majakovski je povezo revoluciju sadržaja (socijalizam-anarhizam) sa revolucijom forme (futurizam), Natan Aljtman je dokazivao da je jedino futurizam prava umetnost proletarijata utvrđujući istovetnost struktura futurističke slike i proleterske povorke na osnovu jedinstvenog kolektivističkog principa funkcionisanja, itd.

Ilja Zdanjevič

GOVOR

Drugovi, živela ruska revolucija. Zahvaljujući njoj, danas rešavamo sudbinu umetnosti. Zato sam, drugovi, sada izašao za govornicu sa svešću o našoj velikoj odgovornosti. Uznemiruje me ova misao, biću glasan, žestok. U ime saveza umetnika, pesnika, glumaca, muzičara – "Sloboda umetnosti", koji je nedavno nastao radi zaštite našeg jedinog imetka, ja, futurista, govorim: da, revolucija je izvedena, otadžbina je slobodna, ali umetnost – umetnost je u opasnosti.

Drugovi, Maksim Gorki je rekao kako je ruskoj revoluciji pripala ta čast da ide naporedo s umetnošću. Ne, potrebno je mnogo više: Francuska revolucija proglasila je odvajanje crkve od države, mi proglašavamo odvajanje umetnosti od države. (Aplauz.) Drugovi, udružite se, recite, najzad, da je umetnost slobodna i oslobođena politike, da smo i mi slobodni i nezavisni. Nije dovoljno samo stvaranje saveza umetnika, zahtevajte više – umetnička građanska prava, sazivanje ruske osnivačke skupštine umetnika, ovlašćene da reši pitanje organizovanja autonomnog umetničkog života. Zar nije tako, gospodo? (Aplauz.)

Drugovi, znate da imamo samo dva umetnička grada – Moskvu i Peterburg, da su prestoničke akademije učinile provinciju jalovom. Borite se protiv državnih monopola u umetnosti i, zajedno s umetnicima imperijalistima, borite se protiv pokušaja da se oživi osamnaesti vek, osnuje državni resor za pritisak na Rusiju, borite se za samoupravu u poljima rada i umetnički demokratizam. Drugovi, ovo je veliki trenutak, moje srce kuca toliko snažno, da ga možete čuti. Ujedinite se, srušićemo nametnuti nam poredak. U dane slobode neko je odlučio da uvede ministarstvo umetnosti i uzurpira vlast. (Aplauz.) Mi principijelno nismo protiv formiranja nekog organa, da, on je neophodan, ali iz sve snage se protivimo njegovom stvaranju sada kriomice i potajno. (Aplauz.) Nadvila se opasnost. Na organizacionoj skupštini saveza umetnika ljudi su već podnosili referate o podeli budućeg ministarstva umetnosti na resore i predlagali su ministarstvo prema 87. članu. Postoje, međutim, i umetnici koji misle drugačije; ja nisam ovamo došao da bih jadikovao i žalio se, već da gospodi koja iz Pariza dovlače ministra umetnosti kažem (Aplauz): ne, ministarstvo nećemo prihvatiti. ("Bravo", aplauz.) Zato izaberite privremeni komitet za sazivanje Osnivačke skupštine i tekuće poslove, borite se za umetnikovo pravo na samoopredeljenje i samoupravljanje, protestujte protiv ministarstva umetnosti i njegovog preuzimanja vlasti. Sloboda umetnosti! (Snažan aplauz.)

Nadežda Udalcova

MI TRAŽIMO

Umetnost je slobodna. Stvaralaštvo je slobodno.

Čovek rođen za stvaralaštvo i umetnost, slobodan je.

Tvorac koji je svetu doneo nove forme mora biti pozdravljen s radošću.

Tako bi trebalo da bude, ali tako nije bilo.

Umetnici-novatori, rođeni u starom društvenom svetu, ako nisu imali novac i bogate prijatelje, bacani su u podrume i proterivani na tavane, zlopatili su se u teskobi i bedi, okruženi zidom žandarma i kritičara koji su od novih ideja štitili stare, priznate, prijatne rutinske forme.

Ako bi se talenat nekako i probio, podizale bi se salve pogrda, plotuni vriske i grohotnog smeha, čitava artiljerija nepristojnih psovki, i novatora bi zašiljena britka pera iznova bacala u podrume i proterivala na tavane.

To bi trajalo sve dok se ne bi pojavio mecena i postao zaštitnik umetnosti, ili dok kritičar-špekulant što osluškuje svaku promenu javnog mnjenja ne bi rekao: "sad je vreme" i u promet pustio ovo ili ono ime.

Dela umetnika nad kojima se do juče orila jeka poruga, danas bi visila na počasnom mestu a jučerašnji kudoci dolazili bi da im se poklone.

Tako su stvarana "privilegovana" imena.

Tako je bilo.

Srušen je stari svet... tako je i danas.

Kao i ranije, bačeni smo u podrume i proterani na tavane.

Kao i ranije neki od nas prinuđeni su da rade za kancelarijskim stolom, zarađujući svoj komad hleba, a da se umetnošću bave tek povremeno.

Kao i ranije gušimo se među uskim zidovima i sanjamo o ateljeima kao sužanj o suncu i svetlosti.

Nemamo izložbe na kojima bismo mogli da pokažemo svoje radove, nemamo predavanja i časopise, gde bismo mogli da govorimo o svojim radovima.

Krug privilegovanih steže nas sve tešnje, gušimo se.

Ne samo što nas ne puštaju na svoje izložbe i u svoje časopise, već nas odstranjuju i iz društvenih aktivnosti, društvenih organizacija; privilegovani, oni grabe sve.

Tako je bilo, tako je sada... hoće li tako i ostati?

Nećemo mecenate.

Nećemo blagonaklonu kritiku.

Nećemo da budemo privilegovani.

Nećemo da gušimo niti one koji su stvarali pre nas, niti one što za nama dolaze.

Tražimo pravo na stvaralaštvo – rad.

Tražimo jednakost i slobodu u umetnosti.

Natan Aljtman

"FUTURIZAM"¹ I PROLETERSKA UMETNOST

(Programski članak)

Neki umetnički krugovi i izvesna lica koja su nas donedavno vređala po raznoj "kulturnoj štampi" zbog naše saradnje sa sovjetskom vlašću, ne nalazeći drugo ime za nas i nazivajući nas "činovnicima" i "državnim umetnicima", sada su spremni da nas i potpuno odstrane.

Tako je počela borba protiv futurizma koji se, navodno, radnicima popeo na grbaču, a njegovi zahtevi da "bude umetnost proletarijata" su "smešni" i sl.

Da li su zaista smešni?

Zašto je bila potrebna cela godina proleterske vlasti i revolucija koja je zahvatila pola sveta, pa da "progovore oni koji su ćutali"?

Zašto je jedino revolucionarni futurizam išao u korak s Oktobarskom revolucijom?

Da li je samo stvar u spoljašnjoj revolucionarnosti, da li je samo gađenje prema starim formama sjedinilo futurizam s proletarijatom?

Da je futurizam revolucionarna umetnost koja ruši sva stara načela i da ga upravo to zbližava s proletarijatom – ne odriču ni naši neprijatelji.

Mi pak smatramo da između futurizma i proleterskog stvaralaštva postoji mnogo dublja veza.

Ljudi naivni u umetničkim pitanjima skloni su da svaki crtež radnika, svaki plakat na kome je predstavljen radnik, smatraju za delo proleterske umetnosti.

Figura radnika u junačkoj pozi, s crvenom zastavom i odgovarajućim natpisom – kako je to zavodljivo jasno za umetnički nepismenog čoveka i kako se žestoko treba boriti protiv takve pogubne jasnosti.

Umetnost koja predstavlja proletera je u istoj onolikoj meri proleterska, koliki je komunist i reakcionar sa partijskom knjižicom.

Kao i sve drugo što stvara proletarijat, i proleterska umetnost će biti kolektivistička.

To je princip koji proletarijat kao klasu izdvaja od svih ostalih klasa.

Kolektivizam ne shvatamo u smislu da će jedno delo stvoriti više umetnika, već da je delo koje je jedan stvaralac načinio – stvoreno na kolektivističkim osnovama.

Uzmimo bilo koje delo revolucionarne futurističke umetnosti. Ljudi koji su navikli da na slici vide predstavljene izdvojene predmete ili pojave, ostaju zbunjeni. Ništa se ne razaznaje. I zaista: ako se sa futurističke slike istrigne neki njen deo, on će izgledati besmisleno. Svaki deo futurističke slike dobija svoje značenje samo u jedinstvu sa svim ostalim delovima; tek zajedno s njima on ima značenje koje mu je umetnik namenio.

Futuristička slika živi kolektivističkim životom.

Po principu na kome se zasniva i celokupno stvaralaštvo proletarijata.

Probajte da iz proleterske povorke izdvojite samo jedno lice.

Probajte da tu povorku shvatite kao posebne ličnosti – izgledaće besmisleno.

Samo zajedno one dobijaju svu svoju snagu, sav svoj značaj.

¹"Futurizam" shvatam u uobičajenom smislu, tj. kao sve leve tokove umetnosti.

A kako je stvoreno delo stare umetnosti, umetnosti koja predstavlja stvarnost što nas okružuje?

Svaka stvar postoji sama za sebe. Stvari su objedinjene samo spoljašnjim literarnim ili nekakvim drugim sadržajem. I zato možete odseći bilo koji deo stare slike, a da se ona zbog toga nimalo ne promeni. Šolja će ostati ista onakva šolja kakva je i bila, a neka osoba će plesati ili sedeti zamišljeno kao što je to činila i pre nego što je izrezana.

Veza između pojedinih delova starih umetničkih dela ista je kao i veze među ljudima na Nevskom prospektu. Slučajno su se, podstaknuti spoljnim razlozima, našli na istom mestu, da bi se vrlo brzo razišli. Svaki je sam za sebe, svaki hoće da se odvoji.

Kao i stari svet, kapitalistički svet, i dela stare umetnosti žive individualističkim životom.

Samo je futuristička umetnost izgrađena na kolektivističkim principima.

Samo je futuristička umetnost danas umetnost proletarijata.

N. Al'tman, "Futurizm i proletarskoe iskusstvo", *Iskusstvo Kommuny*, 2, 1918



MANIFEST LETEĆE FEDERACIJE FUTURISTA

Stari poredak nosila su tri stuba.

Političko ropstvo, socijalno ropstvo, duhovno ropstvo.

Februarska revolucija uništila je političko ropstvo. Crnim perjem dvoglavog orla pokriven je put u Tobolsk. Bombu socijalne revolucije bacio je na kapital oktobar. Daleko na horizontu naziru se masne zadnjice fabrikanta u bekstvu. Nepokolebljivo stoji još samo treći stub – ropstvo Duha. Kao i pre on lije vodoskok ustajale vode po imenu stara umetnost.

Pozorišta kao i pre izvode "judejske" i ostale "careve" (komade Romanovih), kao i pre spomenici generalima, kneževima – carskim ljubavnicama i caričanim ljubavnicima svojim teškim, prljavim nogama gaze vratove mladih ulica. U sitničarnicama koje se bombastično nazivaju izložbama, trguje se mazarijama plemićkih ćerki i letnjikovaca u stilu rokoko i ostalih Lujeva.

I, najzad, o našim velikim praznicima ne pevamo svoje himne, već sedovlasu Marseljezu, pozajmljenu od Francuza.

Dosta je bilo.

Mi, proleter i umetnosti – pozivamo proletere iz fabrika i sa njiva na treću, beskrvnu ali surovu revoluciju, revoluciju duha.

Zahtevamo da se proglasi:

I. Odvajanje umetnosti od države.

Iskorenjivanje pokroviteljstva, privilegija i kontrole u oblasti umetnosti. Dole diplome, titule, zvanične dužnosti i položaji.

II. Predaja svih materijalnih sredstava umetnosti: pozorišta, muzičkih kapela, izložbenih prostora i zdanja akademija i umetničkih škola u ruke samih umetnika majstora kako bi ih ravnopravno koristili svi ljudi od umetnosti.

III. Opšte umetničko obrazovanje, jer verujemo da osnove buduće slobodne umetnosti mogu nastati jedino iz nedara demokratske Rusije koja je do današnjeg dana samo žudela za hlebom umetnosti.

IV. Naporedo s rekvizicijom namirnica – hitna rekvizicija svih skrivenih estetskih rezervi kako bi ih pravedno i ravnomerno koristila cela Rusija.

Živela treća revolucija, Revolucija Duha!

D. Burljuk, V. Kamenskij, V. Majakovskij, "Manifest letuče federacije futuristov", *Gazeta futuristov*, 1, 1918



David Burljuk

PROGLAS MLADIM UMETNICIMA

Drugovi. Radosna svetlost slobode posvuda se razlila. Vreme je da se latimo posla, stvaramo i uređujemo novi život. Danas samo ljudi u futrolama¹, starci umorni od životne borbe, priželjkuju povratak na staro, kako bi iznova započeli svoju delatnost koja se u potpunosti vrti oko novca. Prethodna epoha gajila je u našim dušama robovanje autoritetima, ropsko ushićenje pred utvrđenom formulom mišljenja. Vlada koja je dovela do propasti narod i Rusiju podržavala je, učvršćivala i sprovodila u život forme istrošene, mrtve umetnosti – nesposobne da pobudi protest i trgne iz letargije. Proganjala je svaku smelost i traganje za novim. Proganjala je svoje miljenike: Miloradoviče, Kasatkine i K°, gonila, izbacivala novatore duha (Akademija – Kramskoja i njegove drugove; Škola Slikarstva, Vajarstva i Neimarstva – impresioniste Larionova, Gončarovu, Maškova i dr., futuriste Burljuka i Majakovskog). Evolucija umetnosti za poslednjih dvadeset pet godina pokazala je i dokazala kako je čovekov stvaralački duh slobodan u svojim krajnjim, mada na prvi pogled uobičajenim i apсурdnim stremljenjima.

Umetnost je – u celini i uvek – samo "Bezumni hir". Srušene su zidine grada – tamnice, spala je koprena s lica lepote; ponosna, poželjna i neočekivana, ona se pojavila bez pudera, šminke i ukrasa.

Bićemo poštteni, mudri, nećemo biti dželati. Uvek ćemo poštovati stvaralačku ličnost koja stremi slobodi. Sve radionice, prostorije umetničkih škola i akademija podelićemo podjednako svim pravcima – raznim slikarskim religijama, kako bi svako mogao slobodno da radi u slavu svoje umetnosti. Neka jedna umetnička radionica bude posvećena slobodnom stvaralaštvu, tamo će postojati modeli i svako će sebi biti profesor (tamo ću i ja doći). Pored nje biće radionica vernika mlade, snažne, energične umetnosti Puba Karo; nešto dalje – prefinjena umetnost "Sveta Umetnosti"; neka zatim dve radionice okupe konzervativce kolevke umetnosti koji smatraju da će se najbolje iskazati i u večnost ući ako budu voleli, podražavali i ispovedali (već osedelu, već iznemoglu) umetnost "Saveza" i "Predvižnika"; svi pravci treba da budu predstavljeni u ovom svojevrsnom lovu na srca što su osuđena na lepotu. Dole titule, ispiti, zvanja – živeo komunalni princip. Neka u oblasti estetske borbe, života, ljudskog razvoja, rukovodilac umetničke radionice bude najjači – stariji brat, stariji majstor, i dokle god on ima drugove u radu sa modelima, dotle se on može zvati i rukovodiocem. Predviđam kako će mnogi, pozvani da budu "profesori" – kroz dve nedelje postati učenici svojih suseda po štafelaju, izgubivši svoj prestiž "majstora".

Kolegijum učenika slikarstva – svojim poverenjem, svojom ljubavlju – podržava starijeg majstora svake umetničke radionice. Prijatelji, prestanite da budete robovi. Umetnost je slobodna. Dole statuti škola, stvorićemo ih ispočetka – drugačije. Slobodna škola stvoriće slobodno stvaralaštvo.

D. Burljuk, "Obraščenie k molodym hudožnikam", *Gazeta Futuristov*, 1, 1918

¹ Aluzija na Čehovljevu priču "Čovek u futroli" (prim. prev.).

Vladimir Tatlin

ODGOVOR NA "PISMO FUTURISTIMA"

Baveći se odmalena umetnošću koju vizuelno percepiram, napominjem da svoj govornički dar nisam usavršio.

Slažem se s vama da su futuristi previše zauzeti opremanjem kafea i veženjem raznih krpica za imperatore i dame.

Objašnjavam to gubitkom oštine umetničkog vida, koja se smanjila do 3/5 njene pune vrednosti.

Od 1912. godine pozivao sam članove svoje profesije da poboljšaju vid.

Napravivši ugaone i centralne reljefe povišenog tipa, odbacio sam kao nepotrebne mnoge "izme" – hroničnu bolest savremene umetnosti.

Čekam otvaranje opremljenih umetničkih depoa, u kojima bi umetnikova psihička mašinerija mogla dobiti odgovarajući remont.

Pozivam sve ljude iz mog ceha da prođu kroz ponuđenu kapiju rušenja starog, kako bi se duhu dala mogućnost da postane anarhičan.

V. Tatlin, "Otvечају na 'Pis'mo k futuristam'", *Anarhija*, 30, 1918



Kazimir Maljevič

KA NOVOJ GRANICI

Sve propada u bleštavom sjaju istančanih linija i kolorita.

Otvaramo nove stranice umetnosti u novim praskozorjima anarhije.

Po prvi put stupamo na granice stvaralaštva, izazvaćemo novu uznemirenost na polju lakiranih umetnosti.

Mnogobrojne godine pretvorile su se u decenije. Pod krovovima hladnih tavana skrivali smo se od vlasti autoriteta, odrali su stopala oni što su nas tražili.

Izdržali smo navalu smrdljivih talasa dubokog mora neznaćâ, kritike što se na nas obrušila.

Naše glave ukrašene su pogromaškim člancima.

Zarđale klinove stare reči zabijali su u našu naprednu svest.

Ali uzaludni su njihovi udari po rastresenom polju.

Snažna revolucionarna bura srušila je tavan i mi smo, kao oblaci u prostoru, zaplovili prema svojoj slobodi.

Znamenje anarhije je znamenje našeg "ja", naš duh kao slobodni vetar uskomešaće ono stvaralačko u prostranstvima naše duše.

Vi, čili, mladi, preuzmite što hitrije komadiće plamtećeg kormila.

Operite ruke od dodira vladajućih autoriteta.

I čisti dočekajte i gradite svet u svesti našeg dana.

K. Malevič, "K novoj grani", *Anarhija*, 31, 1918

"PROUN"

Od (uništene) slike ka novom prostoru i novom telu / Od kontemplacije ka stvarnosti

Tekstovi El Lisickog, kao uostalom i njegove plastičke realizacije, jasno naznačuju važnost suprematizma za formaciju njegovog individualnog projekta pod nazivom *Proun*. U tom kontekstu prisustvo Lisickog u *Unovisu* za vreme Maljevičevog rukovođenja tom institucijom samo je dodatni istoriografski argument za objašnjenje relacije u kojoj *Proun* vidimo kao koncept koji u svom možda glavnom izvođenju nastaje kroz duboko razumevanje, kritičko čitanje i potom odmicanje od suprematizma. Isto vredi i za još jednu ekstremno važnu invenciju evropske avangarde, *unizam* poljskog umetnika Vladislava Stšeminskog.

Proun takođe nastaje iz svesti o krizi ili, ako hoćemo, kraju slike/slikarstva, i u tom smislu Lisicki, uporedo sa Maljevičem i konstruktivistima, formuliše treći put prevladavanja ove krize. Taj put je bliži konstruktivizmu iako podrazumeva iskustvo suprematizma, koje Lisicki u svojim tekstovima razmatra iz različitih problemskih uglova, pre svega sa stanovišta prostora. Iz njegovih često briljantnih opservacija i analiza proizlazi da suprematistička slika, s obzirom na njene unutrašnje i spoljašnje prostorne odrednice, ostaje u domenu jedne u osnovi slikarske forme, te u širem smislu u domenu konstitutivnih limita slikarstva. Intencija *Prouna* jeste da, zadržavši (u svojoj prvoj fazi) platno kao polje na kojem umetnik radi, ukloni sa njega sliku tako što će poremetiti, promeniti njene dotadašnje prostorne konstante. Kao kod Rodčenka, u pitanju je zamisao jedne vrste destrukcije ili dekonstrukcije slike unutar ili pomoću samog njenog medija, pri čemu su finalni ishodi ovih operacija veoma različiti. Dok Rodčenko odsustvo slike ostvaruje pomoću "praznog" platna premazanog jednom konzistentnom bojom, akcija Lisickog odvija se u ravni prostora i kretanja, tj. određenim prostornim "distorzijama" što nastaju iz umnožavanja osa projekcije i mešanja plošnih i volumenskih formi, on ostvaruje efekat koje naziva okretanjem, obrtanjem platna. Nepravilni, neuređeni, haotični prostor na *Proun* platnima izaziva otežanu percepciju, narušava komoditet pogleda i posmatrača koji bi, ne našavši više oslonac u jednoj tački gledanja, trebalo da bude podstaknut na kretanje u realnom prostoru i aktiviranje svesti o tom prostoru. Kada Lisicki kaže da je površina platna prestala da bude slika, on ima na umu dvostruki efekat *Prouna*: strukturu i izgled nacрта, plana ili mape, te s tim u vezi svojstvo nedovršenosti, tj. otvorenosti ("karika u lancu") u smislu mogućnosti ekstenzije, ostvarenja u domenu materijalne kulture, u polju stvarnosti. Stoga je prirodna ishodišna tačka *Prouna*, njegova poslednja stanica, bila arhitektura.

I sâm naznačujući put od kontemplacije ka stvarnosti, ka "stvaranju novih tela" (stvari) i uvažavanju potreba života, kao imperativ koji umetnost i umetnik treba da slede, Lisicki ulazi u diskurs konstruktivista otprilike onoliko i na način kako to čini Naum Gabo u *Realističkom manifestu*. Reč je o poziciji koja bi se mogla nazvati umerenom u odnosu na onu koju su formulisali konstruktivisti iz *Inhuka*, o stavu koji pre svega bez ostatka ne prihvata ideju grubog, prostog utilitarizma i odgovarajuću definiciju "korisne stvari". *Nova tela* i *nove stvari* nisu bezuslovno shvaćeni kao predmeti isključivo praktične, svakodnevne upotrebne vrednosti, a njihov tvorac, stvaralac, bolje rečeno konstruktor ili graditelj, ne bi trebalo da sa svog lika ukloni svaku crtu umetnika i pretvori se u inženjera. On, istina, više neće biti

ateljerski, štafelajni umetnik sa slikom kao izrazom svog unutrašnjeg, subjektivnog, ličnog sveta, ali isto tako neće biti ni ispražnjen od svake kulture umetnosti kao specifične kulture forme i oblikovnog mišljenja, koji bi trebalo da budu ugrađeni u novi, kolektivni stvaralački subjekt.

El Lisicki

"PROUN"

"Sve umetnosti su smrtne, i to ne samo pojedinačno već takođe kao celina. Jednog dana poslednji Rembrantov autoportret prestaće da postoji iako će oslikano platno i dalje biti netaknuto: međutim, neće više postojati oko koje razume taj jezik formi."

Osvald Špengler: "Propast Zapada"

"Građanski rat između stare i nove umetnosti još traje"

K. Maljevič

PROUN je ime koje smo dali stanici na putu izgradnje jedne nove forme. On raste na zemlji nađubrenoj leševima slike i njenog umetnika.

Pogledajmo kakva je to zemlja. Čime je ona nađubrena?

Da biste to otkrili morate prestati da gledate u jednu tačku. Nije dovoljno da prevrćete očima – morate celu glavu da okrenete u drugom pravcu. I tada ćemo izbeći ćorsokak eksperata koji u svojoj gluposti viču: "Nestaje divni svet! Svet lepote osuđen je na propast!"

Mi koji smo se spasli možemo da vidimo nepregledne daljine koje je otkrila revolucija, možemo da vidimo veliku prekretnicu. A razlog za to je uvek isti – granice stručnosti su razrušene. Metodi koji su nekada bili primenjivani u jednoj grani umetnosti, znanje, nauka, filozofija, sada se prenose na druga područja. To se dešava, na primer, sa četiri koordinate sveta Minkovskog: dužina, širina, visina i četvrta koordinata, vreme, bivaju slobodno zamenjivane jedne drugima.

Hteo bih da razmotrim kulturu onog dela zemlje koji je nađubren matematikom. To ćemo učiniti ne radi nekog grubog poređenja sa umetnošću, ne da bismo otkrili analogije između formula kvadratnih jednačina i slikarstva Leonarda da Vinčija. Mi ni za trenutak ne zaboravljamo da umetnost stvara S ONU STRANU BROJEVA, jer ona stvara živu stvar. Brojem se može meriti sve što se zaustavilo, skamenilo ili što je umrlo. Mi ćemo ispitati kretanja matematike i umetnosti kao dve krive koje ne idu uvek u paralelnim ravnima, ali uvek deluju u istoj sredini: u kulturi svog vremena. Ove analogije uzimamo u njihovom suštinskom smislu a ne u formalnim manifestacijama, jer se matematičke, vanmaterijalne apstrakcije ne mogu direktno izjednačiti sa onim što je u slikarstvu nesrećno nazvano "apstraktnim".

Mi uzimamo matematiku kao najčistiji produkt ljudskog stvaralaštva: kao stvaralaštvo koje ne ponavlja (reprodukuje) već stvara (produkuje). Stoga je jasno da ne govorimo o nauci o brojanju, već o sistemima koji stvaraju svetove brojeva. Izgrađen broj postaje tačan izraz stanja svog vremena. Matematiku kao svet brojeva ne bi trebalo da mešamo sa uskim shvatanjem matematike kao brojanja. Prva je svojstvo svesti, dok je druga SAMO JEDAN OD MOGUĆIH NAČINA razvijanja tog svojstva. Nauke o brojanju, kao i sistemi brojanja (metrički, duodecimalni, itd.), mogu biti različiti.

Poseban matematički talenat može se ispoljiti i bez poznavanja matematike. Neko može da poseduje matematički instinkt a da na bude u stanju da ga realizuje u rečima ili znakovima (brojevima). Spomenici Egipta, na primer, rezultat su izvanrednog matematičkog talenta. Oni predstavljaju ne samo jasan svet jednostavnih, numeričkih odnosa, već i vreme kada su matematički problemi bili rešavani bez čvrste nauke. Iz Egipta nije ostala sačuvana

nikakva pisana matematika. I nema razloga za pretpostavku da je ikakva matematika bila zapisana, pa onda kasnije izgubljena. A ipak su Egipćani podigli obeliske koji stoje vekovima. U vreme Napoleona ljudi nisu bili sposobni da stvore išta svoje, pa su ukrali jedan obelisk iz Egipta i postavili ga na trg u Parizu. Međutim, dogodilo se da je naše doba bilo primorano da unapred pravi matematičke proračune. Isto se može reći i za australijski bumerang.

Ako je naše doba zaista NOVO – kao što je čovek nešto novo u odnosu na majmuna, ili električni plug u odnosu na drveno ralo – pogledajmo onda da li se to izražava nekim novim brojem. To bi se moglo pokazati kroz poređenje sa starim, drevnim numeričkim sistemom Euklida i Pitagore, sistemom sa kojim se još uvek moramo boriti.

Broj je u antici bio uvek i samo konkretan; broj modernog doba je apstraktan, bespredmetan. Za Grke "3" je uvek značilo 3 stuba, 3 ovce, 3 rebra; bez stvari nije postojao nikakav broj. U novoj matematici x , y i z nisu određene veličine. To su znaci za odnos između beskonačnog broja mogućih položaja unutar jednog istog skupa; uzeti kao celina oni su jedan broj. Međutim, činjenica da smo naviknuti na stari oblik broja (1,2,3...) zbunjuje nas jer su znaci x , y , z brojevi kao što su to znaci $+$ ili $=$. Ali sada ni x , y ni z nisu više znaci nekog broja. Broj je postao pojam numeričkih veličina, ali meni još nisu poznati znaci u kojima se ove numeričke veličine danas izražavaju.

Princip modernog broja je zavisnost, FUNKCIJA. Ako je x funkcija od y , onda je, obrnuto, y funkcija od x (mase i vođa).

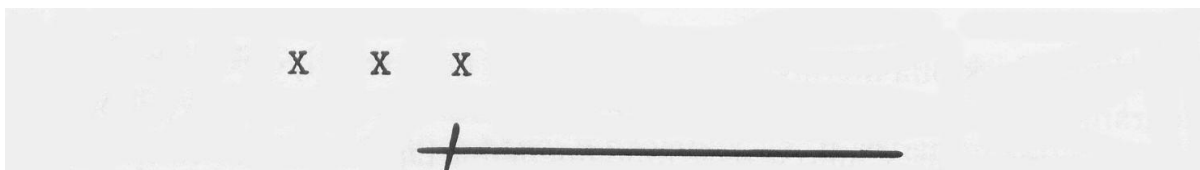
Antički čovek okreće se oko pojedinačne stvari i površina koje je čine. Matematičar modernog doba poznaje samo apstraktni prostor u kojem se ne može videti ili izmeriti nijedna tačka; on je samo relativno središte. Za Grke je prava linija uvek bila merljivi rub nekog tela ili neke stvari, dok je za nas ona neograničeni skup tačaka. Za čoveka antike kvadratura kruga bila je konačni problem istraživanja. Činilo se da je fundamentalna tajna kosmičke forme transformisanje površine ograničene krivom u pravougaonik, tako da ona postane merljiva. Mi smo taj problem rešili veoma jednostavno koristeći sasvim drugačiji metod: upotrebili smo algebarske izraze... i prilikom izračunavanja nije se mislilo o crtanju geometrijskih figura. Antički matematičar poznao je samo ono što je video i osećao. Moderni matematičar – čim se oslobodio starih puteva i postao samosvojan – ušao je u polje numeričkih veličina, tamo gde trodimenzionalni prostor postaje deo višedimenzionalnog prostora.

Nazivi korišćeni u antici – GEOMETRIJA (nauka o merenju) i ARITMETIKA (nauka o računanju) – zamagljuje naše savremene pojmove. Naša matematika nema ništa zajedničko sa tim ograničenjima, ali još nije našla svoje ime. Posle Dekarta "nova" geometrija (koja više nije geometrija) je sintetički proces. Ona je proces koji određuje položaje tačaka koje nisu nužno u trodimenzionalnom prostoru, i ona to čini pomoću brojeva. Ili to može biti analitički proces, gde su onda brojevi određeni položajem tačaka.

Iz fundamentalne suprotnosti između antičkog i modernog broja nastaje osnovna suprotnost u njihovim uzajamnim odnosima. Odnos veličina je PROPORCIJA; ZAVISNOST je suština funkcije. Razmere se mogu povećati ili smanjiti, dok se funkcije mogu samo transformisati. U tome je suštinski kontrast između starog i novog sveta, između starih i novih plastičkih formi. Svaka proporcija pretpostavlja postojanost svih elemenata (KLASIČNA PRAVILA), dok svaka transformacija pretpostavlja varijabilnost (SUPREMATIZAM). Delo stare umetnosti može se povećati ili smanjiti, dok delo moderne umetnosti mora da se transformiše.

U krajnjem ishodu matematika starih naroda je stereometrija. Ona stvari razume kao veličine izvan vremena. To je vrsta matematičke statistike. Moderna nauka shvatila je da svet živi u vremenu, i uvela je vreme kao četvrtu koordinatu. Ona je postala dinamička i razorila je mnoge apsolute. Apsolutnost svih mera i standarda je uništena. Svojom teorijom posebnog i opšteg relativiteta Ajnštajn je dokazao da brzina kojom merimo izvesno rastojanje utiče na veličinu jedinice merenja, tako da pri određenoj brzini jedinica merenja može biti jednaka nuli. Tako naši časovnici rade različitom brzinom na različitim planetama (zavisno od brzine kojom se one kreću).

Nova matematička misao srušila je mnoge tvrdnje. Otkrivajući nam svu snagu svoje realnosti ona je na praktičan način dokazala svoju nadmoćnost.¹



Tako smo u našem kratkom pregledu jednog dela zemlje videli nove narasle plodove. A šta je sa sferom umetnosti? Smatramo da mnogi ljudi sada mogu videti da je novi plod ovde taj što je slikana slika razbijena na komade. SLIKA je uništena zajedno sa crkvom i Bogom, za kojeg je bila sastavni deo propagande, zajedno sa dvorom i kraljem čiji je presto bila, zajedno sa udobnim divanom i filistrom za kojeg je bila ikona koja izražava raspoloženje duše. Sa njom je nestao i njen umetnik. Nikakve izobličujuće predstave današnje podražavalačke umetnosti u jasnom svetu stvari ne mogu spasti sliku ili umetnika.

Ekspresionizam koji je tako slobodno počeo da koristi stvari (stvari koje su već prošle putem kubizma i futurizma), učinio je to da ih zgužva i savije, i da sve poremeti da bi otkrio solipsističku dušu umetnika, onog umetnika koji je prijavio patent za crnkinje kada je njegov sused prijavio drugi za zelene mačke. Nije li to više ličilo tek na besposličenje?

I ako je neko mislio da sliku spase "čistim", "apstraktnim" ili "bespredmetnim" slikarstvom, to je pre razglasilo njena pogrebna zvona. Ali je u tom času sam umetnik počeo da se menja i postaje graditelj novog sveta formi, novog sveta predmeta.

Prešavši na nove stvari, proširivši materijale sa kojima radi, došavši do novih opažanja, umetnik je i dalje (sve donedavno) ostao na istoj staroj putanji. On se okretao oko stvari. Novo je bilo to što on više nije stajao i divio se stvari, već je zapravo kružio oko nje, tj. on je opažao stvar i pokušavao da svoje opažanje prenese ne u tri već u četiri dimenzije. Bilo je krajnje vreme da pobegne iz ovog kruga. I postojao je samo jedan izlaz – umetnik je morao da se baci u ambis verujući da kada dospe na dno neće biti mrtav već novorođen. Ali ovo se nije smelo preduzeti iz očajanja (takvi ljudi se smrskaju na komade) već sa potpunim ubeđenjem i upornošću.

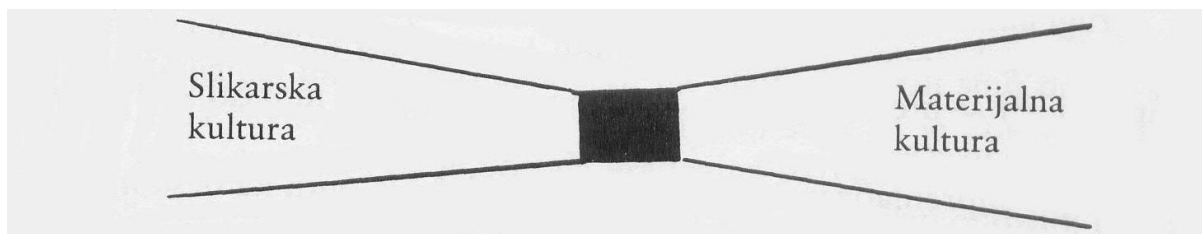
Godine 1913. Maljevič je naslikao crni kvadrat.

Umetnik se usudio da se suoči sa smrću i propašću. Stvorena je forma suprotna svim opštim idejama o slikama, slikarstvu i umetnosti. Sam autor smatrao je da je uspostavio nulu formi, nulu slikarstva. A mi smo rekli: da, to je nula jednog opadajućeg niza, ali mi vidimo da sa druge strane počinje novi rastući niz. Dakle, ako imamo niz koji dolazi iz beskonačnosti. . .

¹ Skretanje svetlosnih zraka pod uticajem privlačne sile, koje je izračunao Ajnštajn i koje je dokazano pomračenjem sunca 29. maja 1919. godine. Izračunavanje veličine Zemlje.

6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, onda, posle dolaska do nule, započinje novi razvoj 1, 2, 3: . . . 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3. . .

Izvesno je da ovaj niz raste, ali sa druge strane slikarstva kao takvog. Ako je jednom rečeno da su vekovi doveli slikarstvo do kvadrata da bi ono tu propalo, onda mi kažemo: ako je ploča kvadrata zatvorila sužavajući kanal slikarske kulture, njena suprotna strana služi kao osnova za novi, prostorni rast realnog sveta.



Podelivši se, kvadrat i krug stvorili su suprematizam.

Suprematizam je premestio slikarstvo iz stanja antičkog, predmetnog i realnog broja u stanje modernog broja, odvojenog od predmeta. Taj broj zauzima sopstveno, nezavisno mesto u prirodi uporedo sa svim predmetima.

Suprematizam je sa platna odstranio sve opise i predstave stvari i boja. Ostavio je čistu boju u čistoj formi. Od tih elemenata počeo je da sastavlja čitave kategorije, grupe i jednačine formalnih mogućnosti prema njihovoj funkcionalnoj međuzavisnosti... Na taj način, postavivši određenu formu i određenu boju u određenu pravougaonu plohu, ostvarili smo određenu međuzavisnost ta tri elementa. Dodajući nove elemente i premeštajući ih, mi smo transformisali platno. Kao što bi Arhimed smatrao modernu matematiku domišljatom, ali čudnovatom IGROM (jer njen cilj nije neki konačan rezultat poput tri kolačića, četrdeset pet kopejki itd., što na primer nalazimo u knjizi zadataka Jevtuševskog, već stvarno delovanje, kombinovanje i konstruisanje zavisnosti, što nalazimo kod Gausa, Rimana i Ajnštajna), tako i svi samouki Arhimedi pokušavaju da uspostave odnos sa suprematizmom i čitavom modernom umetnošću.

(Svaki materijal, svaka bojena masa i faktura povećavaju snagu slikarstva. Da bi ostvario čistu emanaciju boje suprematizam je najpre odbacio sve to.)

Rezultat suprematističke "igre" bilo je platno koje je u sebi nosilo jednu vrstu simbola. Simbol može imati dva izvora. Njegovo značenje može se odrediti prethodno, dogovorno i sporazumno – to je prvi način. Na primer plan jednog grada na brežuljcima iscrtan na komadu papira izražava različitost i kompleksnost ambijenta mnoštvom simbola, i mi smo se već prethodno saglasili oko dešifrovanja tih simbola. Na sličan način, mi smo celu zemaljsku kuglu shvatili i locirali pomoću dva kruga, a beskonačnost zvezdanog neba označili smo prahom tačkica ograničenim ivicama kvadratnog parčeta papira. Ali koristeći ove simbole izrazili smo nešto što na svetu već postoji, što je već gotovo. Mi smo stvorili te simbole. Sve što je u njima bilo nerazumljivo shvatili smo kada je naš mozak (nakon što je napustio česticu mikroba i probio glatku površinu ribe) počeo da se uvija u životinjskoj lobanji i onda se zgusnuo u lobanji modernog čoveka.

Drugi način je kada se simbol rodi, dobije svoje ime, a njegovo značenje se otkrije tek kasnije. Tako nam simboli koje stvara umetnik nisu odmah razumljivi, jer se broj vijuga (i nečeg drugog a ne samo mozga) kod ljudi još nije dovoljno uvećao.

Ali gde suprematizam stvara svoje simbole? Na putu ka beskonačnosti započelo je novo vreme koje je nadmašilo antiku nameravajući da je samo sledi. Gotika, sa svojom plavom i zlatnom pozadinom, već je bila početak toga. Onda je perspektiva razbila ptolomejske staklene sfere na kojima su visile zvezde. Potom je umetnik nastavio tim putem sa svojim "muzejskim tonom", sa skinutom maskom. Suprematizam je sve to uklonio sa platna, "probio se kroz plavetnilo neba", i dospao do BELOG kao beskonačnosti. Time je suprematizam stvorio sopstveni prostor i doveo iluziju do apsoluta.

Uprkos svojoj revolucionarnosti suprematističko platno ostalo je jedna slikovna forma. Kao i svako muzejsko platno ono je imalo jednu određenu vertikalnu osu (u odnosu na horizont), i kada bi bilo drugačije postavljeno na zid izgledalo je kao da je okrenuto na stranu ili naopako. Istina, to je ponekad primećivao samo autor.

Naravno, vama je poznat i drugi put: taj put vodio je od beskonačnosti platna ka njegovoj površini. Tu se gradilo prema napred. Takva vrsta slikarstva dostigla je vrhunac sa kontra-reljefom: materijal i bojene mase bili su učvršćeni na površinu ploče. Ali i to je bila samo iluzija, jedna druga vrsta integracije slikarstva. A kada je to bilo povezano sa mašinom, i kada su umetnici mislili da stvaraju "mašinsku umetnost", rezultat je, još jednom, *predstavljачka* umetnost mašine. Još jednom je umetnost bila osuđena da se uvuče u platno i čeka da tehnika pronađe nove forme, kako bi ih na ovaj ili onaj način predstavila. Ali mi objavljujemo da više ne želimo da služimo kao registratori onoga što dolazi ili onoga što odlazi.

Danas mnogi od nas, koji smo uništili jednu stvar, idu putem stvaranja jedne nove stvari, jedne nove konkretne realnosti. Kakav je sada taj naš put? To nije put inženjera koji ide preko matematičkih tabela, algebarskih izračunavanja i projektantskih crteža. Taj put može poslužiti kao metod samo u jednom određenom vremenu i uopšte nema kategoričku vrednost. Iz Egipta nije ostao sačuvan nikakav trag pisane matematike, ali je tamo bez logaritamskih tablica stvorena grandiozna kultura građenja. Naše doba raspolaže mnogo većim brojem komponenata čija su mehanička i dinamička svojstva svakako nova. A kostur njihovog spajanja (radi ispunjavanja novih zadataka) mora biti napravljen u novoj formi. Tu formu sada grade oni koji su nekada bili slikari, jer od svih kreativnih umetničkih radnika oni su u najvećoj meri uspeli da se oslobode stare kože, koja je postala tesna, kako bi mogli dalje slobodno da se razvijaju.

Nastavljajući da slikamo četkicom na platnu shvatili smo da mi sada gradimo i da slika nestaje u plamenu. Shvatili smo da je površina platna prestala da bude slika i da je postala građevina oko koje se, kao oko kuće, mora obilaziti, koja se mora posmatrati odozgo i istraživati odozdo. Pokazalo se da je jedna vertikalna osa slike uništena. Učinili smo da se platno okreće. I pri tom okretanju shvatili smo da smo sebe uvukli u prostor. Do tada je prostor bio projektovan na površinu pomoću uslovnog sistema ravni. Mi smo pak počeli da se krećemo na površini ravni ka bezuslovnom prostiranju. U tom okretanju povećali smo broj osa projekcije, postavili smo se između njih i razdvojili ih. Ako je futurizam postavio posmatrača u platno, mi ga preko platna vodimo u realni prostor i postavljamo ga u središte jedne nove konstrukcije prostiranja. Sada kada smo u prostoru koji počiva na ovim temeljima, moramo odrediti njegova obeležja. Vakuum, kaos i nesklad sada postaju prostor, tj. određeni red, deo prirode, kada mi u tom prostoru utvrdimo obeležja jedne određene strukture, odnose i međuzavisnosti. Sastav i razmera kvantiteta obeležja daju prostoru

određenu napetost. Kada promenimo kvantitet obeležja menjamo i napetost prostora koji se gradi iz istog vakuuma.

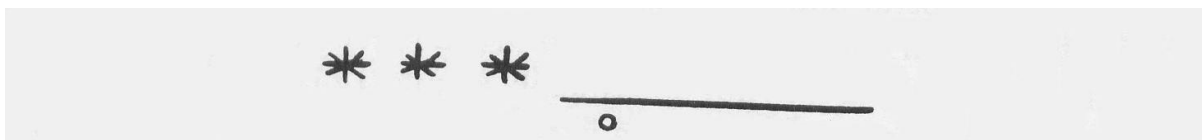
Kada smo utvrdili da sadržaj našeg platna više nije slika, da je ono sada počelo da se okreće iako je privremeno ostalo okačeno na zid, poput geografske karte, plana ili ogledala sa svojim odrazima, odlučili smo da mu damo odgovarajuće ime. Nazvali smo ga PROUN.

Mi smo oživeli PROUN sa sledećim ciljem: STVARALAČKI GRADITI FORME (dakle ovladati prostorom) PREKO EKONOMSKE KONSTRUKCIJE PREOBLIKOVANOG MATERIJALA.

Sada moramo označiti neke pretpostavke za to.

1. FORMA VAN PROSTORA = 0
2. FORMA VAN MATERIJALA = 0
3. ODNOS FORME PREMA MATERIJALU JE ODNOS MASE PREMA SILI.
4. MATERIJAL DOBIJA FORMU U KONSTRUKCIJI
5. MERA OGRANIČENJA RASTA FORME JE EKONOMIJA

Put *Prouna* ne oslanja se na bilo koju usku naučnu disciplinu – umetnik-konstruktor ih sve prilagođava svom iskustvu. To je pravi put delatnosti – realnost.



Istražili smo početne stadijume našeg građenja i utvrdili da u njemu dvodimenzionalni², plošni prostor i trodimenzionalni, volumetrijski prostor imaju u suštini istu vrednost. Jer ako POZNAJEMO treću dimenziju i ako imamo spontanu IMPRESIJU prve dve, mi onda upravo samo počinjemo sa OSEĆAMO četvrtu dimenziju. Ali jednu stvar znamo, a to je da u pravoj realnosti života ne postoje tri dimenzije, već postoji jednostavno živo prostiranje svega što se zbiva oko nas. Ako sada pokušamo da naš pojam o prostoru podelimo na "umetnički" i "mehanički" (naučni), na forme koje su izražavale prostor u sferi slikarstva (perspektiva, impresionizam, kubizam, suprematizam) i forme koje su ga izražavale u nauci (Ptolomej, Kopernik, Njutn, Ajnštajn), onda ponovo nalazimo upravo ono što je tako karakteristično za naš pristup staroj umetnosti: podelu na "dušu" i "telo", protiv čega se mi borimo. Zar otkrića novih prostora u slikarstvu i mehanici nisu nekako išla istim putem? Put se sastoji u tome da se prevlada i jedno i drugo kako bi se izrazilo novo stanje, kako bi se formulisao novi, nedeljivi prostor koji je i ne-umetnički i ne-mehanički.

Za nas je, dakle, prostor dvodimenzionalne površine isti kao i prostor trodimenzionalnog volumena, i isto je toliko snažan i kompaktan kao zemlja; i isto kao na zemlji dvodimenzionalna površina konstruiše se unutar trodimenzionalnog volumena. Ovde se mora rešiti problem sile teže, koja je osnova svega što je na ovom svetu sazdano. Mi govorimo o fizičkoj sili teže, o sili privlačenja, "gravitaciji", o magnetnoj sili zbog čijeg su priznavanja materijalisti optuženi za metafiziku, a čiji naučni sadržaj Ajnštajn danas prikazuje pomoću jedne vrste eliptičnih integrala, korigujući time izvesne zakone koje je postavio Njutn. Rezultanta ove sile zadržava sopstveni pravac. Ali u svakoj epohi ta sila se sastavlja od novih komponenti. Komponente naše epohe gradi *Proun*.

² Govorimo o dvodimenzionalnom prostoru jer sa njim počinjemo da bismo stigli do trodimenzionalnog prostora. Zato koristimo obe vrste prostora u okviru jedne celine.

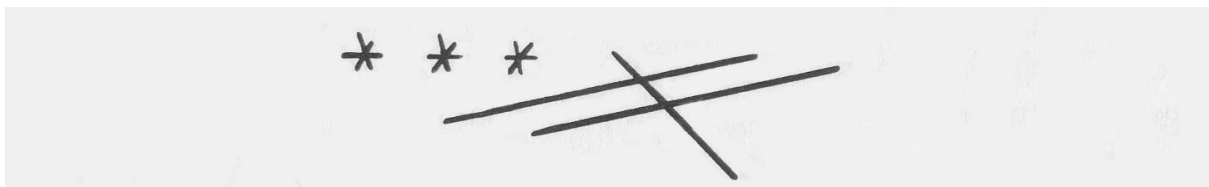
Forme sa kojima *Proun* juriša na prostor izgrađene su od materijala a ne na bazi estetike. Na prvim stanicama *Prouna* ovaj materijal je boja. Ona se uzima kao najčistiji vid energetskog stanja materije u njenom materijalnom pojavnom obliku. Jer kada bismo hteli da se bavimo čistim, apsolutnim slikarstvom, ne bismo morali da platno slikamo različitim bojama već da njegovu površinu tako hemijski i fizički preradimo da ono reflektuje onaj deo spektra čije su nam boje potrebne. Ali mi idemo drugim putem. Mi uzimamo materijal boja (bojena zemlja, bojeni prah) i nanosimo ga na platno. Način njegovog nanošenja i vezivanja (ulje, jaje, lepak) daje bojama manji ili veći intenzitet. Osećaje čiste boje, boje kao takve, uzimamo kao ekvivalentne materijalu boja.

U veoma bogatom rudniku boja dolazimo do naslaga uglja očišćenog od subjektivnih svojstava. Suprematizam se oslobodio individualizma zelenih, narandžastih i ljubičastih tonova i prešao na crno i belo. Tu smo spoznali čistotu kolektivne sile. Kada niz boja posmatramo kao grupu ljudi, onda u crnom i belom, u onome između njih, možemo videti izraženo njihovo "ljudsko" stanje, ono što im je zajedničko; s druge strane, možemo zamisliti njihove subjektivne osobine izražene u zelenom, narandžastom, ljubičastom, itd. (jedan je smeđokos, drugi crnomanjast, treći plav, itd.). Zaista, samo se još tvrdoglavi individualizam može zalagati za obojenost u današnje doba čelika, betona i uglja, i paliti crvenu boju na Rjepinovoj slici Ivana Groznog, ili raspaljivati iskre u žuto, ili hteti pokazati bilo koju drugu boju na koju oko ne reaguje.

Ako spektar posmatramo kao prsten u kojem boje idu od ljubičaste i ultraljubičaste, preko crvene, do užarenog infracrvenog zraka, onda otkrivamo da iza infracrvenog boja prelazi u crno i ide ka hladnom belom. Tako u ovom prstenu postoji estetski deo, hemijski deo, fizički i materijalni deo. Mi se krećemo u drugoj polovini spektralnog luka koji ide od crnog ka belom.

Sada boja za nas postaje barometar materijala. Jačina kontrasta ili harmonije dve crne, dve bele i dve boje između njih daje nam ključ za određivanje harmonije ili kontrasta dva industrijska materijala kao što su npr. aluminijum i granit, beton i gvožđe, dijamant i papir, itd. Na taj način boja usmerava materijal ka njegovom daljem preoblikovanju.³

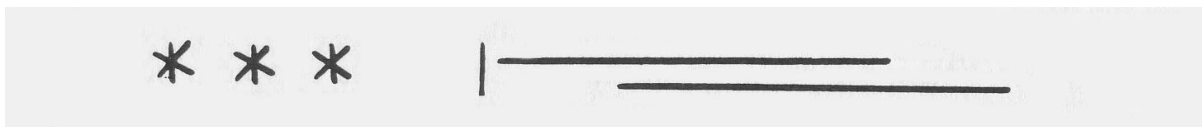
Stvarajući novu formu *Proun* stvara i novi materijal. Ako forma ne može biti otelovljena u gvožđu, onda gvožđe mora da se pretvori u volfram, čelik ili nešto drugo za čim tek treba da nastane potreba, i što tek treba da bude proizvedeno. Kada inženjer-pronalazač konstruiše formu propelera, on zna da će njegov kolega, inženjer-tehničar, upotrebiti drvo, metal i platno da bi pripremio sve ono što odgovara statičkim i dinamičkim zahtevima date forme.



³ Evo primera jednog preoblikovanja materijala: stub napravljen od papira. Drvo se sastoji od ćelija. One su u različitim vrstama drveta različito raspoređene u zavisnosti od potreba svakog pojedinog drveta. Ali za naše potrebe ovaj raspored nema odgovarajuću otpornost. Mi onda napravimo od drveta papir (drugačiji raspored ćelija) i presujemo papir u stubove. Ćelije su se sabile. Razvili smo novu formu drveta. Materijal je preoblikovan.

Materijalna forma kreće se u prostoru duž određenih osa: dijagonalom ili spiralom stepeništa, vertikalom kanala za lift, horizontalom pruge, pravim ili krivim linijama aviona. Za svako od ovih kretanja materijalna forma ulazi u određeni poredak – to je KONSTRUKCIJA. Stoga je kretanje ili učesće u kretanju neizbežan preduslov konstrukcije. Naravno, ovakva vrsta argumenata postavlja pitanje konstrukcije i kompozicije na platnu, na površini (čiji su sastavni delovi nepomični). Ali ako jedno telo treba da bude smatrano konstruktivnim, nije dovoljno da ono bude samo trodimenzionalno. Tela se skoro uvek komponuju, kao i površine, ali se ne konstruišu. Za to postoji mnogo primera.

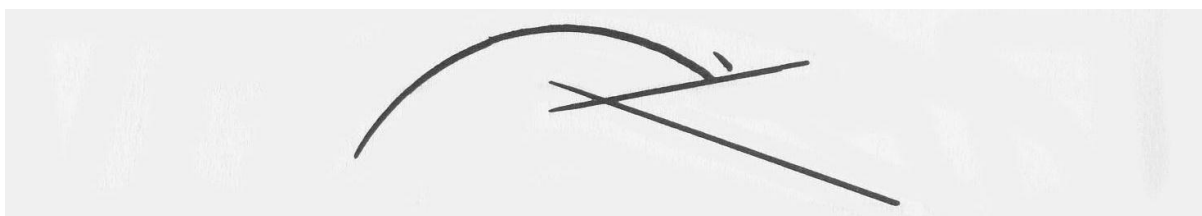
Konstrukcija podrazumeva težnju da se stvori jedan pojedinačan i konkretan predmet. Za razliku od kompozicije (koja samo raspravlja o formalnim mogućnostima u vezi sa temom), konstrukcija zahteva. Šestar je dleto konstrukcije, četkica je oruđe kompozicije. Nekonstruktivna forma ne može da se kreće. Ukoliko ne stoji nepomično, ona će pasti. Ona je katastrofična. Konstrukcija u slikarstvu, koja je počela da se razvija iz kubističke kompozicije, kreće se po šinama zemlje. Konstrukcija koja je nastala u suprematizmu kreće se pravim i krivim linijama vazdušnog prostora, ona ide kroz novi prostor. *Proun* gradi u tom prostoru.



Proun nas vodi građenju novih tela. I tu se sada suočavamo sa pitanjem svrhovitosti. Mi određujemo cilj kao nešto što je već iza nas. Stvaranjem nastaje jedna činjenica, i ona postaje cilj. Vatra sa ognjišta je pronađena, vatra je otkrivena. Vatra sa ognjišta je postala cilj toplote. Pronaći se mogu i utopije, ali se otkriti može samo ono što postoji. Stvaralački put je put pronalazaka, i oni stvaraju cilj. Naravno, dešava se da čovek krene put Indije, a otkrije Ameriku.

Iz cilja sledi korisnost: podela dubine kvaliteta u širini kvantiteta. Ideja korisnosti opravdana je ako povećava aktuelnu svrhu. Međutim, tu nailaze socijalno-ekonomske prepreke. Na primer, više nije korisno proizvoditi glineno posuđe zato što nam je na raspolaganju glačani aluminijum, ali naši socijalni i ekonomski uslovi još ne mogu da prevladaju "glinenu" korisnost ovog posuđa.

Uprkos tome moramo ići napred ka *Prounu* i kretati se putem otkrivanja ciljeva. *Proun* nam daje svrhe i u sebi nosi klice proširenih koristi.



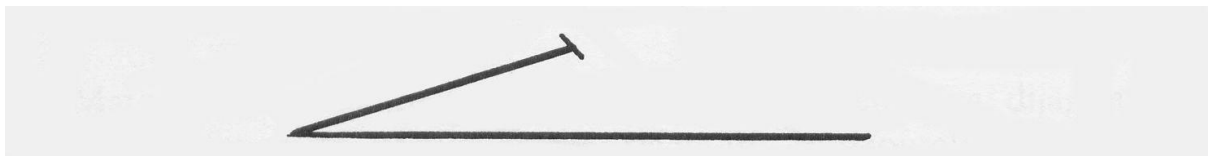
Proun vodi stvaraoca od kontemplacije ka stvarnosti. Dok je slika kraj, dovršenje, *Proun* je samo karika u lancu, kratka stanica na putu ka savršenstvu.

Proun menja i sam proizvodni oblik umetnosti. *Proun* napušta model individualnog zanatlije koji je zatvoren u svojoj radionici-ateljeu i pravi svoju sliku na tronogom štafelaju –

sliku koju je samo on započeo i koju će samo on dovršiti. *Proun* uvodi mnoštvo ljudi u stvaralački proces; sa svakim novim okretom svog radijusa on obrazuje nov stvaralački kolektiv. Umetnikova ličnost nestaje u delu, i mi sada prisustvujemo rađanju jednog novog stila, ne stila jednog pojedinačnog umetnika već stila bezimernih stvaralaca koji zajedno klešu građevinu vremena.

Tako je *Proun* ostavio s jedne strane sliku i umetnika, a s druge mašinu i inženjera. *Proun* se kreće ka stvaranju novog prostora, i deleći ga na elemente njegove prve, druge i treće dimenzije koji prolaze kroz vreme, konstruiše mnogostranu ali jedinstvenu sliku prirode. Mi počinjemo naš rad na dvodimenzionalnoj površini, potom prelazimo na trodimenzionalne konstrukcije-modele i idemo dalje ka potrebama života. Život sada gradi novu ploču od prenapregnutog betona kao komunistički temelj za sve ljude na zemlji. Pomoću *Prouna* izgrađićemo na ovom temelju jedinstveni svetski grad za život svih ljudi zemaljske kugle.

Sada smo preko *Prouna* došli do arhitekture. To kretanje nije slučajno. Zrele epohe uvek su nalazile svoj puni izraz u arhitekturi, u tom materijalizovanom spoju svih umetnosti (književnosti, muzike, plastičkih umetnosti, slikarstva). Ali onda je počelo deljenje, dematerijalizacija, i naredne epohe nalazile su maksimum izraza samo u jednoj umetnosti. Tako je postojalo vreme skulpture, vreme slikarstva, muzike, literature, da bi kasnije ponovo došlo do njihovog sjedinjavanja. Mi smo upravo proživeli jedno vreme u kojem je slikarstvo bilo na svom vrhuncu, i sada dolazimo do prelaska sa skulpture/slikarstva na jedinstvo arhitekture. Danas se krećemo u arhitekturi, to je centralna tema modernog doba, i zato govorimo o arhitekturi nakon što se ona u nekim svojim rešenjima pokazala i kao prvi stadijum *Prouna*.



I tako je put umetnosti okončan. Umetnost je ostala u paleolitskom vremenu čoveka-lovca, kada je PRIKAZIVALA čoveka kako goni i hvata divljač. Umetnost je ostala u neolitskom vremenu orača i pastira koji su u dokolici osluškivali sebe i apstrahovali svoje predstave. I jedni i drugi su ukrašavali. Mi živimo u elektrodinamičkom vremenu, ne lovimo životinje, ne kontempliramo, ne ukrašavamo. Mi jurimo napred, pravimo stvari, i stoga stvaramo nešto drugo i u drugačijim oblicima.

Život je proticao toliko brzo poslednjih godina da smo pomislili da će naš *Proun* već sutra postati konkretan projekat. Možda sada, u trenutku kada dolazi do zastoja, naša noga, koja je podignuta kako bi zakoračila napred, neće naći tlo pod sobom. Ali mi nećemo pobeći na nebo, ka "umetnosti". Ne, mi ćemo ići ukorak sa zemaljskom kuglom, koliko god da se ona sporo okretala, kako bismo uvek stajali spremni za sazreli trenutak.

Dok napredujemo tim putem neki ljudi nas prezrivo nazivaju metafizičarima, jer je to što radimo izvan granica Krajevičeve fizike. Drugi nas, naprotiv, optužuju da smo pseudomatematičari. Međutim, ni oni nisu u pravu jer je naša borba protiv predstavljačke umetnosti ujedno i borba protiv broja i protiv onog što je mrtvo.

Mi nećemo doživeti da vidimo kako će biti izgrađen novi svet. On neće biti izgrađen pomoću našeg znanja i naše tehnike. On će biti izgrađen pomoću jedne neposredne i tačne sile, slične putu mesečara, koja sve ostalo prezrivo baca u senku.

El Lissitzky, "Proun" (1920-21); u: *El Lissitzky*. Ausstellung vom 9. bis Ende Juni 1976, Galerie Gmurzynska, Köln 1976, 60-72. Tekst nije izvorno objavljen na ruskom jeziku.
Sa nemačkog i engleskog preveo Slobodan Mijušković

El Lisicki

U. I PANGEOMETRIJA

Gledanje je, naime, takođe u.¹

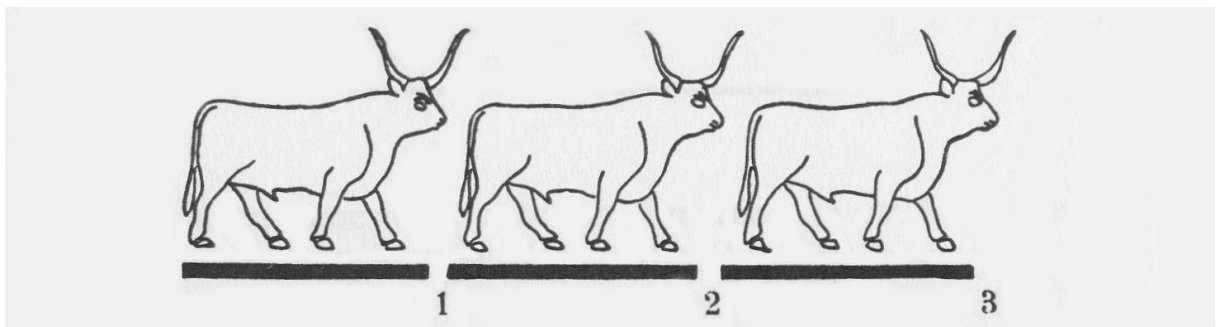
U periodu između 1918. i 1921. godine uništeno je mnogo starih prnja. I mi u Rusiji svrgli smo u. sa njenog svetog trona i «pljunuli na njen oltar» (Maljevič 1915). U Cirihi je pri prvom nastupu dade u. proglašena za «magični izmet», a čovek za «merilo svih krojača» (Arp).

Sada, nakon pet godina (5 stoleća po starom računanju vremena), u Nemačkoj Gros sebi zamera samo jedno: «Naša jedina greška bila je ta što smo takozvanu u. uopšte i uzimali ozbiljno.» Ali svega nekoliko redova dalje, on piše: «Da li će neko moj rad označiti kao u. zavisi od toga da li veruje u to da budućnost pripada radničkoj klasi.» U ovo poslednje sam ubeđen, ali i u to da vera, izmet i krojači ne predstavljaju univerzalna merila za u.

Zbir u. predstavlja menzuru. Svako doba u nju doliva ponešto. Neko doba tako, na primer, dolije 5 cm parfema «Coty», da bi zagolicalo nozdrve finih ljudi. Neko drugo – 10 cm sumporne kiseline u lice vladajuće klase. Neko treće 15 cm nekakvog metalnog rastvora, koji naknadno zasvetli u nekom novom izvoru svetlosti. Tako je u. pronalazak našega uma, kompleks koji povezuje racionalno sa imaginarnim, fizičko sa matematičkim, $\sqrt{1}$ sa $\sqrt{-1}$. Analogije koje ću u daljem toku izlaganja navoditi nisu tu kako bi dokazale da tome služe sama dela, već kako bih objasnio svoje shvatanje. Paralele između u. i matematike moraju biti povlačene pažljivo, jer svako je preklapanje za u. pogubno.

Planimetrijski prostor

Plastičko o. počinje, kao i elementarna aritmetika, odbrojavanjem. Njegov prostor jeste fizička 2dimenzionalna ravna površina. Njena ritmika – elementarna harmonija prirodnog numeričkog niza: 1,2,3,4...



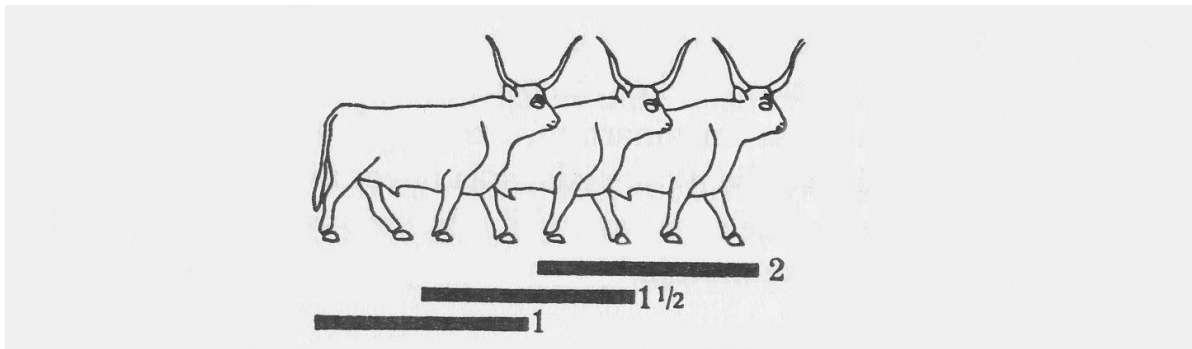
Novostvoreni predmet², na pr. reljef ili fresku, čovek poredi sa prirodnim predmetima. Kada na pr. na nekom reljefu prednja životinja prekriva deo one iza nje, to ne znači da je ta životinja prestala da postoji, već da između ta dva tela postoji razdaljina,

¹ Skraćenice: u. = umetnost; o. = oblikovanje

² Predmet u-i jeste produkt kopulacije prirodnog predmeta sa predmetom u kojem se delo realizuje.

prostor. Formira se iskustvo, znanje da između dva pojedinačna predmeta postoji razdaljina, da predmeti postoje *u prostoru*.

Ta dvodimenzionalna površina prestaje da bude samo ravan. Površina počinje da stvara prostor i nastaje numerički niz 1, 1 ½, 2, 2 ½ ...



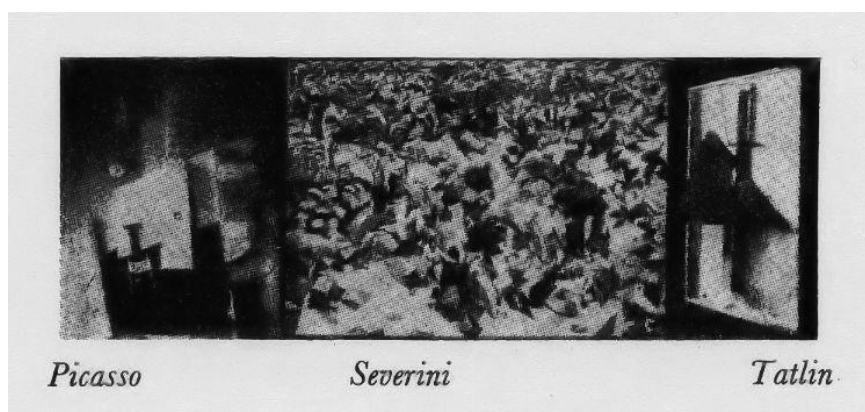
Perspektivistički prostor

Prostor ravne površine koji oko opaža razvlači se i širi, prerasta u novi sistem. Ovaj sistem svoj izraz nalazi u perspektivi. Obično se pretpostavlja da je perspektivističko prikazivanje prostora jednoznačno, objektivno, samo po sebi razumljivo. Kaže se: fotoaparatale takođe radi perspektivistički, a pri tom se zaboravlja da su Kinezi napravili objektiv sa konkavnim sočivom, a ne sa konveksnim kao mi, i tako takođe ostvarili objektivnu mašinsku sliku sveta, ali potpuno drugačiju od našeg. Perspektiva je u skladu sa postulatima euklidovske geometrije prostor shvatila kao ukočenu 3dimenzionalnost. Ugradila je svet u kocku, i tako ga transformisala da na ravnoj površini izgleda kao piramida³. Vrh ove optičke piramide nalazi se ili u našem oku, dakle ispred predmeta, ili ga projektujemo na horizont – iza predmeta. Prvo je odabrao Istok, drugo Zapad.



³ Centralna perspektiva, koja je u renesansi najviše primenjivana i razvijana, prikazivala je kocku sa jednom stranom postavljenom paralelno našem licu. To je način shvatanja fasade, dubina pozorišne bine, i zbog toga je perspektiva bila toliko isprepletana sa scenografijom.

Perspektiva je prostor ograničila, učinila ga konačnim, zatvorenim. «Numeričko telo»⁴ u-i postalo je, međutim, bogatije. Planimetrijski prostor snabdeo nas je aritmetičkim nizom. Predmeti tamo stoje u odnosu: 1,2,3,4,5... U perspektivizovanom prostoru dobili smo novi geometrijski niz, predmeti ovde stoje u odnosu: 1,2,4,8,16,32... Sve do današnjih dana «numeričko telo» u-i nije dalje obogaćivano. U međuvremenu je u nauci došlo do nekih suštinskih izmena. Ptolomejev geocentrizam zamenjen je Kopernikovim heliocentrizmom. Ukočeni euklidovski prostor uništiti su Lobačevski, Gaus, Riman. Nasleđeni perspektivizovani prostor impresionisti su kao prvi počeli da razaraju. Značajniju ulogu igrao je, međutim, kubistički postupak. Kubisti su horizont koji je ograničavao prostor pomerili u prvi plan i izjednačili ga sa površinom slike. Tu čvrstu površinu oni su izgradili pomoću psihičkih svojstava (zid oblepljen tapetama itd.) i elementarnim destrukcijama forme. Oni su gradili od površine slike ka napred, u prostor. Konačne konsekvence su: Pikasovi reljefi i Tatlinovi kontrareljefi.



Italijanski futuristi primenjivali su drugačiju metodu. Vrh optičke piramide oni su sklonili iz vidokruga. Oni nisu želeli da stoje ispred predmeta, već u njemu. Jedan perspektivistički oni su razbili na perspektivističke komade i razasuli ih preko čitave površine slike. Krajnje konsekvence oni, međutim, ipak nisu izveli: sredstva slikarske palete za to nisu dovoljna, za to bi bila potrebna fotografska kamera.

Maljevičeva postavka □ (Petrograd 1913) bila je prva manifestacija proširenja «numeričkog tela» u-i.⁵

Naš numerički sistem, koji se naziva pozicionim sistemom, već dugo koristi 0, ali tek u 16. veku 0 se po prvi put ne posmatra kao ništa, već kao broj (Kardano, Tartalja), kao numerička realnost. Tek danas, u 20. veku, □ se priznaje kao plastička vrednost, kao 0 u kompleksnom telu u-i. Ovaj □ na beloj površini, u potpunosti obojen, bez prekida ispunjen bojom, sada je počeo da gradi jedan novi prostor.

⁴ Pod «numeričkim telom» podrazumeva se ukupnost svih mogućih brojeva. Geometrijski se ono može prikazati linijom («neprekidna prava»), na kojoj svakoj tački, čak i onoj koja je beskonačno blizu, odgovara jedan broj.

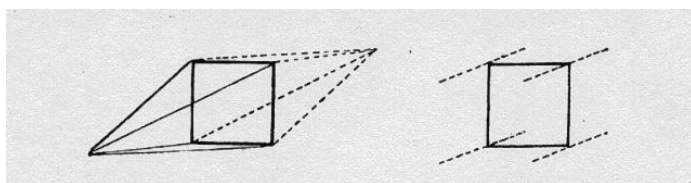
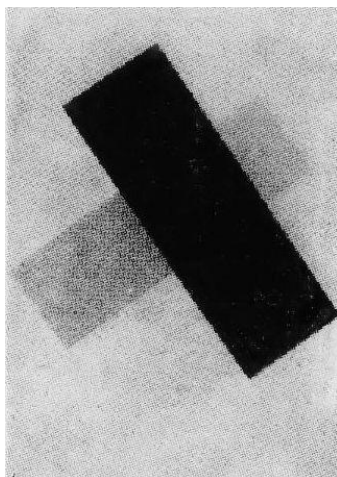
⁵ Mondrijanovo rešenje predstavlja poslednje dostignuće u procesu razvoja zapadnoevropskog slikarstva. Ono površinu dovodi u njeno pra-stanje, u samo ravan, nema više ulaska u i izlaska iz površine. To je poslednja konsekvence svakog zatvaranja ka spolja. Kada u-nici De Stijla mondrijanovski princip transponuju na 3 ravni prostora, oni postaju dekorateri.

Nova optička iskustva pokazala su da dve površine različitog intenziteta, čak i onda kada leže u jednoj ravni, bivaju viđene u različitoj međusobnoj udaljenosti.

Iracionalni prostor

U ovom prostoru razdaljine se mere samo intenzitetom i položajem jasno razgraničenih bojenih ploha. Prostor se raščlanjuje u najjednoznačnijim pravcima. Vertikalno-horizontalno ili dijagonalno. Reč je o pozicionom sistemu. Te udaljenosti ne mogu se izmeriti nijednom konačnom merom, za razliku od predmeta u planimetrijskom ili perspektivističkom prostoru. Udaljenosti su iracionalne, one se ne mogu predstaviti kao konačan odnos dva cela broja.

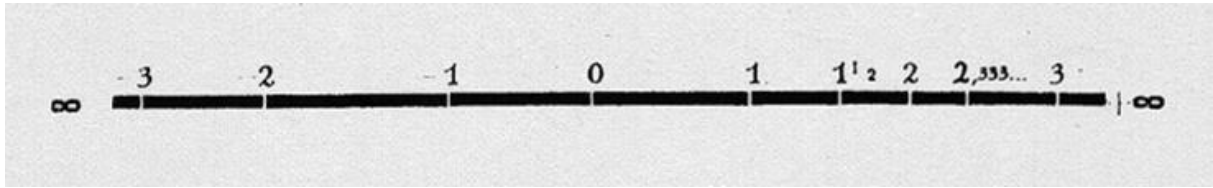
Primer iracionalnosti je odnos dijagonale kvadrata i njegove stranice, koji iznosi $= \sqrt{2} = 1,4$ ili, nešto preciznije $= 1,41$, ili još preciznije $= 1,414$, i tako dalje, sve preciznije i preciznije, do u beskonačnost.



Suprematizam je vrh konačne vizuelne piramide perspektive pomerio u beskonačnost.

On je probio «plavi abažur neba». Za boju prostora on nije odabrao jedan jedini *plavi* zrak spektra, već čitavo jedinstvo – *belo*. Suprematistički prostor može se oblikovati kako ka napred, ispred površine, tako i u dubinu. Ako površinu slike označimo kao 0, smer ka dubini možemo nazvati – (negativnim) a smer prema napred + (pozitivnim), ili obrnuto. Vidimo da je suprematizam sa površine prosto oduvao iluzije planimetrijskog 2dimenzionalnog prostora, iluzije 3dimenzionalnog perspektivističkog prostora, i stvorio poslednju iluziju *iracionalnog* prostora sa mogućnošću beskonačnog širenja u dubinu i prema napred.

Tek na ovoj tački dospevamo do određenog u.-kompleksa kome možemo suprotstaviti matematičku analogiju neprekinutih prava, koja u sebi sadrži prirodni numerički niz sa celim brojevima i razlomcima, 0 (nulu), negativne i pozitivne, i iracionalne brojeve.



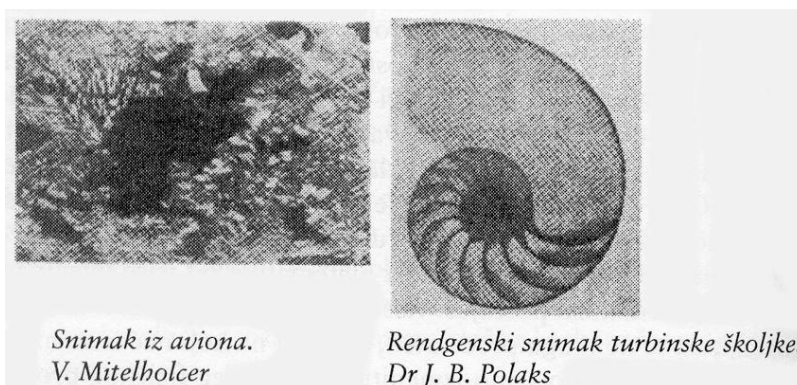
Ali to još uvek nije sve. Matematika je stvorila jednu «novu stvar»: imaginarne⁶ brojeve. Takvim brojem smatra se onaj koji pomnožen samim sobom daje negativnu veličinu. Kvadratni koren iz minus jedan je imaginarna stvar i ($\sqrt{-1} = i$). Ulazimo u oblast koja se ne može prikazati, koja nije dostupna, koja proishodi iz jedne čisto logičke konstrukcije, koja čini elementarnu kristalizaciju ljudske misli. Kakve to veze ima sa opažajnošću, sa čulnom pojmljivošću $u-i$? U vitalnoj žudnji ka proširenju $o-a$ u- i , neki moderni u -nici, neki od mojih prijatelja, veruju da grade nove, višedimenzionalne, realne prostore, u koje se može ušetati bez kišobrana, gde su prostor i vreme dovedeni u jedinstvo, gde su oni zamenljivi. Pri tom se sa dirljivom površnošću oslanjaju na najmodernije naučne teorije, a da ih pri tome ni ne upoznaju (višedimenzionalni prostori, teorija relativiteta, svet Minkovskog, itd.). Ali u -nicima koji stvaraju mogu se dozvoliti sve njihove teorije, pod uslovom da je njihovo delo pozitivno. U našoj oblasti do sada je pozitivan samo pravac ekspanzije, ali usled pogrešno shvaćenih naučnih izazova samo delo još uvek je nezadovoljavajuće. Revolucionarne konstrukcije novog matematičkog sveta su izazovi ne samo za plastičko o . Još je Lobačevski ukinuo apsolutnost euklidovskog prostora. Euklid je, na osnovu iskustva zemaljski mernih odnosa, izgradio *matematički* prostor, koji ne poznaje zakrivljenost, i koji je usled toga u stanju da u ravni napravi kvadrat koji se može meriti *nepromenljivim* merilima. Na tom kvadratu se u skladu s tim može konstruisati kocka. Lobačevski i Gaus su prvi dokazali da je euklidovski prostor samo jedan slučaj u beskrajnom nizu prostora. Naša čula nisu u stanju da to sebi predstavljaju, ali baš u tome se i sastoji nezavisnost matematike od naše imaginacije. Iz toga sledi da matematički postojeći višedimenzionalni prostori izmiču našoj imaginaciji, da se ne mogu predstaviti, da se ni na koji način ne mogu materijalizovati. Mi možemo samo izmeniti formu našeg fizičkog prostora, ali ne i njegovu strukturu, njegovu 3dimenzionalnost. Stepenu zakrivljenosti našeg prostora mi ne možemo stvarno da promenimo, tj. kvadrat i kocku mi ne možemo da transformišemo ni u jednu drugu stabilnu formu. Samo fatamorgana može da stvori takvu obmanu. Teorija relativiteta pružila je dokaz da merila prostora i vremena zavise od kretanja sistema koji je u pitanju. Prema toj teoriji čovek može umreti i pre nego što je rođen. Ali u onoj meri u kojoj se u našoj praksi ovaj slučaj odvija obrnutim redosledom, mi moramo slediti zakone naše fizike, da bi izgradili u -nička o -nja koja deluju na nas posredstvom aparata naših čula.

Kao novi sastavni deo plastičkog o -nja u obzir sada u prvom redu dolazi vreme. U ateljeima modernih u -nika veruje se da se direktno radi na oblikovanju jedinstva prostora i vremena, koji pri tom mogu da zamene jedno drugo. Prostor i vreme pripadaju različitim rodovima. Prostor naše fizike je 3dimenzionalan. U vremenu se, međutim, ne može kretati po dubini, visini, širini - vreme je 1dimenzionalno. Razlikujemo 3dimenzionalni, fizički prostor i višedimenzionalne matematičke prostore. Postoji samo *jedno* vreme, i u fizici i u matematici. Mi ne znamo za prostor van predmeta, i obrnuto. Oblikovati prostor znači

⁶ imaginarni = zamišljeni = nestvarni

oblikovati predmete. Predmeti se mogu rastaviti na elemente. Vreme je konstantno, ono se ne može rastaviti na elemente. Prostor je *razdvojen*, dok je vreme *uzastopno*. Neophodno je da budemo svesni toga, kako bismo mogli da shvatimo ono što sledi.

Naša čula imaju određenu sposobnost percepcije, tehničkim sredstvima se ta sposobnost može povećati, ali trenutno je tu reč o multiplikaciji datog, a još uvek ne o suštinskom preoblikovanju. Npr.: naše vidno polje ima granicu gde još uvek postoje razlike u vizuelnoj veličini, ali ne i razlike u vizuelnoj udaljenosti, gde svi predmeti leže na istoj vizuelnoj udaljenosti. Fotoaparata može samo da proširi vidno polje, kao što pokazuje ovaj snimak sa 3.000 metara visine.

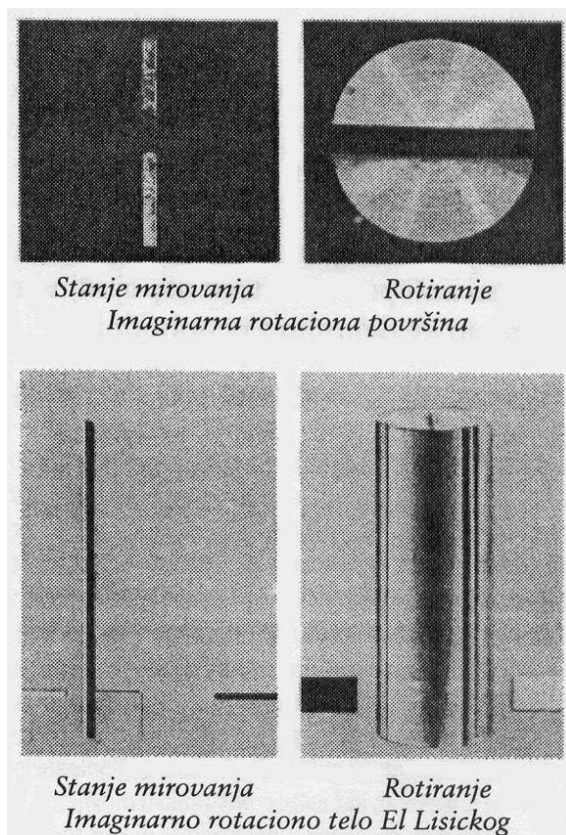


Ili, mi vidimo prelaz iskrivljenja iz 2dimenzionalnog u 3dimenzionalno, ali prelaz 3dimenzionalnog iskrivljenja u 4dimenzionalno ne može registrovati ni naše čulo vida ni naše čulo dodira.

Vreme naša čula poimaju indirektno, na njega upućuje promena položaja nekog predmeta u prostoru. Kada je brzina tih promena dostigla moderne ritmove, u-nici su bili primorani da tu pojavu registruju. Italijanski futuristi još su slikali treperenje tela, koja u svojoj brzini poprečno i unakrsno prolaze prostorom. Ali tela u pokret stavljaju sile. Suprematizam je oblikovao dinamičnu napetost sila. Ostvarenja futurista i suprematista jesu statične površine koje označavaju dinamiku. To su tabele i krivulje brzine i dinamizma transponovane u iracionalno i otelotvorene. Tako nešto, međutim, nije bilo dovoljno. Želja je bila da se kretanje oblikuje pomoću kretanja. Bočonijevo rešenje bilo je naturalističke prirode. On je jedan deo svoje plastike povezo sa motorom, tako da je to bilo imitiranje organskog kretanja tela. Tatlin i moskovski konstruktivisti kretanje su simbolizovali. Pojedina tela «Spomenika III Internacionali» okreću se oko sopstvene ose određenom brzinom: za jednu godinu, jedan mesec, jedan dan. Prusakov je 1921. konstruisao pokretni reljef koji sa izvesnom dadaističkom primesom simbolizuje ili karikira sednicu radničkog saveta fabrike. Gabo je stilizovao oscilujuće kretanje metronoma (Ruska umetnička izložba, Berlin, 1922). Jedino važno ostvarila je moderna dinamična reklama, jer ona je nastala iz neposredne potrebe da se deluje na našu psihu, a ne iz estetskih reminiscencija. Trenutno se nalazimo na početku perioda u kojem se u. s jedne strane izopačuje u igru krivotvorenja sa svim spomenicima u muzejima, a sa druge strane se bori za stvaranje novog prostornog izraza. Prethodno sam pokazao da se prostor i predmet nalaze u funkcionalnom međudnosu. Postavlja se zadatak da se pomoću materijalnog predmeta oblikuje *imaginarni* prostor.

Imaginarni prostor

Naše čulo vida ograničeno je u opažanju kretanja, i uopšte celokupnog stanja predmeta, npr: Skokovit pokret sa periodom manjim od $1/30$ sekunde stvara utisak stalnog kretanja. Na tom svojstvu zasniva se film. Korišćenje filma kao sredstva da se realizuju zadaci dinamičkog o-a pomoću stvarnog pokreta predstavlja odlučujuće dostignuće V. Egelinga i njegovih sledbenika. To je prvi korak u pravcu izgradnje imaginarnog prostora, ali film je samo dematerijalizovana plošna projekcija, i koristi samo jednu osobinu vida. Ali mi znamo da jedna materijalna tačka može činiti liniju, npr.: da jedan užareni grumen uglja u pokretu ostavlja utisak svetleće linije, da kretanje jedne materijalne linije izaziva utisak površine i tela. To je samo nagoveštaj kako se pomoću elementarnih tela može sazdati predmet, tako da on u stanju mirovanja čini jedinstvo u našem 3dimenzionalnom prostoru, ali u stanju kretanja proizvodi potpuno novi predmet, što će reći novi izraz prostora, koji je onoliko dugo prisutan, koliko traje i kretanje, i koji je zbog toga imaginaran. Ovde ću ponuditi nekoliko sasvim elementarnih primera:



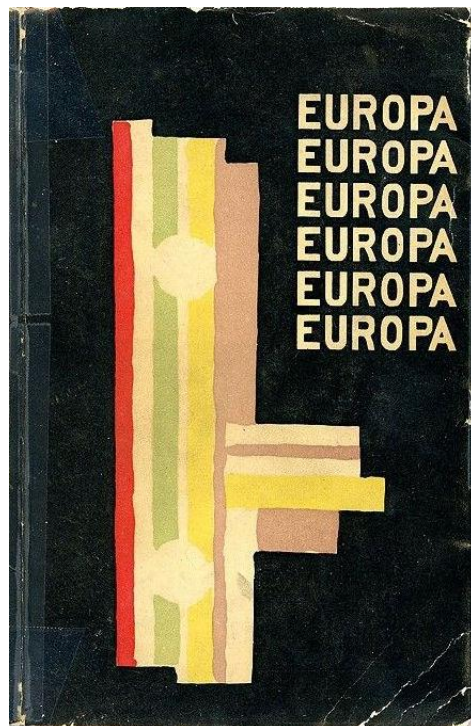
U ovih nekoliko primera koristim samo rotaciono kretanje. Može se primeniti i niz drugih vrsta (oscilovanje itd.). Zadatak da sami oblikujemo pokret mi sebi ovom prilikom ne postavljamo. Kretanje se ovde javlja kao jedan od sastavnih delova u ukupnom kompleksu elemenata koji treba da oblikuju novo telo.

Beskrajno mnogostruka dejstva koja se mogu realizovati o-vanjem *imaginarnog* prostora već i sad delimično možemo zamisliti. Treba iskoristiti čitav niz svojstava našeg čula vida. Stereoskopska dejstva, koja izaziva kretanje kada prolazi kroz obojene medije.

Kolorističke utiske koje izaziva preplitanje snopova obojenih zraka nastalih polarizacijom, itd. Transformaciju akustičkih pojava u optičke. Već se može predivideti da će dnevna potrošnja imati šta da pozajmi od ovih u-ničkih ostvarenja. Za nas je, međutim, osobito važno da ovo u-ničko o-nje sa sobom donosi uništenje starog u-ničkog koncepta monumentalnosti. I danas još uvek vlada mišljenje da je u. nešto stvoreno za večnost, i da usled toga mora biti neuništivo, teško, masivno, uklesano u granit i izliveno u metalu. Keopsova piramida. Ajfelova kula nije monumentalna, jer ona nije podignuta za večnost – ona je samo atrakcija za jedan svetski vašar, izbušeni špicasti stub, a ne zatvorena masa. A mi sada stvaramo delo koje u svome punom dejstvu uopšte nije opipljivo. Jer monumentalno za nas nije delo koje traje jednu godinu, jedno stoleće, ili jedan milenijum, već uvek prisutna ekspanzija ljudskih ostvarenja.

Ovde sam se bavio varijabilnošću našeg shvatanja prostora i odgovarajućim o-njima u-i, i idući tim putem stigao sam do *amaterijalne materijalnosti*. To zvuči paradoksalno. Ali činjenice dokazuju da se "napredak sastoji u tome, da gledanja koja su naši preci smatrali nepojmljivim i nisu bili u stanju da ih shvate, mi smatramo evidentnim i neophodnim".

El Lissitzky, "K. Und Pangeometrie", *Europa-Almanach*, Potsdam 1925, 103-113.
Sa nemačkog prevela Jelena Kostić



KONSTRUKTIVIZAM / PROIZVODNA UMETNOST

Negacija slikarstva / Realni materijali u realnom prostoru / Umetničko delo kao materijalni predmet / Konstrukcija umesto kompozicije / Imperativ utilitarnosti / Umetnost u život

U Rusiji je umetnička revolucija prethodila političkoj. Jednostavno rečeno, avangarda je već postojala kada se dogodio Oktobar. Ovu prostu činjenicu treba imati u vidu da bi se održala distanca prema stereotipu koji avangardu u celini, gotovo po nekakvom automatizmu, povezuje sa revolucijom na način što dovodi u pitanje mogućnost svakog govora o toj pojavi nezavisno od njenih dodira i odnosa sa revolucijom. Avangarda nije dete revolucije, ali je uticaj revolucije na formaciju pojedinih avangardnih pokreta nesporan i veoma važan.

S druge strane, posledice sociopolitičkog prevrata u svim sferama društva, pa tako i u prostoru kulturnog i umetničkog života, bile su takvog značaja da je odista opravdano povest avangarde podeliti na razdoblja pre i posle Oktobra. U suštini ove podele nalazi se promena same osnovne paradigme, naime napuštanje predrevolucionarnog modernističkog koncepta autonomnosti, samodovoljnosti umetnosti i umetničkog dela u korist novog modela heteronomije koji pretpostavlja imperativ integracije umetnosti u novu socijalnu, političku i ekonomsku realnost, rečju u život. Za ostvarenje novog modela bila je neophodna radikalna redefinicija aktuelnih pojmova umetnosti, umetnika i umetničkog dela, u stvari njihova potpuna negacija, a takva vrsta promene nije se naravno mogla definisati u terminima još jedne stilističke, formalno jezičke inovacije. Kao što su već sami protagonisti isticali, nije reč o novom umetničkom pokretu, još manje stilu, već o novoj ideologiji "u području ljudskog nastojanja koje se do sada nazivalo umetnost".

No pre nego što će početkom dvadesetih godina biti definisana na ovakav način, ta nova ideologija pod imenom konstruktivizam bila je pripremana u ranoj, modernističkoj fazi avangarde, prvenstveno kroz evoluciju njenog formalnog jezika koja je svojom internom, autonomnom logikom bila dovedena do stadijuma postavljanja pitanja o mogućnosti daljnjeg opstanka postojećeg pojma umetnosti. U mediju slikarstva ovi evolutivni procesi rezultirali su svođenjem slike na stanje jedne površine, jedne boje i jedne "forme", što bi bila tačna deskripcija Rodčenkovih monohroma iz 1921. godine. Na liniji poimanja slikarstva kao analitičkog jezičkog eksperimenta, ta platna premazana jednom bojom s pravom su bila protumačena kao *poslednje "slike"* (N. Tarabukin), posle kojih se zaista više ništa ne može uraditi ukoliko se ne želi povratak predstavi, figuri, naraciji, ekspresiji, itd., ili pak zadržavanje u "novom estetizmu" apstrakcije/bespredmetnosti. Metaforom o *poslednjoj "slici"* iskazano je u osnovi ono isto što je imao na umu Maljevič kada je pisao o iživljenosti slikarstva, naime saznanje o krizi što postaje evidentna u trenutku dospevanja medija slike do nulte tačke "lingvističke izdržljivosti", do aporije predstavljanja.

Ako u Rodčenkovim crnim slikama nije bilo ničeg osim slikarstva, kako je tvrdila Stepanova, onda bi se zaista moglo reći da u njegovim čistim monohromima nije više bilo ni slikarstva. Te "slike" demonstriraju nemoguće, naime to da se može raditi na slikarskoj plohi a da se ne proizvede predstava, iluzija, fikcija. Dakako pod uslovom da već samo prisustvo boje, obojenost plohe, nije dovoljno za skliznuće u zonu predstavnog, znakovnog ili

simboličkog. U tom slučaju bi se ti predmeti mogli uzeti kao "slikarska", "dvodimenzionalna" realizacija Tatlinove koncepcije realnih materijala u realnom prostoru.

Skulptura bi već po definiciji, po samoj prirodi svoga medija, mogla biti realan materijal u realnom prostoru, ona ne poseduje neko svojstvo ekvivalentno plohi/plošnosti slikarstva, koja sliku, naime ono što je na/u slici-plohi, neumitno izdvaja iz sveta realnosti trodimenzionalnih predmeta i uvodi u nerealni svet predstava. Ipak, konvencija predstavljanja prati povest skulpture koliko i povest slikarstva, redukujući prirodnu, zadata realnost skulptorskog predmeta. Predstava u skulpturi uvek je slikarski elemenat, iako ne nastaje iz plohe. Teško je zamisliti skulptorski rad koji bi problemski korespondirao sa Rodčenkovim monohromima, ili, u skladu sa Tarabukinovom formulacijom, nije jasno čega bi to skulptor trebalo da se odrekne da bi taj čin bio jednak njegovom samoubistvu kao skulptora.

U svakom slučaju, osnovni problemski punkt prve faze Tatlinovog rada (do Spomenika III internacionali) odnosio se upravo na eliminaciju iz skulpture slikarskih, prvenstveno predstavljačkih elemenata, te svega drugog što pripada svojstvima slikarskog mišljenja. U serijama reljefa različitih tipova on je došao do formulacije skulptorskog predmeta kao montažnog, potpuno bespredmetnog, ne-predstavljačkog sklopa ili konstrukcije različitih materijala, naime njihovih fragmenata, delova koji se sastavljaju, povezuju u celinu prema principu unutrašnje funkcionalnosti određene imperativom očuvanja i ispoljavanja autentičnih, izvornih svojstava svakog pojedinog materijala, tj. njihovom realnošću. Iako su Tatlinove *konstrukcije materijala* još uvek eminentno umetnički predmeti, opšti koncept *kulture materijala*, kao i njegova konkretizacija sadržana u terminu tzv. *izbora materijala*, kojim se određuje kako značenje tako i proces nastajanja finalne strukture, biće u osnovi konstante razvijenih konstruktivističkih teorija bez obzira na izvesne promene u njihovoj interpretaciji.

Put ka konstruktivizmu bio je u stvari put ka pravom, istinskom realizmu. Kapitalna uloga slikarstva na tom putu bila je u saznanju (koje je ono samo iniciralo kroz procese samoanalize i samokritike) da takav realizam nije moguće ostvariti na platnu. Tom saznanju naročito su doprinele serije Rodčenkovih slikarskih eksperimenata, od crnih fakturnih slika i drugih varijanti svojevrsnog primarnog, bespredmetnog slikarstva, preko linijskih konstrukcija (linearizam) do čistih monohroma sa osnovnim bojama. Utoliko je napuštanje slikarstva kao (po definiciji) paradigme starog koncepta umetnosti, za konstruktiviste bilo logično i neizbežno. No time je pređena samo polovina puta. Sam prelazak sa plohe-slike na realnost materijala i trodimenzionalnog prostora još ne mora da znači mnogo više od promene medija.

Naravno, Tatlinovi kontra-reljefi jesu doneli mnogo više, otvorili su drugu polovinu puta na kojem će niz umetnika početkom dvadesetih godina nastaviti sa eksperimentalnim laboratorijskim radom u domenu trodimenzionalnih konstrukcija, smanjujući sve više procenat prisustva umetničkog (koji kod Tatlina nije bio zanemariv), tj. individualnog, subjektivnog, spiritualnog, ekspresivnog, simboličkog, estetskog, kompozicionog, itd. U prostornim konstrukcijama pre svih Rodčenka i Karla Jogansona sproveden je niz daljnjih redukcija ili "hlađenja" na ovoj liniji. Postupkom sistemskog građenja konstrukcija, koji se zasnivao na korišćenju standardizovanih jedinica, modula, tj. elemenata od istog materijala, istih oblika i dimenzija, međusobno povezanih prema strogom sistemu izvedenom isključivo iz datih svojstava elemenata, tzv. stvaralački proces lišen je glavnih atributa umetničkog,

stvaralačkog u tradicionalnom smislu, i pretvoren u jednu vrstu krajnje racionalne, mehaničke kombinatorike. Više nije bilo adekvatno govoriti o stvaranju već o *građenju* ili *konstruisanju* u skladu sa zahtevima tehničke/mehaničke, ne više estetske/duhovne nužnosti.

Međutim i u ovakvom tipu "hladnih struktura u prostoru" (Joganson) preostao je jedan recidiv umetničkog: naime njihova funkcionalnost se uspostavlja isključivo u granicama unutrašnjih sistemskih (formalnih i strukturalnih) konstanti i odnosa, drugim rečima one i dalje ostaju u klopci modernističke samodovoljnosti, bez mogućnosti da ispune bilo kakvu spoljašnju funkciju. Prosto, to su predmeti bez ikakve praktične svrhe, neupotrebljivi u izvanumetničkom prostoru društvene realnosti. Prekoračenje limita unutrašnje funkcionalnosti označiće prelaz sa *čistog* ili *neutilitarnog* konstruktivizma, u kojem su pojedini umetnici i teoretičari videli "novi mehanički esteticizam", na zaključnu fazu integracije u tehniku, industriju i proizvodnju, na tzv. "proizvodno majstorstvo".

Put "od slikarstva do skulpture, od skulpture do konstrukcije, od konstrukcije do tehnike i pronalazaštva" (Joganson), kojim se generalno mogu označiti veoma intenzivni i brzi procesi na postrevolucionarnoj umetničkoj sceni, pratile su brojne i isto tako intenzivne teorijske diskusije, naročito u okviru *Inhuka* koji je u jednom periodu bio tvrdo jezgro radikalnih konstruktivista/produktivista. Štaviše, uloga teorijske komponente u konstituciji konstruktivizma kao (umetničke) ideologije, te posebno participacija u tom projektu najznačajnijih teoretičara kao što su Osip Brik, Boris Arvatov, Aleksej Gan, Nikolaj Punjin, Boris Kušner, Nikolaj Tarabukin i drugi, bili su možda vidljiviji ili više izraženi nego kod drugih pokreta. Izuzimajući *Realistički manifest* Nauma Gaboa, koji i pored izvesnih opštih mesta ne spada u strogom smislu reči u dokumente ruskog konstruktivizma, ostali tekstovi u ovom poglavlju pokrivaju većinu ključnih tema, pitanja i problema pokrenutih u debatama konstruktivista. Težište je na krugu umetnika iz *Inhuka* i *Prve radne grupe konstruktivista*, te u tom kontekstu na stavovima i zaključcima formulisanim u jedinstvenoj kolektivnoj debati o pojmovima kompozicije i konstrukcije.

Naum Gabo i Anton Pevzner

REALISTIČKI MANIFEST

Nad olujama naše svakodnevice –

Nad pustarama i nad zgarištem uništene prošlosti

Pred kapijom nesagrađene budućnosti, *danas vam – umetnici, vajari, muzičari, glumci, pesnici – vama, ljudi*, za koje umetnost nije samo povod za razgovor, već služi kao izvor prave radosti – objavljujemo *našu Reč i Delo*.

Umetnost mora izaći iz ćorsokaka u koji je zapala usled traganja za novim putevima u poslednjih 20 godina.

Nezadrživi *rast ljudskih znanja*, koji je započeo još u osvit našeg veka, sa odlučnim prodiranjem u dubine do juče nepoznatih zakona sveta – *procvat nove kulture* i nove civilizacije sa njihovim, u istoriji još neviđenim, *poletom širokih narodnih masa za posedovanjem blaga otrgnutih od prirode* – poletom s kojim je tesno povezana reka narodâ koji streme jedinstvenom savezu jedinstvenog čovečanstva – i, najzad, *Rat i Revolucija* – te oluje koje raščičavaju teren za buduću epohu – stavile su nas pred svršen čin već rođenih, već aktivnih novih formi života.

Sa čime ulazi umetnost u ovu epohu ljudske istorije što doživljava svoj procvat?

Ima li ona pri sebi sredstva, neophodna za izgradnju *Novog Velikog Stila*?

Ili ona smatra da nova epoha može i bez novog stila?

Ili ona smatra da novi život može prihvatiti stvaralaštvo izgrađeno na starim osnovama?

Bez obzira na zahteve preporođenog duha našeg vremena, umetnost se još uvek hrani utiskom, spoljašnjošću, tumara u bespomoćnom kolebanju od naturalizma ka Simbolizmu, od Romantizma ka Misticismu, i obratno.

Pokušaji kubista i futurista da likovnu umetnost izvedu iz te močvare prošlosti nisu doveli ni do čega, osim do novih zabluda.

Nakon što je počeo sa pojednostavlivanjem tehnike predstavljanja, *Kubizam* se završio sa analizom, i tu se okamenio.

Svet kubista, razbijen u paramparčad logičkom anarhijom, ne može zadovoljiti nas koji smo već izveli revoluciju, nas koji gradimo, podižemo i stvaramo.

Eksperimenti kubista mogli su se s pažnjom pratiti, ali se za njima nije moglo ići jer smo se uverili da se ti eksperimenti vrše na površini umetnosti, ne zadirući u njene osnove, jer smo se uverili da se kao rezultat dobija ona ista grafičnost, volumen, dekorativnost plohe, kao i u staroj umetnosti.

Futurizam je u svoje vreme mogao biti pozdravljen zbog osvežavajućeg zamaha revolucije koju je obznanio, zbog razarajuće kritike prošlosti, jer ničim drugim ne bi bilo moguće osvojiti one umetničke barikade "dobrog ukusa" – za to je bio potreban barut, mnogo baruta – ali umetnički sistem ne može se graditi samo na revolucionarnim frazama.

Trebalo je da ispod blistave spoljašnjosti futurizma ispitamo njegovu suštinu, pa da se nađemo licem u lice s najobičnijim prazoslovcem, veoma prepredenim i veoma lažljivim momkom u ritama iznošenog Patriotizma, Militarizma, Prezira prema ženi i sličnim provincijalnim tricama.

U oblasti slikarskih zadataka futurizam nije otišao dalje od prečišćenog pokušaja da se na platnu fiksira vizuelni odraz – pokušaja koji se još kod impresionista pokazao neuverljiv.

Svima je jasno da se jednostavnim grafičkim zapisom niza trenutnih snimaka *zaustavljeno* kretanja ne može reprodukovati samo kretanje.

Najzad, potpuno odsustvo linearne ritmike pretvara futurističku sliku u puls mrtvacu.

Bombastična parola o *brzini* bila je najjači adut u rukama futurizma.

Mi u potpunosti priznajemo bombastičnost te parole i shvatamo kako je ona u stanju da obori s nogu čak i najvećeg provincijalca.

Treba, međutim, pitati bilo kog futuristu kako zamišlja brzinu, pa da na scenu nahrupi čitav arsenal pomamnih automobila, tutnjava železničkih stanica, isprepletenih žica, kloparanja, lupnjave, galame, zvonjave, uskovitlanih ulica – postali smo već dosadni ubeđujući ih kako sve to nije potrebno brzini i njenim ritmovima.

Pogledajte sunčev zrak: najtiša od najtiših sila juri 300.000 km u sekundi.

Naše zvezdano nebo. Čuje li ga neko? A šta su naše železničke stanice naspram te svetske stanice, šta su naši vozovi u poređenju sa tim užurbanim svetskim vozovima!

Ne – *sva futuristička galama o brzini suviše je očigledna anegdota.*

Onog trenutka kada je futurizam proglasio "Prostor i Vreme od juče mrtvima", on je za nas potonuo u tamu Apstrakcije.

Ni on ni kubizam nisu dali ono što je naše vreme od njih očekivalo.

Van ovih dveju umetničkih škola naša bliska prošlost nije imala ništa određeno, što bi zasluživalo ikakvu pažnju.

Život, međutim, ne čeka, stasavanje novih naraštaja ne prestaje i mi, koji dolazimo na smenu onima što su otišli u istoriju, imajući u rukama rezultate njihovih eksperimenata, njihovih grešaka i njihovih dostignuća, preživевši godine jednake vekovima –

Mi govorimo:

Nijedan novi umetnički sistem neće izdržati pod pritiskom zahteva nove kulture što se razvija, sve dok same *osnove umetnosti* ne budu *postavljene na čvrste temelje stvarnih zakona života.*

Dok umetnici, zajedno s nama, ne kažu:

- Sve je laž – *samo su život i njegovi zakoni stvarni.*

A u životu je *lep i snažan, mudar i pravičan samo onaj koji radi.*

Jer život ne poznaje lepotu kao estetsko merilo.

Stvarnost je najviša lepota.

Život ne poznaje ni dobro, ni zlo, ni pravednost kao moralna merila.

Nužnost je najviši i najpravedniji moral.

Život ne poznaje razumom apstrahovanu istinu kao merilo spoznaje.

Rad je najviša i najtačnija istina.

Takvi su zakoni neumoljivog života.

Može li umetnost, zasnovana na Apstrakciji i Obmani, na fikciji, da izbegne da bude zdrobljena pod žrvnjevima ovih zakona?

Mi govorimo:

Prostor i Vreme danas su se za nas rodili.

Prostor i Vreme jedine su forme u kojima se gradi život, pa prema tome u njima bi trebalo da se gradi i umetnost.

Propadaju Države, politički i ekonomski sistemi, pod pritiskom vekova mrve se Ideje, ali život je snažan i raste; iz prostora se tela ne mogu istrgnuti, i vreme je neprekidno u svom realnom trajanju.

Ko će nam pokazati forme stvarnije od ovih?

Ko će biti toliko veliki da nam dâ osnove čvršće od ovih?

Ko će biti toliko genijalan da nam stvori legendu opojniju od one prozaične priče što se zove život?

Ostvarenje naših osećanja sveta u formama prostora i vremena – eto šta je jedini cilj našeg likovnog stvaralaštva.

U njemu ne merimo svoja dela aršinom lepote, ne vagamo ih pudovima nežnosti i raspoloženja.

S viskom u ruci, s očima preciznim kao lenjir, s duhom napetim kao šestar, gradimo ih kao što svet gradi svoja dela, kao što inženjer gradi mostove, matematičar – formule putanja.

Mi znamo da *svaka stvar poseduje samo sebi svojstvenu suštinu.*

Stolica. Sto. Lampa. Telefon. Knjiga. Kuća. Čovek. – Sve su to čitavi univerzumi sa svojim posebnim ritmovima svojih posebnih putanja.

Eto zbog čega mi, kada predstavljamo stvari, uklanjamo sa njih uobičajena svojstva njihovih vlasnika, sve slučajno i lokalno, ostavljajući im samo ono realno i postojano, ističući u njima skriveni ritam sila. I evo još zbog čega.

1. Mi u slikarstvu odbacujemo Boju kao slikarski element.

Boja je idealizovani optički izgled stvari. Spoljašnji i površinski utisak koji one ostavljaju. Boja je slučajna i nema ništa zajedničko sa unutrašnjim sadržajem tela.

Mi određujemo TON tela – tj. njegovu materijalnu sredinu koja upija svetlost – kao njegovu jedinu slikarsku realnost.

2. Mi odričemo liniji njenu opisnu vrednost.

U realnom životu tela nema opisnih linija. Opis je slučajni trag čoveka na predmetima, on nije vezan za osnovni život i nepromenljivu strukturu tela. Opis je element grafike ilustracije, dekoracije.

Mi određujemo LINIJU samo kao PRAVAC u telu skrivenih statičkih sila i njihovih ritmova.

3. Mi odbacujemo volumen kao formu predstavljanja prostora. Prostor se ne može meriti zapreminama kao što se tačnost ne može meriti aršinima. Pogledajte naš realni prostor, šta je on ako ne jedna neprekidna dubina.

Mi određujemo DUBINU kao jedinu formu predstavljanja prostora.

4. Mi odbacujemo masu u skulpturi kao skulptorski element.

Svakom inženjeru odavno je poznato da statička sila telâ, njihova materijalna otpornost, ne zavise od njihove mase. Primer: šina, nosač, greda i sl.

A vi, skulptori svih nijansi i pravaca, vi se još uvek držite prastare predrasude da se volumen ne može osloboditi mase. Mi, evo, uzimamo 4 plohe i od njih gradimo isti volumen kao od 4 puda¹ mase.

Tako skulpturi vraćamo liniju kao pravac, koju joj je prastara predrasuda otela. Tako određujemo u njoj DUBINU kao jedinu formu prostora.

¹ Pud – stara ruska mera za težinu, 16,38 kg (prim. prev.).

5. Mi odbacujemo hiljadugodišnju zabludu staroegipatske umetnosti da su statički ritmovi jedini elementi likovnog stvaralaštva.

Mi u likovnu umetnost uvodimo novi element – KINETIČKE RITMOVE kao osnovne forme naših osećanja realnog vremena.

Ovo su pet neospornih principa našeg stvaralaštva, naše dubinske tehnike.

Na trgovima i ulicama mi danas objavljujemo, Vama ljudi, našu Reč, na trgove i ulice iznosimo svoje Delo, ubeđeni da umetnost ne može i *ne treba da bude* utočište *dokonima*, uteha *umornima*, opravdanje *lenjima*. Umetnost je pozvana da čoveka prati svuda gde teče i deluje njegov neumorni život – za mašinom, za stolom, za vreme rada, za vreme odmora, u veselju, u svakodnevic i za vreme praznika, kod kuće i na putu – *da se u čoveku ne bi ugasio plamen života*.

Mi ne tražimo za sebe opravdanje ni u prošlosti, ni u Budućnosti.

Niko nam ne može reći šta je to Budućnost, i sa čim je treba jesti.

Nemoguće je ne lagati o Budućnosti, lagati se o njoj može do mile volje.

I mi izjavljujemo da povici o Budućnosti za nas jesu isto što i tugovanke za prošlošću.

– Obnovljene sanjarije.

Obnovljene sanjarije romantičara: kaluđersko buncanje o carstvu nebeskom iznemoglih hrišćana odevenih u savremenu odeću.

Ko se danas bavi sutrašnjicom, bavi se besposličarenjem.

A ko sutrašnjici ne donese ništa od onoga što je danas uradio – taj budućnosti nije ni potreban.

Današnjica je rad.

Za nju ćemo odgovarati sutra.

Prošlost ostavljamo iza sebe, kao lešinu.

Budućnost prepuštamo na milost i nemilost hiromantima.

Današnji dan uzimamo za sebe.

Moskva, 3. avgust 1920.

N. Gabo – A. Pevzner, *Realističeskij manifest*, Moskva 1920



Vladimir Tatlin

NAŠ PREDSTOJEĆI RAD

Osnove na kojima je stajao likovni rad – naš zanat – urušile su se; izgubila se svaka veza slikarstva sa skulpturom i arhitekturom, što je dovelo do individualizma, tj. izražavanja samo ličnih navika i ukusa; umetnici koji su se bavili materijalom svodili su ga na stepen odstupanja u odnosu na neku od grana likovne umetnosti; zato je umetnik, u najboljem slučaju, ukrašavao zidove porodičnih kuća (individualnih gnezda), ostavljajući nam čitav niz slika poput "Jaroslavske železničke stanice" i mnoge danas smešne forme.

Ono što se 1917. godine desilo na socijalnom planu, u našem likovnom radu je ostvareno 1914. godine, kada su za osnovu uzeti "materijal, volumen i konstrukcija".

Izrazivši nepoverenje čulu vida, stavljamo oko pod kontrolu čula pipanja.

Godine 1916. u Moskvi je organizovana izložba materijalnih laboratorijskih uzoraka (izložba reljefa i kontrareljefa).

Izložba 1917. godine dala je niz primera izbora materijala, zasnovanog na složenim istraživanjima i ispoljavanjima materijala kao takvog, kao i njegovim posledicama – pokretu, napregnutosti i njihovom međuodnosu.

Ovo istraživanje materijala, volumena i konstrukcije dalo nam je mogućnost da 1918. godine pristupimo stvaranju umetničke forme sa izborom materijala od gvožđa i stakla, kao materijala savremenog klasicizma, ekvivalentnih po svojoj strogosti mermeru u prošlosti.

Na taj način javlja se mogućnost povezivanja čisto umetničkih formi s utilitarnim ciljevima. Primer: projekat spomenika III Komunističke Internacionalne (izložba 8. kongresa).

Kao rezultat nastaju modeli koji podstiču pronalazaštvo u cilju stvaranja novog sveta i pozivaju proizvođače na kontrolu formi nove svakodnevice.

V. Tatlin

T. Šapiro

I. Mejerzon

P. Vinogradov

V. Tatlin, "Naša predstojaščaja rabota", *Ežednevnyj bjulleten' VIII-go s'ezda sovetov*, 13, Moskva 1921, 11

Aleksandar Rodčenko

SVE JE EKSPERIMENT

I u životu smo mi, čovečanstvo, iskustvo za budućnost...

Stvorio sam danas zato da bih sutra tražio novo, iako će ono ispasti *ništa* u poređenju s jučerašnjim, ali zato ću prekosutra premašiti današnje.

Mrtve sheme dogmatskog novatorstva moraju pasti pri jasnom postojanju živog iskustva, nestaće sektaštvo teorijskih "izama" – tih novih gnezda savremenog fanatizma.

Došlo je vreme kada više nije dovoljno biti izumitelj ili, u najgorem slučaju, teoretičar, potrebno je biti još i delatnik, graditelj, majstor...

Artistički stvarati teorije po Marinetijevom sistemu ili, u najboljem slučaju, svirati nešto novo na srednjevekovnoj trubi – danas je više nego nedovoljno.

Novo treba stvarati *novim* sredstvima izražavanja...

Snaga slikarskog stvaralaštva (kao i svakog drugog) jeste u osvajanju uvek novih mogućnosti ispoljavanja. Moramo stvarati i graditi naoružani savremenom naukom i tehnikom.

Slikarstvo se ne vraća nazad, kao ni život, ono ide nezadrživo napred i njegovo prividno vraćanje nije ništa drugo do spiralno kretanje koje se širi u budućnosti. Forma slikarstva se kreće, svaki put praveći sve veće skokove napred. Tako i faktura, tj. obrada forme, moraju ići dalje na isti način kao i sama forma. I neka se bojenje forme vrši na nove načine za koje, možda, samo četkica nije dovoljna.

Četkica je imala veliki značaj u slikanju predmeta, u traganju za istinom; u impresionizmu već manje, još manje u kubizmu, gde su počele da se koriste neke tehničke sprave kao ispomoć četkici, i bilo bi čudno kada bismo prilikom oslikavanja naših ploha njih bojili kao što moler kreči ulični zid.

Teško da će se slikarstvo vratiti na siromaštvo izraza divljaka. Ono može biti "*varvarsko*" a da se ipak izvodi poslednjom rečju slikarske tehnike.

Ako se u budućnosti i pojavi majstor koji će sve izraziti i dati nešto novo, bez obzira na siromaštvo načina izražavanja, onda je to "*siromaštvo*" maskirano radi ispoljavanja nekog drugog bogatstva savremenosti.

Savremena neobuzdanost će u sebi uvek skrivati brižljivu pedantnost današnje tehnike – to ne mogu da shvate samo laici.

Bespredmetnost u slikarstvu vas danas čudi zato što je slikarstvo otišlo ispred života, nije se od njega odvojilo, kao što neki misle. Ono samo predviđa budućnost. Svi ćete živeti isto ovako sada žive ove bespredmetne forme, ton, težina i kompozicija.

Obično kažu da moji slikarski radovi u stvari nisu dela, već eksperimenti za neka buduća dela ili buduće umetnike. Ne slažem se s tim...

Stari slikari unosili su u delo sve što je bilo urađeno pre njih – takoreći, ne sopstvena iskustva – plus još svoje iskustvo, veliko i malo, u zavisnosti od genijalnosti. Sa svakim sledećim delom slikar je radio isto, tj. tuđe iskustvo i svoje novo. U suštini takav umetnik se i cenio samo zbog jedne stvari – svog iskustva.

Ja u svakom delu pravim novi eksperiment bez plusa svog starog iskustva i u svakom delu postavljam druge zadatke. Ako se pogleda sav moj rad za sve to vreme, to će biti

ogromno i sasvim novo delo. Ako želite da mu pridodate staro – krenite u muzej i zamislite sve to.

A zatim, dokle je slikar mogao da nosi sav taj teret starih dostignuća... Završilo bi se time što u jednom delu umire, ne doslikavši sva ranija dostignuća, ne samo svoje...

Linija i boja jesu osnova slikarstva.

Kompozicija i faktura jednog i drugog – njegova su vrednost pa, dakle, i ispoljavanje samog slikarstva.

Mislim da zadaci kompozicije i konstrukcije igraju posebno važnu ulogu samo u periodu rušenja nečega; kada je pak reč o traganju za postojanjem forme, za samom formom, tonom, težinom, onda zadaci kompozicije i konstrukcije nisu tako neophodni i mogu čak u potpunosti odsustvovati.

Tako je bilo sa mojim radovima iz perioda ploha razrezanih linijama i krugova, gde se realna ploha rezala, boja se sa nje uklanjala, ispostavljalo se da se jedna ploha može realizovati ne sa jednom, već sa više boja različite težine i tonalnosti. Osnovna ideja bila je – uništiti njihovo materijalno, jasno postojanje u prostoru platna.

Plohe još uvek postoje, kreću se, lete ili lebde upravo tako, na izvesnom mestu, sa izvesnom materijalnom bojom, težinom i tonalnošću.

Početak pak novog postojanja forme u prostoru čine radovi *crnog perioda*, gde se teško zapaža šta je prostor i kakav je, šta je forma u njemu i kako forma postoji, mada još uvek ostaje težina, doduše drugačijeg svojstva.

Nameće se još jedno pitanje – treba li faktura da postoji sama po sebi ili ona služi za isticanje važnijih zadataka dela. Mislim da je ovo poslednje... U suprotnom slučaju dobijaju se dva dela u jednom – jedno delo sa svojim zadacima, a drugo – prosto uživanje u površinama koje gledane izdaleka iščezavaju i čak ne pojačavaju vrednosti glavnih zadataka.

Tradicija je probni kamen za novatorstvo i izumitelja.

Bojazan da se preskoči preko onog što je osvećeno vekovima, nesumnjivo sputava umetnika u njegovom kretanju.

Usuditi se i ne bojati se ići predaleko, doći do *ćorsokaka*...

U stvaralaštvu nema ćorsokaka. Postoji samo tupa malograđanština posmatrača i diletanata.

Proizvođač neće posrnuti na "ćorsokaku" zato što on stvara i proizvodi...

I ništa se u umetnosti ne kažnjava tako kao kompromiserstvo. Ako si nešto naslikao i otkrio jedan mali zadatak, delo živi i postoji bez obzira na mnoge velike propuste. Ne vredi bez principa sve uzeti i sve izvesti potpuno kultivisano, jer tada delo neće živeti, sve će u njemu izgledati kao mrtvorodeno...

Bespredmetno slikarstvo izašlo je iz muzeja, tu su ulica, trg, grad i ceo svet...

Umetnost budućnosti neće biti prijatni ukras porodičnih obitavališta.

Ona će biti isto toliko neophodna kao i 48-spratni neboderi, grandiozni mostovi, bežični telegraf, aeronautika, podmornice i dr.

KONSTRUKTIVISTI SVETU

Svako ko je rođen na kugli zemaljskoj, pre odlaska u njen omotač, mogao bi da spozna najkraći put ka fabrici što stvara jedinstveni organizam zemlje.

Fabrici tvoraca veličanstvene odskočne daske za skok u svečovečansku kulturu – ime toga puta je KONSTRUKTIVIZAM.

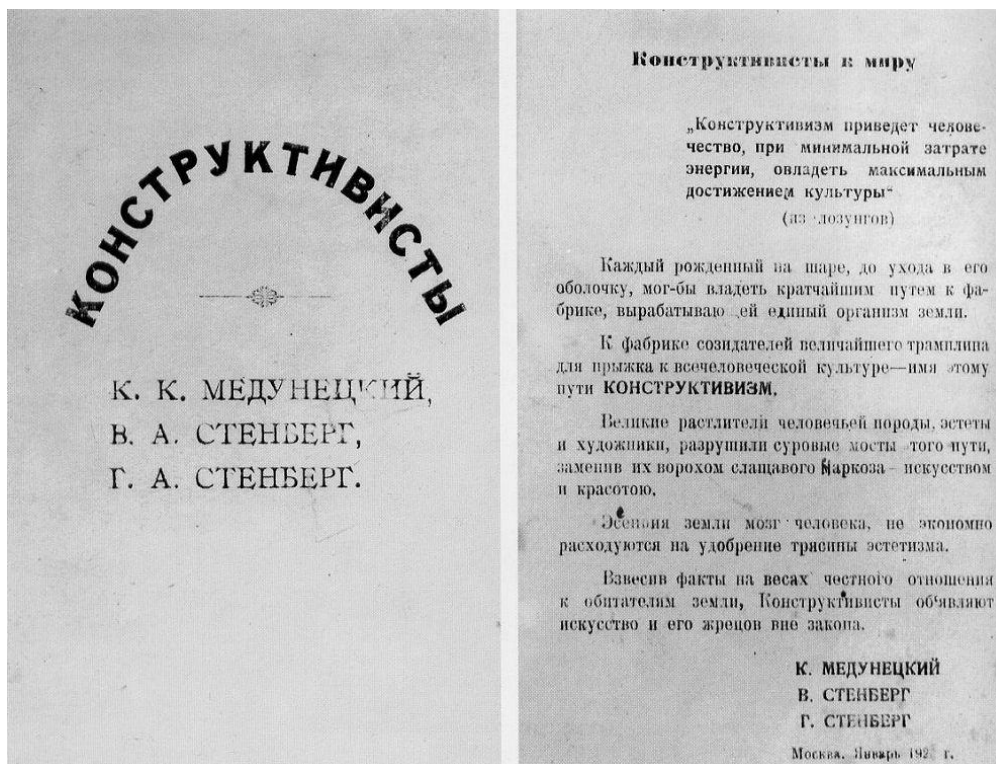
Veliki oskrvnitelji ljudske vrste, estete i umetnici, srušili su teške mostove ovoga puta, zamenivši ih gomilom sladunjave narkoze – umetnošću i lepotom.

Čovekov mozak, esencija zemlje, troši se neštedimice za đubrenje močvare estetizma.

Izvagavši činjenice na vagi časnog odnosa prema stanovnicima zemlje, Konstruktivisti stavljaju van zakona umetnost i njene službenike.

K. Medunjecki, V. Stenberg, G. Stenberg

K. Medunecij, V. Stenberg, G. Stenberg, *Konstruktivisty k miru*, Moskva, januar 1921



Aleksandar Rodčenko

LINIJA

Predmetno slikarstvo je u početku sebi postavljalo za cilj isključivo slikanje predmeta i čoveka kao živih, onakvih kakvi oni bivaju u stvarnosti, sve do potpune obmane ili iluzije, kako bi posmatrač pomislio da se ne radi o slikarstvu, već jednostavno o deliću stvarnog života. Bio je to veliki rad i upornost, međutim ubrzo je to postalo nedovoljno, postavljeni su mnogo važniji zadaci.

Živi - znači živi i na slici... Ali postalo je neophodno da se slika komponuje, čas na jedan čas na drugi način, drugačije nego u stvarnosti; da se napravi domišljatiji, plemenitiji, uzvišeniji raspored; da se postigne efekat naročitog isticanja onog što je važno u sižeju, a da se sve ostalo manje-više zanemari, zatim ... da se boje, tonovi i opšti ton biraju u najvećoj mogućoj meri harmonično, prigušeno itd.

Usled dugog i upornog rada, često na jednim te istim mestima, kako bi se postigli svi efekti slikarstva, na slikama se pojavljivalo nešto apstraktno, "ne-živo", ali važnije, u suštini bliže i profesionalnije – "SLIKARSKO" (*živopisnost*'), faktura površine, razni svetlosni zraci, poliranje, grundiranje, itd, drugim rečima, pojavio se slikarski pristup slici. Od tog trenutka i slika je prestala da bude slika, postala je slikarstvo ili stvar.

Novi pristup, "slikarski" (*živopisnost*'), od tada postaje pouzdana istina i kriterijum za svako slikarsko delo, osobito predmetnog slikarstva.

Zašto je taj slučajni element uzdignut na takvu visinu i postojanost? Vrlo jednostavno – to je profesionalni pristup slikarstvu. To je sama suština slikarstva kao takvog.

Čitava evolucija u slikarstvu odvijala se isključivo na planu forme, išla je sve vreme napred, gotovo nikad unazad, dosledno i logično u toj meri da se može uočiti jedna prava linija koja sve vreme ukazuje na kretanje napred.

Ta linija povezuje ono što prethodi i ono što sledi u jedinstveni organizam. Razvijajući se na taj način u dužinu i širinu, slikarstvo je iskoristilo sve svoje specifične mogućnosti do neverovatnih tančina, koje dopiru do sladokustva.

Iskoristiši predmet u najrazličitijim načinima njegove obrade, od realizma i naturalizma do futurizma, slikarstvo je prelaskom u kubizam razložilo predmet sa gotovo anatomskim poznavanjem, dok se najzad i potpuno nije oslobodilo tog balasta, dospevši u bespredmetnost.

Odbacivši predmet i siže, slikarstvo se pozabavilo isključivo svojim posebnim zadacima, koji su, šireći se, popunili mesto što su ga zauzimali odstranjeni predmet i njegova interpretacija.

Bespredmetnost se zatim oslobodila i starog slikarskog izražavanja, uvela je potpuno nove tehnike slikanja, svrsishodnije za njene forme – geometrijski jednostavne, jasne i precizne – slikanje prigušivanjem, premazivanjem boje, valjkom, presom itd. Slikarska četkica je svoje mesto ustupila novim instrumentima kojima se ploha obrađuje prikladno, jednostavno i mnogo svrsishodnije. Četkica, tako neophodna u slikarstvu prenošenja predmeta i njegovih pojedinosti, postala je nedovoljan i neprecizan instrument u novom bespredmetnom slikarstvu, te su je potisnuli presa, valjak, rajsfeder, šestar itd. (Prvi put u Moskvi na izložbi Leve federacije 1917. g. Radovi A. M. RODČENKA)

U poređenju s formom, boja u slikarstvu gotovo da uopšte nije evoluirala. Ona se kretala od sive ka mrkoj, od mrke ka čistoj, jasnoj i obratno; ta promena bila je samo čudno smenjivanje jednoličnosti. Čista boja (spektar) postojala je u bojenim materijama, ali su je slikari ubijali, mešajući je u tonove. Ton se u slikarstvu javio isključivo zbog predmetnosti, zbog zahteva za prenošenjem prirode. U slikarstvu je on trajao sve do danas kao posebno dostignuće slikarske kulture, dostigavši potpunu nakaznost nekakve smeđe-mrke kaše.

Impresionisti su se posvetili spektru, ali su ga iznova prilagodili izražavanju utiska, vazduha, svetla itd. Eksimpresionisti su boju shvatali kao igru mrlja, kao ornament.

Bespredmetnost je razvila boju kao takvu, bavila se njenim potpunim ispoljavanjem, njenom obradom, njenim stanjem, dajući dubinu, intenzivnost, gustinu, težinu itd. Poslednja etapa u ovom radu bilo je dostizanje monohromne intenzivnosti u granicama jedne boje i intenziteta (bez povećanja ili smanjenja).

Kao primer mogu da posluže radovi na izložbi 1918. g. "Bespredmetno stvaralaštvo i suprematizam", Moskva, radovi RODČENKA - crno na crnom i MALJEVIČA - belo na belom, izloženi istovremeno.

Radeći u poslednje vreme isključivo na građenju formi i na sistemu njihove konstrukcije, počeo sam da u plohu uvodim LINIJU kao novi element građenja (radovi RODČENKA 1917-1918. g.).

Najzad je značenje LINIJE postalo potpuno jasno – s jedne strane njena funkcija granice i ivice, a s druge – funkcija glavnog faktora građenja svakog organizma uopšte u životu, takoreći, skeleta, osnove, kostura ili sistema. Linija je ono prvo i poslednje, kako u slikarstvu, tako i u svakoj konstrukciji. Linija je put prolaska, kretanje, sudar, granica, spoj, veza, rez.

Na taj način linija je pobedila sve i uništila poslednje bastione slikarstva – boju, ton, fakturu i plohu. Linija je na slikarstvo postavila crveni krst.

(Izložba 19 Drž. Moskva, 1920, radovi RODČENKA)

(*Linije*, po prvi put obznanjene u slikarstvu.)

Stavljajući liniju na prvo mesto kao element bez koga se ne može konstruisati i stvarati, odbacujemo bilo kakvu estetiku boje, fakturnost i stil, jer sve što zaklanja konstrukciju jeste stil (primer – MALJEVIČEV kvadrat).

U liniji se ispoljava novi pogled na svet – graditi prema suštini a ne predstavljati, predmetisati ili bespredmetisati, graditi nova svrsishodna konstruktivna zdanja u životu, a ne iz života i van života.

Konstrukcija je sistem pomoću koga se stvar izvodi uz svrsishodno korišćenje materijala i prethodno određivanje zadatka. Svaki sistem traži sopstveni materijal i njegovo specifično korišćenje, svaki sistem biće pronalazak ili usavršavanje.

Konstrukcija u plošnim strukturama jeste projektovanje moguće realne strukture, ili je to projektovanje formi koje zakonomerno (po sistemu) proizlaze jedna iz druge, ili građenje formi koje se ne "proždiru" međusobno i svaka forma, izrazita sama po sebi, ne umanjuje značaj druge i sve zajedno svrsishodno rade po istom sistemu, pri čemu svrsishodno rešavaju i materijal i prostor u kome se nalaze.

U realnom životu same stvari (predmeti) nalaze se ili u utilitarnom vidu ili im je pridodata umetnost kao ukras nezavisan od stvari. Pravih stvari, gde je materijal svrsishodno

iskorišćen i gde stvar jasno služi svome utvrđenom cilju, bez ičeg suvišnog - gotovo da uopšte nema, a značaj izuzetaka u životu još nije shvaćen.

Ne samo da nas okružuju ovakve (lažno-dekorativne) stvari, da od njih bežimo u hramove, muzeje i pozorišta, već i sam život kao takav nije spoznat, nije vrednovan, nije organizovan. Čovek se dosađuje, čovek govori o radu kao nečem mračnom, dosadnom, gde se vreme gubi uzalud. Čovek govori kako mu je život monoton i prazan, sem nekih izuzetaka, zato što u sebi ne ceni čoveka koji sam može da konstruiše, gradi i ruši. On ide u hram, pozorište, muzej da "pobegne od života", da nauči da živi... Kako? Da jednostavno "lepo", dekorativno ukraši život, a ne da sagradi, organizuje, iskonstruiše. Takvom čoveku bio je potreban opijum umetnosti ili religije.

Svi bivši "bespredmetnici", sada konstruktivisti ili konstruktori, počeli su da rade za život i u životu.

Kao prvi zadatak postavili su rad na materijalnim zdanjima.

Zar nam nije dosta tupog života u kome se ništa ne ceni, ne spoznaje, u kome je sve privid i dekoracija: čovek je ukrašen, njegovo obitavalište je ukrašeno, misli su mu ukrašene, sve je ukrašeno tuđim i nepotrebnim, kako bi se sakrila pustoš života.

Život - tu jednostavnu stvar ljudi do sada nisu videli, nisu znali da je jednostavan, jasan, da ga samo treba organizovati i očistiti od svakojakog primenjaštva (prikadničestvo).

Raditi za život a ne za dvorce, hramove, groblja i muzeje.

Raditi među svima, za sve i sa svima.

Nema ničeg večnog, sve je privremeno.

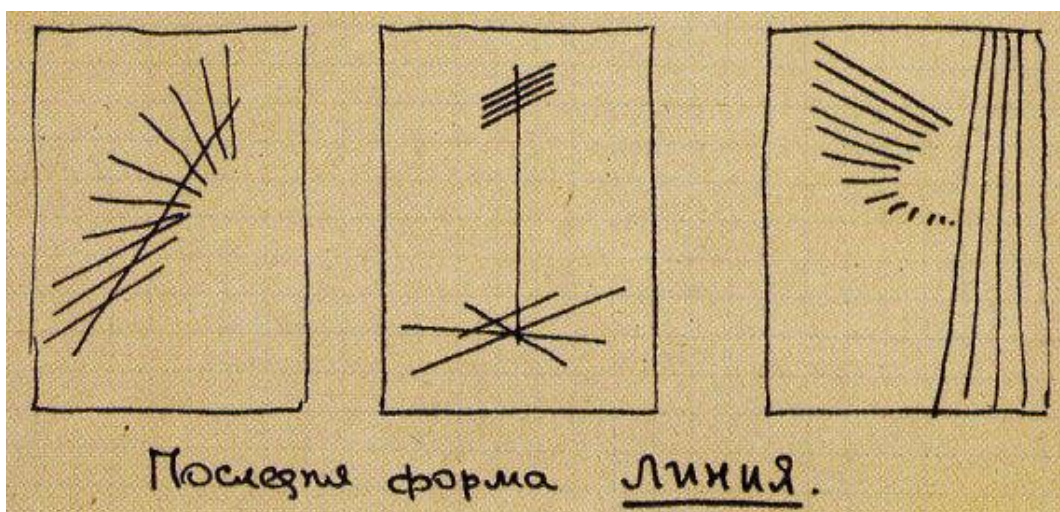
Svest, eksperiment, cilj, matematika, tehnika, industrija i konstrukcija - to je iznad svega.

Živela konstruktivna tehnika.

Živeo konstruktivni odnos prema svakom radu.

Živeo KONSTRUKTIVIZAM.

A. Rodčenko, "Linija" (1921); u: A. Rodčenko – V. Stepanova, *Budušće – edinstvenaja naša cel'*, Katalog, München 1991, 133-135



PROGRAM RADNE GRUPE KONSTRUKTIVISTA U INHUK-U (Tekst prvog nacрта)

Radna grupa konstruktivista postavlja sebi zadatak da izrazi komunističku ideju u materijalnim strukturama.

Želeći da se tog zadatka prihvati naučno, čak i ako je to samo hipoteza, grupa insistira na neophodnosti sinteze ideologije i forme kako bi laboratorijski eksperimenti mogli da se ostvare na praktičnom planu.

Iz tog razloga program grupe, što se tiče ideologije, od početka teži da istakne da:

1. Naučni komunizam, zasnovan na teoriji istorijskog materijalizma, jeste naše jedino idejno polazište.

2. Teorijsko razmatranje i neophodno istraživanje sovjetskog graditeljstva treba grupu da dovede do prelaza sa eksperimentalne faze "van života" na realni eksperiment.

3. Specifični elementi realnosti, tj. tektonika, konstrukcija i *faktura*, primenjeni na materijalne elemente industrijske kulture – volumen, površina, boja, prostor i svetlost – idejno opravdani, teorijski razrađeni i potkrepljeni iskustvom – jesu osnova izražavanja komunističke ideje u materijalnim strukturama.

Ova tri paragrafa ideološkog karaktera uspostavljaju organsku vezu sa formalnim delom.

Tektonika ili tektonski stil nastaje i vodi poreklo iz osobina samog komunizma s jedne strane, i iz funkcionalne upotrebe industrijskih materijala s druge.

Konstrukcija je organizacija. Ona svoj sadržaj dobija iz komunizma i tektonski se prilagođava materijalu. Konstrukciju bi trebalo razumeti kao koordinirajuće uzajamno delovanje elemenata, i s druge strane kao izraz funkcionalnosti tektonike.

Svestan izbor materijala i njegovu odgovarajuću upotrebu bez ometanja dinamike konstrukcije i ograničavanja njene tektonike, grupa određuje kao *fakturu*.

To su tri osnovna elementa koji učestvuju u celokupnoj intelektualnoj i materijalnoj proizvodnji.

Grupa smatra da su materijalni elementi:

1. Materijal u celini.

Analiza izvornih komponenti, njegova industrijska obrada ili upotreba u izradi.

Njegova svojstva, njegovo korišćenje.

Intelektualni materijali su:

2. Svetlost. 3. Prostor. 4. Volumen 5. Površina 6. Boja.

Konstruktivisti tretiraju intelektualne materijale na isti način kao i materijale čvrstih tela.

Daljnji zadaci grupe

I. Na idejnom planu:

Pokazati delom i rečju nespojivost umetničke aktivnosti sa funkcionalnošću intelektualno-materijalne proizvodnje.

Stvarno učešće intelektualno-materijalne proizvodnje u izgradnji komunističke kulture.

II. Na praktičnom planu:

Izdavanje biltena.

Nedeljno izdavanje organa VIP (Glasnik intelektualne proizvodnje).

Izdavanje brošura i letaka o problemima vezanim za aktivnosti grupe.

Konstruktivna realizacija projekata.

Organizovanje izložbi.

Uspostavljanje veze sa svim Centralnim komitetima zaduženim za proizvodnju i centrima koji zaista sprovode i ostvaruju komunističke forme života.

III. Na planu propagande.

Grupa objavljuje otvoreni rat umetnosti uopšte.

Ona ističe nedostatnost umetničke kulture prošlosti za proizvodnju konstruktivističkih struktura nove komunističke forme života.

"Programme of the Working Group of Constructivists of Inkhuk" (1921); u: Selim O. Khan-Mogamedov, Rodchenko. *The Complete Work*, London 1986, 290-291.

Sa engleskog preveo Slobodan Mijušković

Абордажи смету ет 6
Рад. група кон. конструктивистичког уметства
20. 11 - 21.
#Медиауниверзитет
Томас
Мороса
Амстердам
~~Мороса~~
Родченко
Баптан

Aleksandar Rodčenko

SLOGANI

KONSTRUKCIJA je organizacija elemenata.

KONSTRUKCIJA je SAVREMENI POGLED NA SVET.

UMETNOST je grana *matematike*, kao svaka *nauka*.

KONSTRUKCIJA je moderni zahtev za ORGANIZACIJOM i utilitarnim korišćenjem materijala.

KONSTRUKTIVNI ŽIVOT JE UMETNOST BUDUĆNOSTI.

UMETNOST koja *ne uspe da uđe u život* biće zavedena pod kataloškim brojem u arheološkom muzeju STARINA.

Vreme je da UMETNOST postane *sjedinjena* sa životom na organizovan način.

KONSTRUKTIVNO ORGANIZOVAN život je SUPERIORAN u odnosu na očaravajuću i opojnu umetnost *mađioničara*.

BUDUĆNOST *neće* graditi manastire za SVEŠTENIKE, PROROKE i SVETE LUDE *umetnosti*.

Dole UMETNOST kao svetla ZAKRPA na *bednom* životu bogataša.

Dole UMETNOST kao dragi KAMEN usred sumornog i *prljavog života* siromaha.

Dole umetnost kao sredstvo BEŽANJA OD ŽIVOTA koji nije vredan življenja.

ŽIVOT, svestan i organizovan, kadar da VIDI i GRADI, jeste savremena umetnost.

ČOVEK koji je organizovao svoj život, svoj rad i sebe jeste MODERNI UMETNIK.

RADITI za ŽIVOT a ne za PALATE, HRAMOVE, GROBLJA i MUZEJE.

Raditi među *svima*, za *sve* i sa *svima*.

DOLE manastiri, instituti, ateljei, radionice, kabineti i ostrva.

Svest, EKSPERIMENT, *cilj*, KONSTRUKCIJA, tehnika i *matematika*, to su DRUGOVI savremene UMETNOSTI.

A. Rodčenko, "Lozungi" (1921); u: A. Rodchenko – V. Stepanova, *The Future Is Our Only Goal*, München 1991, 158.

Sa engleskog preveo Slobodan Mijušković

Varvara Stepanova

O KONSTRUKTIVIZMU

Opšta teorija konstruktivizma

I. Konstruktivizam kao ideologija a ne umetnički pravac

Pre svega treba utvrditi da je konstruktivizam nova ideologija u oblasti ljudske delatnosti koja se do sada nazivala umetnost. To nije umetnički pravac koji bismo mogli formulisati kao novo tretiranje umetničke forme, u datom slučaju zasnovane na opčinjenosti i oduševljenju mašinskim formama industrije.

Ovakav zaključak o konstruktivizmu ne bi ga izveo iz područja umetničkih pravaca.

Konstruktivizam, međutim, nije pokušaj prerade estetike ukusa u industrijsku estetiku, već pokret protiv estetike i svih njenih manifestacija u različitim oblastima ljudske delatnosti.

Konstruktivizam se uglavnom ispoljava kao izumiteljsko stvaralaštvo, obuhvatajući sve one oblasti u kojima se pojavljuje pitanje spoljašnje forme i gde čovek rezultate svoga mišljenja građenjem ili konstruisanjem treba da realizuje za praktičnu primenu.

II. Konstruktivizam kao promena "umetničke delatnosti" u intelektualnu proizvodnju

Konstruktivizam je produkt revolucionarnih traganja za novom svešću u umetnosti. Ako podvrgnemo kritičkoj analizi stvaralački proces umetnosti najnovijeg vremena, zapazićemo u njemu postojanje novih elemenata koji menjaju čitav karakter umetničke delatnosti.

1. Građenje slike na osnovu tehničke nužnosti, odbacujući unutrašnju duhovnu nužnost.

2. Prelazak sa predstavljanja i kontemplacije na aktivnu delatnost i proizvodnju.

Umetničko delo (kao ideja + njena materijalizacija) jeste rezultat percepcije i načina gledanja čoveka na spoljašnje forme sveta, i zadatka umetnosti da formira ideal lepote za datu epohu.

Percepcija formi spoljašnjeg sveta prelamala se kroz unutrašnji ili "duhovni svet" čoveka i na taj način je nosila tragove njegove religiozne i filozofske kulture.

Stoga su se u delu rešavali problemi idealno-harmonične lepote filozofskog idealizma, koji sumnja u realnost postojećeg sveta i tome suprotstavlja iluzije individualne svesti - "svest uopšte", kao nešto objektivno realno.

Budući materijalistička u sredstvima svoga izražavanja, predstavljajući umetnost je bila najizrazitiji i najpotpuniji izraz svoga vremena, i tokom procvata idealističkog pogleda na svet s neobičnom tačnošću je beležila i konkretizovala idealističke sanjarije.

Ideal spoljašnje lepote, obavezno harmonične i simetrične, postaje aksiom zahvaljujući dvehiljadugodišnjoj kulturi, i gotovo se pretvara u urođeni instinkt.

Eksperimentalno saznanje kao "aktivno mišljenje" - ne kontemplacija već delovanje savremene epohe - stvara u umetnosti analitički metod koji ruši svetu vrednost dela kao nečeg jedinstvenog, unikatnog, putem razotkrivanja njegovih materijalnih osnova.

Trenutak napuštanja predstavnosti u umetnosti podrio je sadržaj umetničkog dela perioda filozofskog idealizma.

U sliku su ušli novi principi rada - razvijanje majstorstva i rešavanje specijalnih profesionalnih problema.

Formalni prilaz suprotstavlja se duhovnosti i idejnosti, a delo se pretvara u ogledni laboratorijski rad i eksperiment.

Umetničko delo koje služi za odmor i uživanje ne postoji.

Ta revolucionarno-rušilačka delatnost, koja je ogolela umetnost do njenih osnovnih elemenata, dovela je do pomaka u svesti umetnikâ, postavivši pred njih problem konstrukcije kao svrsishodne nužnosti. Rezultat daljeg shvatanja rada prema principu svrsishodnosti bilo je oblikovanje nove ideologije u konstruktivizam.

Kontemplativna i predstavljачka delatnost umetnosti prelazi u aktivni svesni rad, rušeći tako do sada postojeći pojam duhovnosti stvaralačkog procesa umetnika.

Industrija i tehnika koje se neprekidno razvijaju - iznenađujući nas na svakom koraku neočekivanošću svoje spoljašnje forme koja nema pandan u prirodi i protivreći joj - čine nemogućim uspostavljanje ideala lepote spoljašnje forme za savremenu epohu. Na taj način jedna od funkcija koje ulaze u sastav umetničke delatnosti kao realizacije ideala lepote, otpada i primorava umetnika, kao majstora formi i strukturâ, da ide u industrijsku proizvodnju radi primene svojih objektivnih znanja, jer njegova vanživotna delatnost (predstavljanje i izrada konkretnih formi za dati trenutak) gubi značaj usled stalnosti industrije koja od umetnosti ne očekuje kanone forme.

Prvi put tokom čitave istorije umetnosti problem umetničke forme rešava se nezavisno od naše idealne predstave o spoljašnjoj lepoti.

Atavizam "lepote izvan vremena i prostora", koji nam je preostao od idealističkog pogleda na svet, sa svojim nepromenljivim estetskim doživljavanjem, uništio je analitički metod, koji radi na različitim elementima i materijalnim zadacima, a ne otkriva ideje po sintetičkom principu.

Sada sistematizujemo faktore koji su usloveli novu svest konstruktiviste.

1. Razvoj industrije i tehnike.

Doveo je do raspada pojma harmonizovane lepote koja polazi od prirode. Niz pronalazaka novih predmeta i aparata, u svojoj osnovi nevezanih za prirodne forme i usmerenih na savlađivanje prirode, daje mogućnost da se u delu izgradi umetnička forma na pojmu "veštačkog".

Pojava u tehnici neobičnih kontrastnih i disonantnih formi strukture, neobičnih za prirodu - primeri postizanja ravnoteže ne samo pomoću trivijalnog principa piramide već, naprotiv, kao na kranu, gde trougao stoji na oštrouglu sa proširenim delom nagore - poljuljala je konvencionalna shvatanja kompozicije u umetnosti.

2. Materijalizam i eksperimentalno saznanje.

Proizvodi pomake u samoj suštini delatnosti umetnika, menjajući pogled na stvaralaštvo kao kontemplaciju i predstavljanje, te postavljajući pred njega problem aktivnog svesnog rada - dalje sledi proizvodni proces kao konkretizacija tog rada.

3. Niz otkrića u nauci i tehnici druge polovine 19. i početka 20. veka utvrđuje se u umetnosti rešavanjem formalno postavljenih zadataka prema tehničkoj nužnosti. Pojavljuje se pojam "majstorstva", "umešnosti" kao druga izvedenica od reči "umetnost".

4. Socijalne pretpostavke, koje su istakle nenormalnost položaja umetnosti kao specifične funkcije usled njene odvojenosti od opšteg kretanja i razvoja socijalnog života, te estetičarenja, što se u najboljem slučaju graniči s dekorativnošću.

Dakle, svi ovi faktori doveli su konstruktivizam do zaključka da se suština umetničke delatnosti temeljno menjala od duhovne predstavnosti ka svesnom aktivnom delovanju.

Svesnost te nove delatnosti jeste posebno uočljiv moment. Podsvesno nadahnuće (slučajna pojava) prelazi u organizovano delovanje.

Intelekt jeste naša polazna tačka, on nam zamenjuje "dušu" idealizma.

Stoga i konstruktivizam u celini jeste intelektualna proizvodnja (a ne samo mišljenje), nespojiva s duhovnošću umetničke delatnosti.

III. Odbacivanje umetnosti i nekontinuiranost umetničke kulture u konstruktivizmu

Konstruktivizam je proanalizirao "suštinu umetničke delatnosti" i u njoj otkrio nove momente o kojima se govorilo napred; dalja analiza realne konkretizacije tih momenata u umetnosti pokazala je da umetnost, zbacivši sa sebe okove religije i filozofije, nije mogla da se udalji od estetike, koja ju je dovela do teze o samodovoljnoj vrednosti slike. Drugim rečima, analitički metod u umetnosti nije primenjen u smislu njegovog opšteg značenja savremenog principa našeg mišljenja, već samo kao dodatak u skladu sa samodovoljnim zakonima umetnosti, tj. zakoni umetnosti ostali su kao i ranije posebno izdvojeni od celokupnog ostalog života.

Slika kao samodovoljna vrednost jeste sadržaj umetnosti koji se ne dâ proceniti, u kome su religija i filozofija zamenjeni čistom estetikom. Kako je teško odbaciti atavizme koji u nas dospevaju zahvaljujući vaspitanju, a koje zatim nasledno prenosimo.

Srušena je religiozna svetost, pojavljuje se estetska svetost koja ne može da se brani na drugi način nego pozivanjem na pretke...

Čak ni formalni zadaci i majstorstvo, dovedeni do visokih granica, nisu pružili mogućnost da se spozna značenje svega što se u umetnosti dešava i njen cilj.

Na taj način put umetnosti bez konstruktivizma, čak i u svojim formalnim dostignućima, nosio je skrivene estetske crte "umetnosti radi umetnosti" u obliku majstorstva radi majstorstva. Cilj nije bio shvaćen i odbačeni idejni sadržaj (koji ja posmatram kao realnu vitalnost umetnosti u prošlosti) bio je obilato prekriven estetikom.

To govori o složenosti same umetničke delatnosti za savremenu kulturu.

Postojanje estetike kao podređujućeg principa, čak i prilikom analitičkog metoda rada, zadržava u umetnosti nepromenjenom njenu osnovnu specifičnu crtu, ostvarenje ideala čovečanstva putem iluzornosti platna slike.

Konstruktivizam se stoga približava odbacivanju čitave umetnosti u celini, dovodeći u sumnju neophodnost specifične umetničke delatnosti kao stvaraoaca svetske estetike.

Jer konstruktivizam stoji u kontinuitetu umetničke kulture, ako se pri rešavanju formalno postavljenih zadataka u umetnosti termin "tehnička nužnost" tumači u prenosnom

smislu - preko estetike razuma, i na taj način isključuje estetiku kao nepotrebno i izmišljeno omamljivanje.

I nekontinuiranost umetničke kulture za konstruktivistička zdanja takođe se odbacuje usled njenog atavističkog karaktera - estetskog rešavanja formalnih problema.

IV. Socijalna teorija konstruktivizma

Oslobodivši se estetskih, filozofskih i religioznih naslaga, umetnost nam ostavlja svoje materijalne osnove koje će od sada organizovati intelektualna proizvodnja. Princip organizovanja jeste svrsishodna konstruktivnost u kojoj će estetiku zameniti tehnologija i eksperimentalno mišljenje.

Konstruktivizam se u specijalnom značenju formira od tri aktivna postupka - tektonike, konstrukcije i fature.

Tektoniku konstruktivisti uzimaju umesto pojma "stil". Monumentalnost umetničkog dela stvorila je pojam večne lepote izvan vremena. Osnovna odlika današnje epohe jeste privremenost - prolaznost...

Polazeći od ovoga ne može se biti organski vezan za epohu ako ne uzimaš u obzir i ne osećaš njeno pulsiranje - puls današnjeg dana jeste delovanje i promena.

Suprotstavljajući tektoniku "monumentalnom stilu prošlosti", konstruktivizam primenjuje izvestan ideološki prilaz radu.

Svaki zadatak može se rešiti i monumentalno i tektonski. Tektonika je prilaz zadatku na osnovu suštine samog zadatka, nezavisno od stila epohe. Budući ideološko svojstvo, tektonika ne može postojati van iskustva, tj. bez konstrukcije i fature.

Razliku u odnosu na monumentalnost takođe čini i dinamičnost tektonike, koja se menja čim se promeni sredina ili neki od uslova i eksperimenata.

Tektonika kao princip jeste rezultat eksperimenta. U datom slučaju nju diktira proizvodnja, jer materijal se usavršava, iskustvo i znanje rastu, te stvaraju nove uslove i mogućnosti formulisanja zadatka.

Ako, uzimajući u obzir sve kvalitete materijala, izradi stvari priđemo sa organske strane - prići ćemo tektonski. Odatle i prilaz određenju tektonike kao izvesne organičnosti, štaviše neprekidne organičnosti

Te neprekidne organičnosti do danas nije bilo, i stil, rastapan u početku tektonski u odnosu na zahteve epohe, prelazio je u spoljašnju formu, uslovnu za dato vreme, koja je kasnije shvaćena kao estetska lepota.

Stoga je forma stila postajala princip epohe i problem se rešavao od principa ka eksperimentu i rezultatu - to jest obratno.

Stil kao organizovana forma epohe, koja se nije kanonizovala u principu već u spoljašnjem ispoljavanju te forme, gubi svoj smisao u epohi industrijske kulture, kada spoljašnja forma nema svoju vrednost usled lakoće njene promene i njene proizvodnje, i kada su važni samo princip i proces za čije ostvarivanje je data stvar namenjena.

Pojam monumentalnog stila bio je rezultat dugog zanatskog rada na svakoj novoj formi i stvari. Danas, kada je parola epohe "privremeno i prolazno", više ne može biti monumentalnog stila u smislu oblikovanja nekakvih uslovno-karakterističnih odlika spoljašnje forme u jedinstveni kompleks spoljašnje forme današnjeg dana - samo ovo i jeste

karakteristična odlika - kada je na mesto statičnog predmeta, elementa, postavljena funkcija, delovanje, dinamika-tektonika.

Napetost između prolaznog i monumentalnog razrešava se samo formom tektonike kao principom stalne promene.

Ali u toj kratkotrajnosti značaja svake nove forme nalazi se podsticaj za dalji razvoj i evoluciju. Samo potpuno nerazumevanje trenutka nagoni na traženje podrške u monumentalnosti, gde se dozvoljava kretanje i levo i desno, ali samo po jednoj ravni; onaj pak koji učini korak napred, proglašava se da je izvan kontinuiranosti.

V. Stepanova, "O konstruktivizme" (1921); u: A. Rodčenko – V. Stepanova, *Budušćee – edinstvennaja naša cel'*, Katalog, München 1991, 174-178



Karl Joganson

OD KONSTRUKCIJE DO TEHNIKE I PRONALAZAŠTVA

"Iluzija" predstavljačke umetnosti posebno, i umetnosti uopšte, dovoljno je razjašnjena sa materijalističkog stanovišta. Nadalje, nju je razotkrila grupa "levih", a konačno ju je srušio konstruktivizam.

Konstruktivizam je tvrdio da je "umetničko nasleđe prošlosti neprihvatljivo", i objavio je "beskompromisan rat umetnosti uopšte", itd.

Čak i u svojim ranim stadijumima konstruktivizam je objavio da njegov cilj nije umetnost već "komunističko izražavanje materijalne izgradnje".

U završnoj analizi umetnost je laž, opijum, ona je nepotrebna, a njena predstavljačka iluzija samo je dečija igra linija, boja, reči, zvukova, itd.

Postoje dve vrste konstrukcije: prva je estetska po svojoj prirodi, to je tzv. "umetnička" konstrukcija, dok je druga prava, "mehanička" konstrukcija, ili moglo bi se jednostavno reći da postoje štetna i korisna konstrukcija.

Kao što je već rečeno, konstruktivizam odbacuje umetnost kao takvu.

Nadalje, konstrukcija nije sama sebi cilj, ona nije radi sebe, radi umetnosti, već radi preusmerenja ka *praktičnoj nužnosti*. Konstrukcija je *sama stvar* izgrađena prema konstruktivnim principima, i zbog toga ona ne postoji ispod, iznad ili izvan stvari.

Sa tog stanovišta pravi konstruktivizam priznaje postojanje samo mehaničke konstrukcije sa određenim praktičnim ciljem i svrhom.

Umetnici koji su nekada slikali slike odbacuju sliku i prelaze na konstrukciju ili "u industriju", kako se uobičajeno kaže. Ali takav pristup konstrukciji koristi sredstva, metod i oruđa "stare umetnosti" bez praktične svrhe ili određenog cilja koji se zahtevaju za mehaničku konstrukciju, ili zaista za svaku vrstu konstrukcije. Rezultat takve vešte ali proizvoljne obrade materijala, kao što vidimo u radu Tatljina i najnovijeg suprematizma, jeste jednostavno predstavljanje nečega, lažna i štetna forma konstrukcije, tj. "voljena stara umetnost" ili igračka.

Konstrukcija svake hladne strukture u prostoru, ili svaka kombinacija čvrstih materijala, jeste krst sa pravim uglovima, oštrim uglovima i tupim uglovima.

Došlo je vreme da se jednom zauvek odbaci čitav niz izuma, metoda, tehnika, materijala i sredstava umetnosti, jer su beskorisni, nesavršeni, u celini nedovoljni i primitivni, a da se primeni kurs mehaničke konstrukcije i pronalazaštva.

Dole umetnost, živela tehnika!

Uz razvoj tehnike, umetnost kao forma saznanja (da tako kažem) odumire, a tehnika i pronalazaštvo preuzimaju primat.

Proizvod umetnosti je primitivna forma proizvoda tehnike, i ne više od njegove predstave.

Umetnik je primitivac, žongler kičice, varalica, parazit i prevarant.

Kada sam izneo parolu "Dole umetnost, živila tehnika!" nisam proklamovao tehniku kao cilj konstruktivističkih nastojanja umesto umetnosti koja je odbačena.

Tehnika, u formi koju nalazimo danas, lišena pronalazaštva, jeste ustajala močvara.

Tehnika je primena zakona i pravila, i upotreba pronalazaka koji su otkriveni.

Sama tehnika je osuđena na nepokretnost i odsustvo progresa.

Tehnika je ono što pronalazaštvo nije bilo.

Specijalista tehnike živi o trošku pronalazača.

Ono što se obično uzima kao pronalazaštvo nije uvek pronalazaštvo.

Od slikarstva do skulpture, od skulpture do konstrukcije, od konstrukcije do tehnike i pronalazaštva – to je put koji sam izabrao i koji će sigurno biti krajnji cilj svakog revolucionarnog umetnika.

K. Ioganson, "Ot konstrukcii k tehnike i izobreteniju" (1922); u: *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*, New York 1990, 70.

Sa engleskog preveo Slobodan Mijušković



Varvara Stepanova

ODEĆA DANAŠNJICE – RADNA ODEĆA

Moda, koja psihološki odražava svakodnevicu, navike, estetski ukus – ustupa mesto odeći za rad u raznim delatnim granama ili određenim socijalnim aktivnostima, odeći koja se *može iskazati samo u procesu rada* u njoj, a van realnog života ne predstavlja nikakvu samostalnu vrednost, neki posebni oblik "Umetničkog dela".

Na odeći najveću važnost dobija njen faktorni deo (obrada materijala), tj. njena *izrada*. Nije dovoljno dati nacrt udobnog, dobro zamišljenog odela – treba ga i *izraditi* i proveriti u radu; tek tada ćemo ga videti i dobiti pravu predstavu o njemu.

Izlozi prodavnica sa uzorcima odeće na voštanim manekenima postaju prevaziđena estetika. Današnje odelo treba posmatrati u toku obavljanja delatnosti, van nje nema ni odela, kao što je i mašina besmislena van rada koji se na njoj ostvaruje.

Sva dekorativna i ukrasna strana odeće uništava se parolom: "*udobnost i svrsishodnost odela za datu proizvodnu funkciju*".

Ovo poslednje zahteva masovnu proveru njegove upotrebe; od zanatskog načina izrade treba preći na njegovu industrijsku masovnu proizvodnju.

Odelo na ovaj način gubi "ideološki" značaj i postaje deo materijalne kulture.

Zavisnost evolucije odela od razvoja industrije nesumnjiva je; tek su se danas, upravo na ovom nivou razvoja tehnike i industrije mogli pojaviti odelo pilota, šoferu, radničke zaštitne keclje, fudbalske patike, kišne kabanice i vojnički frenč.

U organizovanju savremenog odela treba ići od *zadatka prema njegovom materijalnom oblikovanju*. Od odlika delatnosti kojoj je odelo namenjeno prema krojnom sistemu.

Estetske elemente treba zameniti proizvodnim procesom samog šivenja odela. Objasniću – ne kačiti na odelo ukrase, sami šavovi, neophodni u krojenju, daju formu odelu. Razotkriti krojnu šemu, sve kopče odela i dr., kao što su na mašini svi njeni spojevi jasno vidljivi. Nema više skrivenih krojačkih šavova, postoji industrijsko šivenje na mašini, što industrijalizuje izradu odela i lišava ga svih zanatlijskih tajni individualnog rada krojača.

Forma, tj. sav spoljašnji izgled odela, neće više biti proizvoljna forma, već će proizlaziti iz zadatih zahteva i njihove materijalne realizacije.

Savremena odeća deli se na dve grupe – *radna odeća* – radničko odelo, koje se razlikuje i prema profesiji i prema izradi.

S jedne strane to univerzalizuje odeću, a u isto vreme daje joj individualnu nijansu.

Primer: odelo mehaničara ima opštu postavku u krojnoj šemi – sprečiti nanošenje povreda prilikom rukovanja mašinom.

U zavisnosti od specifičnosti radnog mesta – da li je odelo namenjeno mehaničaru u štampariji, na lokomotivi ili u metalurškom kombinatu, unose se individualne odlike prilikom izbora materijala i detaljizacije kroja, bez neke promene opšte šeme.

Dalje – odelo pogonskog inženjera, praktičara – zajednička karakteristika je potreba za velikim brojem džepova, ali u zavisnosti od specifičnih mernih instrumenata kojima se u radu koristi – u zavisnosti od toga da li je u pitanju šumarski, tekstilni, građevinski inženjer,

avioinženjer ili inženjer metalurgije – menja se veličina, oblik i karakteristični raspored džepova na odeći.

Posebno mesto kod radne odeće zauzima *specijalna odeća*, sa detaljnije razrađenim specifičnim potrebama i pratećim aparaturnim delovima na odelu.

Takvo je hirurško odelo, pilotsko, radnika u fabrici kiselina, vatrogasaca, odelo za polarne ekspedicije i sl.

Sportska odeća podređena je svim osnovnim zahtevima radne odeće i modifikuje se u zavisnosti od vrste sporta – da li je u pitanju fudbal, skijanje, veslanje, boks ili fizičke vežbe.

Specifičnost svake sportske odeće ogleda se u obaveznom postojanju jasnih obeležja za raspoznavanje timova u vidu znakova, amblema ili pak same forme i boje odeće. Boja sportske odeće u datom slučaju jedan je od najvažnijih faktora, jer se sportska takmičenja odvijaju na velikom prostoru, a značajnije sportske događaje prati ogroman broj gledalaca.

Gledaocu je gotovo nemoguće da učesnike razlikuje prema kroju odeće; i sam učesnik će saigrača neuporedivo brže prepoznati po boji.

Forma sportske odeće treba da proističe iz raznih kombinacija boja. Najvažniji pak zahtev koji sportska odeća u svim vrstama sporta mora da ispuni je *minimum odeće, jednostavnost njenog oblačenja i nošenja*.

U ovom broju *Lefa* data su tri nacrt sportske odeće za fudbalske timove:

1) *Šarena odeća u tri boje* (crvena, crna i siva) sa amblemom na košulji – crvenom zvezdom na grudima.

2) *Jednobojna odeća* (crvena) od trikotaže s velikim znakom na grudima (O.T.).

3) *Prugasta odeća u dve boje* – crvena i bela, bez ikakvih znakova.

Kroj – ravna košulja bez rukava i gaćice.

U idejnom rešenju ženske košarkaške odeće prikazani su kroj i forma odeće (crna traka na gornjem delu košulje, pruge na suknji koje joj daju izgled zvona itd.).

Najveća pažnja u svim ovim slučajevima poklonjena je *jednostavnosti i izoštrenoj kombinaciji boja*.

Funkcionalni deo sportske odeće zahtevao je njihovu jednostavnost i slobodu pokreta – odatle na ovoj odeći gotovo potpuno odsustvo kopči i krajnja jednostavnost kroja.

V. Stepanova, "Kostjum segodnjašnego dnja – prozodežda", *Lef*, 2, Moskva 1923, 65-68



Varvara Stepanova

O RADOVIMA KONSTRUKTIVISTIČKE OMLADINE

Godišnja izložba – presek aktivnosti Metalurškog fakulteta VHUTEMAS-a po prvi put nam je pokazala praktične radove konstruktivističke omladine. Radom ove omladine rukovodi konstruktivista Rodčenko, on je i osnovao Metalurški fakultet od juvelirske, filigranske i drugih sličnih zanatskih radionica bivše Stroganovske škole i rad usmerio ka konstruktivizmu.

Izložba je sastavljena od nacрта i modela materijalnog oblikovanja stvari za industriju metala.

Ona je predstavila dva principa konstruktivizma koje je zasnovao rukovodilac Metalurškog fakulteta u praktičnom radu konstruktiviste na izradi nove stvari.

Prvi – materijalno oblikovanje stvari, za razliku od njenog estetskog komponovanja na planu umetnosti, kreće se od zadatka, materijala i konstrukcije ka formi stvari u celini.

U izloženim radovima student nije polazio od unapred postavljene "umetničke" forme predmeta, već je forma nastala kao rezultat rešavanja osnovnog zadatka.

Na izložbi je to jasno istaknuto, jer *ni u jednom radu zadaci čiste forme (estetika) nisu prevladali nad utilitarnom vrednosti stvari*.

Ni u jednom projektu nije bilo čak ni nagoveštaja umetničkog stila, oni su se mogli prihvatiti samo kao celina, kao stvar koja dobro funkcioniše, slično automobilu, avionu i drugim stvarima industrijskog tipa.

To je bilo toliko očigledno da su studenti drugih fakulteta i visokih škola na izložbi postavljali jedno isto pitanje:

- Pa gde je ovde umetnost?

- Vi nikako niste sebi postavili "prave zadatke"! (studenti Arhitektonskog fakulteta VHUTEMAS-a).

- A "umetnički" ćete ih naknadno obraditi?

Izložba je prva pobeda konstruktivističke omladine u borbi s estetskom zarazom. Na njoj je izvanredno pokazano kako disciplina materijalnog oblikovanja predmeta nema ništa zajedničko s estetskim komponovanjem stvari, čiji rezultat može biti samo novi umetnički stil.

U prvom slučaju za osnovu se uzimaju materijalni podaci i organizuju u tri discipline konstruktivizma (tektonika, faktura i konstrukcija).

U drugom slučaju polazna tačka je psihološko delovanje date spoljašnje forme na potrošača, formalna strana se u radu realizuje na račun utilitarne vrednosti predmeta.

Drugi – zadatak izvođenja stvari u pokretu. Ovaj zadatak postavlja novi princip organizovanja stvari i ima pedagoški značaj – razvijanje inicijative kod studenata.

Izloženi radovi dali su tri moguća rešenja ovog zadatka:

1. Stvar je pogodna za upotrebu samo u stanju kretanja tj. – organizovana kao proizvodno oruđe.

Tako je zadatak *pokretne police za knjige* ostvaren u obliku svojevrsnog uređaja za demonstraciju knjiga. Njegova utilitarna prednost je u mogućnosti da se pokaže veća količina

knjiga u istoj vremenskoj jedinici potrošnje, bez rasipanja pažnje posmatrača na celo polje police.

2. Montažna stvar koja se kompaktno rasklapa posle upotrebe – takvi su montažni kiosk, krevet na rasklapanje, čiji je jedan model prikazan i u ovom broju časopisa.

3. Stvar za ličnu upotrebu, koja vrši nekoliko funkcija u internatu – krevet i sto za tehničko crtanje, fotelja i krevet (prikazani u ovom broju).

U realizaciji ovih zadataka studenti su ispoljili veliki pronalazački dar, snalažljivost u korišćenju materijala i, što je veoma važno istaći, nema potpuno neuspešnih rešenja iako su izloženi svi radovi, bez uobičajenog izbora najboljih. Može se kategorički izjaviti – nema slabih radova, jer u metodološku osnovu izvođenja nastave rukovodilac nije postavio emotivni (umetnički) rad, već razvijanje inicijative i aktivnosti studenata. Cela grupa potpuno se uskladila u prihvatanju konstruktivističkog prilaza praktičnom radu i postala prva ćelija konstruktivističke omladine, poprilično tehnički potkovane.

Metod izvođenja nastave zaslužuje posebnu pažnju – u punoj meri čuva samostalnost studenata, tako da na izložbi nemamo čitav niz "novih Rodčenka", što je postalo uobičajeno za umetničke radionice, već aktivnu, samostalnu grupu mladih radnika za koje rukovodilac nije "celovit sistem" već samo stariji iskusniji drug. Ispoljenom inicijativom i tehničkom razradom posebno su se istakli drugovi *Bikov, Soboljev, Galaktionov, Piljinski* i *Čviljajev*.

V. Stepanova, "O rabotah konstruktivistskoj molodeži", *Lef*, 3, Moskva 1923, 53-56



Aleksandra Ekster

U KONSTRUKTIVISTIČKOJ ODEĆI

Stvar napravljena od nekog materijala pokorava se zakonima toga materijala.

Prilikom izbora tkanine kao materijala za stvaranje neke forme, treba imati u vidu njenu čvrstinu, težinu, rastegljivost, širinu i boju. Obična, grubo prerađena vuna diktira formu pravougaonog oblika ili formu konstruisanu pod pravim uglovima, bez nepotrebnog dodatnog vertikalnog ritma naborâ koji otežavaju pakovanje odeće. U ovakvim slučajevima izbegavamo nasilje nad materijalom. Meke široke tkanine (vuna, svila – uz odgovarajući kvalitet izrade) omogućavaju oblikovanje složenije i raznolikije siluete odeće. Takva silueta, uključena u poliedarsku formu, može se spajati s najraznovrsnijim ritmičkim metrima. Uzana tkanina logično zahteva pravilnu uzanu formu koja je širinu zamenila slobodnim prostorom, tj. razrezima duž donjeg dela odeće, radi udobnosti tela.

Povezivanje materijala na uzanoj formi odlikuje se izraženijom jednostavnošću i jasnom konstruktivnošću šavova. Rastegljive tkanine, kao što su neke vrste svile, zahvaljujući svojim svojstvima daju mogućnost da se od njih izradi odeća za kretanje (ples), te neke složenije forme (krug, poliedar). Sastavni delovi ovakve odeće moraju da prate dinamičke pokrete tela. Teži materijal vezan je za mirnije forme (kvadrat, trougao itd.) i sporije kretanje (koračanje, trčanje).

Forma je neraskidivo povezana s bojom. Proučavajući karakteristike jednobojne odeće u njenoj primitivnoj geometrijskoj formi, vidimo da takva forma zahteva neku od osnovnih boja i obratno, složena forma mora imati dodatnu tonalnost. Poredimo li dva istovetna kvadrata, crni i beli, učiniće nam se da je crni manji i lakši od belog (teorija težine boje). Dakle, da bi se uravnotežila odeća ovih boja, formu crne odeće treba učiniti složenijom.

Pitanje nove forme odeće veoma je aktuelno. Budući da kod nas u ogromnoj većini prevladava trudbenički element, odeća mora biti prilagođena trudbenicima i onoj vrsti posla koji se u toj odeći obavlja. Forma gornjih delova odeće ne sme biti suviše uska jer sputava pokrete tela, kao i nesrazmerno velika kapa ili čvrsto pripijeni donji delovi. Forma nove odeće, savremene odeće, mora biti usklađena sa zahtevima našeg života i svim njegovim osobenostima, zasnovana na intenzitetu boje kao elementu koji odlikuje rusku narodnu nošnju; ni u kom slučaju ne treba da se upravlja prema uzorcima iz Zapadne Evrope, jer su oni zasnovani na drugačijoj ideologiji.

Usavršavanju radne odeće do danas nije poklanjana veća pažnja. Oblikovanje forme odeće proizlazi iz životnih uslova – rada i odmora. Treba imati u vidu svrsishodno i ekonomično menjanje odeće koje ima kako higijenski, tako i psihološki značaj. Istraživanja radne odeće kao i odeće široke upotrebe treba da budu zasnovana na najjednostavnijim geometrijskim oblicima i osnovnim bojama, uključujući u forme široke upotrebe i različite ritmove. Odeća za fizički rad zasniva se na uslovima pod kojima se rad obavlja i pokretima tela, a izrađena je na harmoniji proporcija ljudskog tela.

Većina stvari za široku upotrebu pati od nedostatka odgovarajućih proporcija, a shodno tome i od neudobnosti. Za one čija je delatnost vezana za rad ruku, ili za one koji provode ceo dan radeći za stolom, gornji deo odeće mora biti maksimalno prilagođen tipu

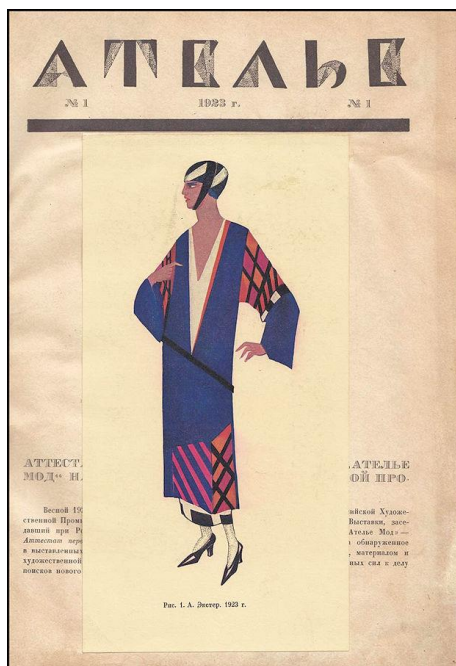
posla koji se obavlja. Ovo je principijelni stav u odnosu na radnu odeću i odeću za široku upotrebu.

Potpuno drugačija ideološka osnova može se primeniti na proizvodnju individualne odeće. Neophodna je podela na određene kategorije, tipove ljudi, a u skladu s njom i pronalaženje karakteristične forme i boje odeće. Radi sprovođenja ove zamisli u život takođe je neophodan zajednički rad umetnika i tehničara. Zadatak umetnika je otkrivanje nove forme, vezane za savremenog čoveka, određivanje novih polazišta u istraživanjima savremene odeće, otkrivanje novih načina izražavanja, promena ranije utvrđenih proporcija pojedinih delova odeće, određivanje boje u formi, izbor i konstruisanje faktura-materijala, određivanje ritmičkog metra, usklađivanje siluete odeće s dinamikom ljudskog tela.

Tehničar koji razume jezik umetnika, naravno, prenosi sav njegov naučni rad na materijal. Pravilno tumačenje umetnika prvi je i neophodni uslov za rad na proizvodnji odeće.

Samo uz takvu usklađenost rada umetnika i tehničara moguće je na odgovarajući način rešiti pitanje odeće.

A. Ekster, "V konstruktivnoj odežde", *Atel'e*, 1, 1923, 4-5



Vladimir Tatlin

UMETNIK – ORGANIZATOR SVAKODNEVICE

Nova svakodnevica zahteva nove stvari. Na tom planu, međutim, radi se veoma malo. Kada je nameštaj u pitanju, problem ostaje posebno aktuelan i danas.

Sve što se kod nas sada čini na polju konstruisanja novog nameštaja samo je pokušaj oponašanja Zapada. Tamo je trenutno u velikoj modi reforma nameštaja preko njegovog konstruisanja od cevi za bicikle. I kod nas je bilo pokušaja da se krene tim putem. Međutim, ovde smo se suočili s nedostatkom samog materijala – gvozdениh cevi. Da bi se problem prevazišao, kao što smo se nekada trudili da otkrivamo nove boje i njihove kombinacije, sada najdetaljnije proučavamo ispoljavanja materije. Moramo proširiti dijapazon našeg mišljenja u oblasti materijala i njihovih međusobnih odnosa. Grupa mojih učenika vrši ogledе sa različitim međuodnosima materijala, tražeći u samom materijalu pretpostavke za formu. I od različitih materijala dobijamo iste predmete. Uzmimo, na primer, sanke (...). Sanke od cevi za bicikle, u Americi uobičajene, za nas u SSSR-u nisu prikladne. Umetnik, dakle, koji oblikuje nove forme svakodnevice, treba da zna kako da pronađe i odgovarajući materijal za neku stvar, pogodan za naše klimatske i ekonomske uslove. Sanke od savijenih cevi u našim uslovima nisu pogodne iz više razloga: surova zima čini materijal izuzetno krutom, sanke su često teške, skupe itd. Mi smo cevi zamenili javorovim nosačima, savijenim po principu bečkog nameštaja. Njihove prednosti za nas su očigledne. Materijala ima dovoljno – cele šume, njegova obrada je jednostavna i jeftina. Sem toga, ovakve sanke su mnogo lakše od metalnih (lako se nose na jednom ramenu), i preko zime nisu neprijatne na dodir, jer ne mrznu kao metalne. Njihova "izdržljivost" veoma je velika.

Savremena fabrika nameštaja nimalo ne uzima u obzir potrebe ljudskog tela pri konstruisanju ovog ili onog uzorka nameštaja. Nju zanima samo spoljni efekat. A čovek je organsko biće, koje se sastoji od kostura, nerava i mišića. Zato mu je potrebna stolica sa ugibanjem. Takozvane američke stolice daju efekat ugibanja, isti kao i kod mekih klupskih fotelja. Takav nameštaj, međutim, izuzetno je skup i kabast. A jeftina stvar – izrađena od drvenih nosača, ne može dati nikakav efekat ugibanja. Stolica koju smo mi konstruisali (...) u velikoj meri postiže efekat ugibanja. Materijal – javorovi nosači dimenzije jednog cola, savijeni su po principu bečkog nameštaja. Konstrukcija u obliku mosnih nosača, od 4 cola (4 nosača od jednog cola), obezbeđuju u potpunosti čvrstinu i, da tako kažemo, bezbednost sedenja na takvoj stolici. A prilikom masovne proizvodnje ona bi koštala mnogo manje od bečke stolice i bila bi udobnija od nje.

Čitav naš život, pa i proizvodnja, opterećeni su stvarima, posebno onima koje služe za čuvanje drugih stvari. Mi težimo tome da ih uništimo, da uzmemo od njih samo pojedine delove i to unesemo u arhitekturu zgrade (police u niši zida i sl.). Čime se služimo prilikom konstruisanja neke stvari? Savremena tehnika radi pre svega na tim pitanjima. Međutim, to nije dovoljno. Osim "čime", veoma je važno i "kako", važna je organska forma. Zato mi

uzimamo i analiziramo postojeće stvari, koristimo se tehničkim objektima kao obrascima za forme stvari svakodnevne upotrebe, koristimo se, najzad, i pojavama iz žive prirode. Takvi su naši osnovni zadaci u radu na organizovanju nove stvari u novoj svakodnevici. Mi idemo ka njihovom ostvarivanju.

V. Tatlin, "Hudožnik – organizator byta", *Rabis*, 48, 1929



Vladimir Tatlin

UMETNOST U TEHNIKU

U periodu rekonstrukcije tehnika rešava sve.
Staljin

Postojeće forme koje se primenjuju u građevinskoj umetnosti (arhitekturi), u tehnici i posebno u avijaciji, poseduju neku ustaljenu shematičnost. Obično je to povezivanje jednostavnih pravolinijskih formi s formama koje imaju najjednostavniju zakrivljenost.

Što se tiče arhitekture, uvođenje zakrivljenosti u građevinske forme kao i formi složene zakrivljenosti (ovakve forme stvaraju se prilikom složenog kretanja prave ili krive) još uvek je na primitivnom nivou i cela stvar ograničava se običnim presekom najprostijih tela; to dovodi do jednoličnosti u smislu konstrukciono-tehničkih rešenja a umetnika takođe zatvara u uski krug ustaljenih građevinskih materijala. Ovo se jasno vidi na projektima svetskih konkursa savremene arhitekture. Što se tiče "malih formi", uski krug formalnih dostignuća iz prošlosti u potpunosti je ovladao stvaralaštvom umetnika u ovoj oblasti; elementi bespredmetnosti, koji su u suštini izuzetno primitivne forme umetničkog mišljenja, nisu se razvili niti su doveli do stvaranja sintetičke životno nužne stvari.

Primedba. Kvazikonstruktivisti takođe su se koristili materijalima, ali apstraktno, radi formalnih zadataka, mehanički pridodavši i tehniku svojoj umetnosti. Kvazikonstruktivizam nije uzimao u obzir organsku povezanost materijala sa njegovim naprežanjem, njegovim radom. Životno nužna forma rađa se u suštini samo kao rezultat dinamike ovih međudnosa. Ne čudi onda što su se kvazikonstruktivisti pretvorili u dekoratere, ili su počeli da se bave grafikom.

Rad u ovoj oblasti, koji bi uključio i nameštaj, predmete za svakodnevnu upotrebu, tek počinje, dok će pojava novih kulturno-socijalnih ustanova, u kojima će živeti, promišljati i ispoljavati svoje sposobnosti radničke mase – pred umetnike postaviti ne samo zahtev za spoljašnjom dekorativnošću, već pre svega zahtev za stvarima, u skladu s dijalektikom nove svakodnevice.

Moju pažnju privukla je avijacija, jer njeno dobro poznavanje podrazumeva da posebni uslovi u ovoj oblasti (pokretljivost mašine i njena interakcija s okolinom) stvaraju mnogo veći pomak u raznolikosti formi i konstrukcija nego u tehnici statičkog poretka.

Posle ispitivanja došao sam do zaključka da, zaista, neka raznolikost zakrivljenosti forme i povezivanja materijala u ovoj oblasti ima veći kvalitativni značaj nego u arhitektonskim formama. Mislim, ipak, da su korišćenje zakrivljenosti površina i iskusan rad u ovoj oblasti nedovoljno razvijeni čak i u avijaciji.

Prema tome:

1. Jednoličnost formi (koja u suštini nije uslovljena tehničkim zahtevima) dovodi do ograničenog kruga materijala, njihovog jednoobraznog korišćenja te stvara do izvesnog stepena stereotipni odnos prilikom kulturno-materijalnog oblikovanja stvari, što takođe dovodi do jednoličnog rešavanja konstruktivnih zadataka.

2. Umetnik koji je iskusan u korišćenju raznorodnog materijala (on nije inženjer, ali je proučio problem koji ga zanima) nesvesno sebi postavlja zadatak rešavanja tehničkog

oblikovanja putem novih međuodnosa materije, s ciljem dobijanja novih opterećenja, te pronalaženja složenije forme na ovoj osnovi, koju, naravno, u procesu daljeg razvoja treba tehnički ispitati. Umetnik tehniku mora suočiti s realnošću postojanja novih međuodnosa forme materijala i njegovog rada. Forme složene zakrivljenosti zahtevaju drugačije plastične, materijalne i konstrukcione međuodnose – upravo ove elemente može i mora da savlada umetnik čiji se stvaralački metod odlikuje drugačijim kvalitetima od metoda nekog inženjera.

Dakle:

1. Letelicu kao objekat umetničke konstrukcije izabrao sam zato što je ona najsloženija dinamička, materijalna forma koja može ući u upotrebu sovjetskih masa kao predmet široke potrošnje.

2. Pošao sam od konstruisanja materijalnih građevina jednostavnih formi i išao ka složenijim: od odeće, stvari za svakodnevnu upotrebu, pa do arhitektonske konstrukcije u čast Kominterne. Letelica na ovom stadijumu mog rada najsloženija je forma koja odgovara potrebama trenutka u čovekovom savlađivanju prostora.

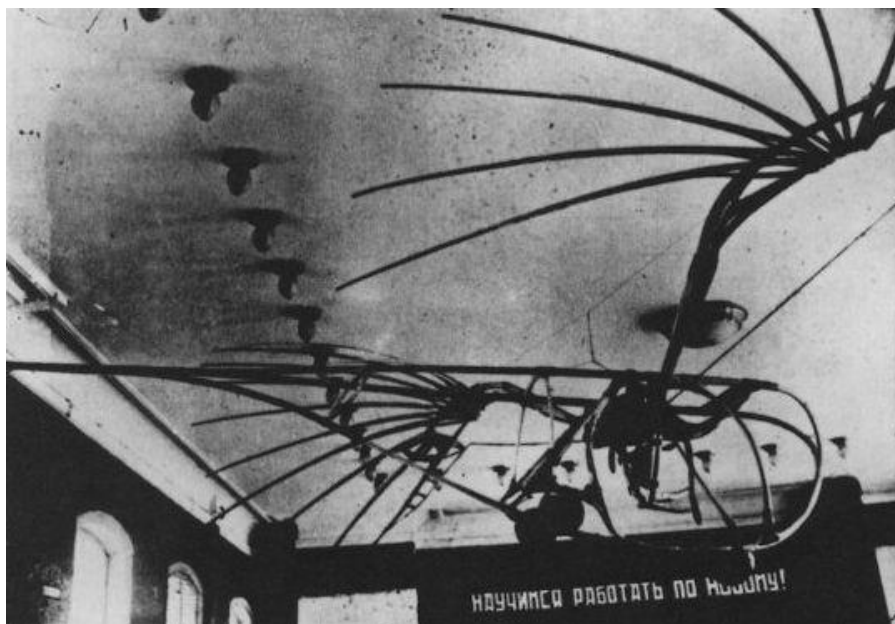
3. Na kraju svog rada došao sam do zaključka da umetnikov prilaz tehnici može i treba da ulije novi život u njene ustajale metode koje se često suprotstavljaju zadacima rekonstrukcionog perioda.

4. Moj uređaj izgrađen je na principu korišćenja živih, organskih formi. Proučavanja tih formi dovela su me do zaključka da su najestetskije forme upravo i najekonomičnije. Rad na oblikovanju materijala u tom pravcu i jeste umetnost.

5. Uređaj je rađen po mom projektu i mojim stručnim savetima, uz učešće lekara-hirurga M. A. Gejncea, pedagoga-avijatičara A. V. Loseva.

Uređaj je napravljen u naučnoistraživačkoj laboratoriji "za kulturu materijala", sa saradnicima A. G. Sotnjikovom i J. S. Paviljonovom.

V. Tatlin, "Iskusstvo v tehniku", *Brigada hudožnikov*, 6, 1932, 15-16



NAPRAVLJENE SLIKE

Princip napravljenosti / Koncept organskog, biološkog građenja slike / Ideologija analitičke umetnosti

Iako u ranim fazama blisko stilističkom kodeksu neoprimitivizma, slikarstvo Pavla Filonova se ni tada a ni kasnije ne uklapa ni u jednu od kolektivnih/grupnih stilskih formacija avangarde, ukoliko naravno produkciju nastalu u okviru njegove vlastite škole *Majstora analitičke umetnosti* (osnovana 1925. godine) ne posmatramo na takav način. Ako sa stanovišta uglavnom strogih i restriktivnih formalno-jezičkih propozicija, naročito radikalnih varijanti bespredmetništva, njegovo slikarstvo zaista ima osobine hibridne, nepročišćene formule, onda treba reći da to naravno ne proizlazi iz umetnikove nedovoljne osvešćenosti ili nedostatka invencije, već je rezultat svesnog nastojanja da se sopstvena pozicija izgradi mimo jednoznačnog svrstavanja u morfološke, sintaksičke i ideološke okvire na liniji kubizam-futurizam-suprematizam i dalje.

Takav pristup Filonov je naznačio u svojim tekstovima veoma rano, počev od 1912. godine, kada iznosi rezerve prema kubističko-futurističkoj geometrizaciji i mehaničkoj redukciji predmeta (i njegovog kretanja) na komponente forme i boje. Ograničenja simplifikacija što proizlaze iz ovog apriornog redukcionizma mogu se prema Filonovu prevladati aktiviranjem modela prirodnog, "organskog razvoja" ili rasta (organsko nasuprot mehaničkom), koji postaje glavno uporište njegove ideje o *napravljenim slikama*, tj. principa *napravljenosti*. Iako je početak nove ere napravljenih slika objavio 1914. godine, ideja je i u praksi i u teoriji potpuno razvijena kasnije, krajem desetih i tokom dvadesetih godina. Precizirajući i proširujući tada svoju kritiku na sve, kako kaže, desne i leve dogme u slikarstvu (uključujući i suprematizam i konstruktivizam) Filonov pomenutu redukciju naziva sholastičko-estetičkom spekulacijom savremenog realizma "dvaju predikata" (boje i forme). Moglo bi se reći da on na taj način takođe sudeluje u aktuelnoj debati na temu krize slikarstva, zaoštreno do maksimuma eksperimentima bespredmetnika, pre svega Maljevičevim i Rodčenkovim monohromijama, ali njegovi predlozi ostaju u domenu slikarstva koje pomoću "analitičko-intuitivnog metoda" treba prevesti iz dvopredikatskog realizma (sholastika) u naturalizam svih predikata, tj. svojstava predmeta (nauka). U pitanju je stanovište da proces nastajanja slike i njena struktura, građa, treba da reflektuju svu složenost procesa i struktura organske, žive prirode, kao i manifestacija ljudskog života uopšte. Formulacija o *biološki napravljenj slici* tačno naznačuje koncept prenošenja bio-struktura, bio-dinamike, bio-logike i polje konstitucije slike kao živog organizma sastavljenog iz mnoštva ćelija, atoma, međusobno neraskidivo funkcionalno povezanih. Filonov je naročito insistirao na vrhunskom značaju samog procesa, postupka, tehnologije izvođenja slike, svake pojedinosti, nerva u organskom sklopu njenog tela, u kojem ništa nije ni slučajno ni sporedno. S obzirom na to da finalni stadijum nije prethodno koncipiran, i da atomizacija slikovnog polja često rezultira "prizorima" nepreglednosti beskonačnog mnoštva različitih slikarskih čestica, čini se neobičnim svojevrsan *all-over* efekat mnogih Filonovljevih slika, neretko izrazito velikih formata.

Tokom ključnih godina (1912-1915) formacije avangarde Filonov je bio blizak peterburškom krugu oko *Saveza mladih*, imao je istinsku podršku tako važnih pojedinaca kao

što su Hlebnjikov, Kručonih ili Matjušin. Ne pristajući, međutim, na radikalno podvajanje između predmetnosti i bespredmetnosti, ostajući izvan prakse i ideologije *kao-takvosti* i *samociljnosti*, tj. autonomnog, samodovoljnog formalističkog istraživanja, odbacujući takođe reduktivističke strategije razlaganja slikarstva na njegove elementarne lingvističke jedinice, Filonov se vlastitim izborom našao na "trećem" putu, na kojem je sastavio osobenu, autentičnu formulu *Svetskog procvata* umetnosti.

Pavle Filonov

INTIMNA RADIONICA SLIKARA I CRTAČA "NAPRAVLJENE SLIKE"

U ime večne i velike snage što u nama živi, snage stvaralaca koji krase zemlju, snage ljudi koji, umirući, uviđaju da su na zemlji ostavili svoj trag i svoja dela, mi govorimo:

Naš cilj su slike i crteži, napravljeni u svoj lepoti istrajnog rada, jer znamo šta je na slici i crtežu najvrednije – čovekov moćni rad na stvari, kroz koji on iskazuje sebe i svoju besmrtnu dušu.

Prihvatamo sve tekovine umetnosti, ali mrzimo njene eksploatore i parazite što samo grabe i govore, govore i grabe. Oni skrnave staro – rečima, i novo – delom.

Kritiku u njenom današnjem stanju odbacujemo, ali verujemo da će se pre ili kasnije pojaviti genije kritike; on će odvojiti ovce od onih što ovce šišaju; to će svakako biti čovek koji se zbog umetnosti odrekao i oca i majke; iza leđa mu se neće rojiti svetina što pripada istoj partiji, svetina koja svojim stavovima nesumnjivo utiče na slobodnu zasnovanost njegovih uverenja i njegovog kanona.

Mi ne delimo svet na dva sreza – istok i zapad, ali stojimo u centru svetskog života umetnosti, u centru male progresivne grupe upornih radnika koji su ovladali slikarstvom i crtežom.

Ono što govorimo odnosi se isključivo na napravljene slike i napravljene crteže; mi tvrdimo da je ogromni značaj crteža, umetnički vrednog isto koliko i slika – odavno nestao, rastvoren u grafici i skicama za slike, a trebalo bi da crtež kao takav bude neizmerno važan – on nije sluga slikarstva, niti sluga grafike.

Mi rehabilitujemo prava crteža.

U vezi sa slikarstvom izjavljujemo da ga obožavamo – uliveno, upijeno u sliku – i da mi prvi započinjemo novu eru u umetnosti – vek napravljenih slika i napravljenih crteža; u *Našu Domovinu* prenosimo težište umetnosti, u našu domovinu, koja je stvorila hramove nezaboravne lepote, zanatske rukotvorine i ikone.

Verujemo u sebe i svoj cilj, reči "napravljena slika", "napravljeni crtež" za nas imaju isti značaj kao i reči "Hram Vasilija Blaženog", "Katedrala Sen-Žan u Lionu".

Ne možete ovladati otkrovenjima i tajnama umetnosti ako niste njen prosti fizički radnik. Otkrovenje nastaje dugogodišnjim upornim radom; polazeći od toga mi skidamo maske sa lica onih koji sebe ubrajaju u inovatore – novo se otkriva radom, dok kod nas radnika nema; u umetnosti je potrebno mnoštvo prostih fizičkih radnika, da bi na njihovim kostima jedan ili dvojica stvorili besmrtna dela.

Onima koji razumeju ovo što govorimo, poručujemo:

U Rusiji nema napravljenih slika i napravljenih crteža – a oni moraju postojati i moraju biti takvi da ljudi iz celog sveta dolaze da se pred njima mole.

Pravite slike i crteže, ravne kamenim hramovima što su natčovečanskim naporima volje stvoreni na jugoistoku, na Zapadu, u Rusiji; oni će vam rešiti sudbinu na dan strašnog suda umetnosti – znajte, taj dan je blizu.

Kakabidze
Kirilova
Larson-Spirova
Pskovitinov
Filonov

P. Filonov, *Intimnaja masterskaja živopiscev i risoval'ščikov "Sdelannye kartiny"*, Sankt Peterburg 1914



Pavle Filonov

DEKLARACIJA "SVETSKOG PROCVATA"

Odbacujem apsolutno sve dogme u slikarstvu, od krajnje desnih do suprematizma i konstrukcionizma, i svu njihovu ideologiju kao nenaučne. Ni jedan od njihovih vođa nije umeo da slika, crta, niti da analitički promisli "šta, kako i zbog čega" slika.

Proglašavam Pikasovu "reformaciju" "sholastički-formalnom i u suštini lišenom revolucionarnog značaja"; izjavljujem da postoje dva metoda prilaza objektu i njegovom rešenju: "apsolutno nepretkoncipirani analitički intuitivni" i "apsolutno naučni, apsolutno analitički-intuitivan"; da se ideologija umetnika i njegovih slika, konstrukcija, forma, boja, faktura, mere naukom i ideologijom njegovog (ili budućeg) vremena.

"Realizam" je sholastičko odvajanje od predmeta (objekta) samo dva njegova predikata: forme i boje. A spekulacija tim predikatima je estetika.

Na osnovu estetske spekulacije upravo "ovim dvama predikatima" ja objedinjujem apsolutno ceo "desno-levi" front i nazivam ga "realističkim u suštini", a sam realizam preživelim sholastikom.

Realistički front bez potrebe se deli na pravce, skriva se iza bespredmetnosti, jabukâ, prostora, kubo-futurizma, kontrareljefa, izuma, proletera, Tatlinove kule, logizira to filozofijom bespredmetnosti, anegdotom boje. Analiza pokazuje da je posvuda jedna te ista spekulacija "dvama predikatima realizma", razlika je samo u ortografiji realizma, a zbog njih umetnik ne vidi čitav pojavni svet, život kao takav. Ne poznaje ni njih, ni sebe, atrofirao je analizu, intuiciju, kritičko mišljenje, ličnu inicijativu, profesionalno je nepismen. Konzervisao se u sholastičkoj filozofiji "predmetnosti formi", "bespredmetnosti formi", "uljane boje", "dekoracione fakture", sve to uzdigao do rituala, na različite načine propoveda jednu te istu "suštinu dva predikata".

Sledeće umetnike, spolja gledano različite, definišem kao "identično sholastičke intelekta": Čepcov=Maljevič, Pikaso=Engr, Matjušin=Petrov-Votkin, Tihov=Bodarevski, Sezan=Beljašin. Svuda princip "realizma dvaju predikata" (Izuzetak je Mansurov).

Budući da znam, analiziram, vidim, intuiram da u bilo kom objektu ne postoje samo dva predikata, forma i boja, već čitav svet vidljivih ili nevidljivih pojava, njihovih emanacija, reakcija, uključivanja, geneza, postojanja, poznatih ili skrivenih svojstava, koji sa svoje strane ponekad imaju bezbrojne predikate – ja odbacujem dogmu savremenog realizma "dvaju predikata" i sve njegove desno-leve sekte kao potpuno nenaučne i mrtve.

Na njegovo mesto stavljam naučni, analitički, intuitivni naturalizam, inicijativu istraživača svih predikata objekta, pojava čitavog sveta, pojava i procesa u čoveku, vidljivih i nevidljivih golim okom, upornost majstora-pronalazača i princip "biološki napravljene slike".

Odbacujem sve "mračno carstvo" savremene ruske umetničke kritike, koja sramoti nauku i proleterku svakodnevnicu, i njene uobičajene parole: "vuci, ne popuštaj", "zavadi pa vladaj" – jer je ona parazitski dovela do prefinjene retoričke besmislice onu istu ideologiju realističkog kastriranja. Aktivnost "Stubova" ruske umetničke kritike istorijski je neplodna, surova, nenaučna do izvrtanja činjenica (videti članak N. Punjina u knjizi *Ruska Umetnost*, u kojoj on pred čitavim svetom prevozi slepe putnike i švercere magistralom Ruske Umetnosti). Setimo se obračuna staro-akademaca s peredvižnicima i obratno; staleške hajke koju su *Svet umetnosti* i Benua organizovali protiv peredvižnika; provokacije *Sveta umetnosti* i Benua protiv desnih i levih; rata levih protiv slikara svakodnevnog života. Setimo se kako su automatski pristrasno za života sahranjivane takve veličine kao što su Bruni, Surikov, Savicki itd. Znamo da se danas smatra "neukusnim" pisanje o desnom krilu (zašto?), a istovremeno se vrši bojkot levog, bez proučavanja, bez stida, bez ikakvog znanja i bez naučnih podataka neophodnih za proučavanje; sa čisto aristokratskim prezirom "U ime boga Dionisa, bespredmetnosti, Luja XIV, magistrale, čvoraka koji govore, bademastih očiju i Raspućinove diktature". A prema suštini umetnosti, u ime iste one ortografije dvaju predikata realizma – boje i forme u estetskoj kombinaciji.

Skrećem svima pažnju na ovu nedopustivu tiraniju nad *ličnošću*. Proleterko društvo treba da stvori proleterku kritiku bez učešća "prošlih ljudi" (Izuzetak je L. Pumpjanski, v. članak N° 52 "Plamja").

Rusku umetnost i ikonopis prvo je sholastizovalo vizantijsko kalemljenje forme, boje, estetike. Potom je isto učinjeno na moskovskim saborima popova. Zatim je *Svet umetnosti*, naročito Benua, sholastizovao narodnjački pokret peredvižnika – sve u ime "dvaju predikata" realizma. Poslednjem, nepobedivom, čisto revolucionarnom poletu u "levoj umetnosti svih vrsta" od 1904. g., navlači istu sholastičku uzdu "kanonizma formi i boje" prema ritualu "spoljnog protokola" onaj isti Sabor – "Odgovorno ministarstvo": Punjin, Tatlin, Petrov-Votkin, Maljevič, Radlov, Matjušin i molerski Ceh – predstavnici po francuskom modelu evropeizovanih struja onog istog dvopredikatskog realizma i njegove kancelarije. Odvodna grana francuske umetnosti u Rusiji (helenizam), koja se preko suprem-konstrukcionizma oslanja na istu rutinu dvaju predikata, nazvana je "Magistralom ruske umetnosti". Postavljeni su stanični načelnici, istaknuta je i parola "proizvodnja bespredmetnosti". To, međutim, neće proći.

Neka dođe do prve svetske revolucije u psihologiji umetnika i u umetnosti. Levi i desni umetniče – oslobodi se! Odbaci cepidlake starih vremena. Oslobodi svoj duh. Uči iz

čitavog sveta, iz knjige, iz novog života i nauke. Samo je u njima i u tvom intelektu osnova stvaralaštva i zanata, a ne kod popova realizma, ne kod prazoslovaca, ne kod nekakvih mazala. U tvom radu nikakvi učitelji više ti nisu potrebni.

Umetniče, moraš sam za sebe kritički da misliš, proviđaš, radiš, stvaraš, pronalaziš. Treba da imaš maksimum predstavljačke snage; ideologiju u svetskim razmerama; naučnu percepciju i njene zahteve. Pripazi da zidovi izložbenih prostora i novinski stupci ne vrve od crkotina. Požuri sa prevrednovanjem vrednosti. Nastupa svetski procvat i vreme napravljenih slika. Daj naturalističku svakodnevicu, etnografiju, pronalazak, u jedinstvenom frontu svetskog procvata (seti se napretka koji je proletarijat napravio u nauci).

Pozdrav Maljeviču, Mansurovu, Čehonjinu – kao majstorima, i Andrejevu, Kuznjecovu, autoru "Šamana", Higeru i Šapiru – za životnu nužnost rada.

Rusku umetnost (sveobuhvatno gledano) ja određujem kao posebnu varijantu opšteevropske (sveobuhvatno gledano), zbog njenih "vrsnih", fakturnih odlika: težina, sirovost nepretkoncipirane fakture, organske estetike. To je pokazatelj da je umetnik stvarao instinktivno a ne kanonom. Ovde se duh majstora dinamikom uključuje u materijal objekta, dominira nad uslovom predstavljanja, kao podsvesno i svesno odbacivanje kanona. Sveobuhvatno gledano, francuska škola je realizam dvaju predikata i spekulativna estetika. Sveobuhvatno gledano, ruska škola je realizam dvaju predikata, organska estetika i stihijsko, instinktivno napuštanje kanona. (Uporediti: Surikov, Savicki, Kurbe, Sezan.) Odavde proističe pojam hronološki kontinuirane ruske magistrale leve svetske umetnosti.

Upravo zato odbacujem savremeno shvatanje ruske magistrale i dajem svoje: "Peredvižnici", Surikov, Savicki, "Pub karo", "Magareći rep", moji radovi, "Lučizam", Maljevič, braća Burljuk, Kubo-futurizam, moji radovi, teza o čistoj delatnoj formi i prenošenje težišta umetnosti u Rusiju, Suprematizam, Mansurov, moja prava (ponovna) opozicija realizmu.

Odbacujem "Literarne hrestomatije" o ovom pitanju u evropskoj i ruskoj "kritici u ime dvaju predikata".

Ja sam umetnik svetskog procvata – dakle proleter. Svoj princip nazivam naturalističkim, zbog njegovog čisto naučnog metoda promišljanja objekta, adekvatno iscrpnog pronicanja, intuiranja do onih podsvesnih i nadsvesnih registrovanja svih njegovih predikata, pokazivanja objekta na način adekvatan percepciji.

On aktivira sve predikate objekta i okoline: bivstvovanje, pulsiranje i njegovu okolinu, biodinamiku, intelekt, emanacije, uključivanja, geneze, procese u boji i formi, ukratko – život u potpunosti; okolinu pretpostavlja ne samo kao prostor, već bio-dinamičku, u kojoj se objekat nalazi u stalnoj emanaciji i unakrsnim uključivanjima; bivstvovanje objekta i okoline je u večnom nastajanju, menjanju sadržaja boje i forme i procesa (apsolutno analitičko viđenje). Formula ovog metoda je: apsolutna analiza, promišljanje objekta i okoline u pojmu biomonizma i rešenje adekvatno percepciji. Otuda i pojam kontinuiranosti jedinstvenog fronta: dva predikata realizma (sirova forma i sirova boja), koncizni i jasno pokazani forma i boja, uključivanje pomaka, čisto delatna forma itd.

Profesionalno, ovo daje sledeći uvod u rešenje: Umetnik ne može da ostvari čisto rešenje odranije poznatom starom formom, ovo obavezuje formu da bude precizna u odnosu na analizu u objektu, kao zvuk, nota, slovo, cifra, govor, da bude elastična kao dijalektika. A majstor je dužan da je pronalazi svakog trenutka. Tada će pronalaženje formi biti neizbežno potrebna delatna snaga. Tada će se nauka, a ne sholastika uključiti u slikarstvo i moći će da se uspostavi integralni kriterijum, dok to za sada ostaje princip "apsolutne preciznosti" i biološke "napravljenosti slike".

Kao majstor, dajem koncizni poredak svojih sredstava i njihova određenja:

Sažeti i jasno pokazani forma i boja. Forma koja je uključila pomak, biodinamika pomaka. Čista delatna forma apsolutno adekvatna objektu i njegovim predikatima, njihovom izboru ili apsolutnom kompleksu (ista određenja za boju i zvuk). Formula: kompleks ili izbor čistih delatnih formi, apstraktni i konstruktivni izbor u svemu tome. Estetika organska, pretkoncipirana, odbacivanje estetike, estetska disonanca. Isto važi i za konstrukciju i zakon slike, počev od biološkog, do konstruktivnog kao takvog. Prenošnje pulsiranja u ritam i njihova maksimalna napetost, uključivanje zvuka kao prenošenje preko ritma.

Ja ne uspostavljам pravila ili školu (potpuno ih odbacujem kao prilaz), već kao osnovu dajem jednostavni čisto naučni metod kojim se svako može služiti po sopstvenoj volji i desno i levo.

Parole: "napravljenost slike", "odbacivanje savremene umetničke kritike", "prenošenje težišta savremene umetnosti u Rusiju", "čista delatna forma", "Svetski Procvat", objavio sam prvi put 1914-1915. godine u Petrogradu.

P. Filonov, "Deklaracija 'Mirovoga Rascveta'", *Žizn' Iskusstva*, 20, 1923, 13-15



"ZORVED"

Prošireno gledanje / Nova dimenzija prostora

Jedan od najstarijih učesnika avangardnog pokreta (rođen još 1861), Mihail Matjušin bio je istovremeno i jedan od njegovih najšire i najtemeljitiije obrazovanih ljudi. Ta činjenica nema značenje tek zanimljivog biografskog podatka već je u pitanju činilac formacije jednog poimanja slikarstva i umetnosti u koje su ugrađena veoma različita vanumetnička iskustva i uvidi. Po svom formalnom obrazovanju Matjušin je bio muzičar/kompozitor i slikar¹, ali je stekao solidna znanja iz šireg domena prirodnih nauka, naročito geometrije, matematike, organske hemije i fiziologije. Uključivši se od 1909-1910. u krug avangarde, najpre je prišao Kuljbinovoj impresionističkoj grupi, potom je bio suosnivač *Saveza mladih* (1910) i jedan od najagilnijih ljudi u kubofuturističkom krugu, blizak prijatelj i saradnik Maljeviča, Kručoniha, Hlebnjikova (sa kojima je kao autor muzike učestvovao u realizaciji futurističke opere *Pobeda nad suncem* /1913/) i Filonova, izdavač važnih publikacija kao što su *Troje*, ruski prevod Glezove i Metsenžeove knjige *O kubizmu* (1912) ili Maljevičeva brošura *Od kubizma i futurizma ka suprematizmu* (1915-1916). Posle revolucije vodio je Radionicu prostornog realizma pri Petrogradskoj umetničkoj akademiji (*Svomas*), a potom i Odeljenje organske kulture na *Ginhuku*, gde je razradio svoju koncepciju *Zorveda*, tj. teoriju *proširenog gledanja*.

Matjušin pripada tipu laboratorijskog umetnika, strpljivog i upornog istraživača, eksperimentatora koji teži da svoja empirijska saznanja, slikarska i vansklikarska iskustva, poveže i postavi u koordinate određenih teorijskih koncepata. Kao kod Filonova, njegov pristup slikarstvu nije dogmatsko autonomistički ili formalistički, već je tesno povezan sa specifičnom opservacijom prirode i pojmom organskog kao odrednice njenih struktura i procesa. Reč je o okolnostima i uslovnostima čovekove (kao i specifično umetničke) vizuelne, optičke percepcije prirode i sveta, za koju Matjušin smatra da je veoma inertna i fragmentarna, ograničena fiziološkim datostima našeg vidnog aparata, zbog čega mi u suštini još uvek ne poznajemo tri već samo jednu i po dimenziju. On međutim veruje da je moguće pokrenuti i proširiti naše viđenje, pa prema tome i saznanje sveta tako što bismo (pomoću određenih vežbi i snagom volje) naučili da gledamo istovremeno, odjednom u svim pravcima, najpre u standardnom opsegu vidnog polja od 180 stepeni, a potom, šireći taj ugao, u opsegu sve do 360 stepeni, čime bismo "zavirili iza svojih leđa", iza volumena, oslobodili se "plošnog posmatranja" i zaista prodrli u treću dimenziju, u dubinu prostora. Matjušin implicitno problematizuje ranu kubofuturističku postavku o posmatranju prirode kao plohe, mada nigde ne povezuje novu percepciju sa eventualnim povratkom staroj, trodimenzionalnoj iluzionističkoj predstavi. Novo gledanje nema svoj tačan ekvivalent u bilo kakvoj određenoj vrsti predstave, ono uslovljava izvesne promene u domenu načina rada, kao što je na primer ideja slikanja sa obe ruke istovremeno, jedna od neobičnih i bizarnih Matjušinovih zamisli. Njegove opservacije i objašnjenja proširenog gledanja ne izvode se iz termina slikarske percepcije, jezika slikarstva uopšte. Isto tako problem prostora, u stvari Matjušinova centralna tema, za njega se ne postavlja prvenstveno kao problem slikovnog prostora, za razliku na primer od Lisickog koji se detaljno bavi analizama vrsta prostora u slikarstvu.

¹ Muziku je studirao na Moskovskom konzervatorijumu (1876-1881), a slikarstvo u umetničkoj školi Zvanceva (1906-1908) kod Leva Baksta i Mstislava Dobužinskog, slikara simbolističkog kruga.

Matjušin ne misli primarno iz slikarskog jezika, niti izdvojeni domen slikarstva zatvara polje njegovog interesa.² Nasuprot Rodčenu, njegov cilj je pre sinteza nego analiza. Prošireno gledanje moglo bi se nazvati sveobuhvatnim, celovitim, integralnim. Prevladavajući ograničenja "uskog vizuelnog koridora" plošnog gledanja što nam nudi tek "mali odsečak sveta" ispred nas, ono bi trebalo da omogući celovitu percepciju sveta, bez nepotrebnih, nevažnih pojedinosti, u skladu sa maksimumom Jelene Guro, pesnikinje i slikarke, jedne od fascinantnih žena ruske avangarde, koju Matjušin citira pri kraju svog teksta: "O svim stvarima treba znati samo ono najvažnije, a ne gomilu detalja koji vređaju njihovo dostojanstvo."

² Treba međutim podsetiti da su u Matjušinovoj eksperimentalnoj laboratoriji nastale neke apsolutno jedinstvene, kapitalne slike ruske i evropske avangarde, kao što je na primer "Kretanje u prostoru" (1918 – Državni ruski muzej, St. Peterburg).

Mihail Matjušin

ŽIVOT, A NE UMETNOST

Postoje vremena kada čovečanstvo, nagomilavajući iskustvo za iskustvom, stvara uslovni znak, u koji se sliva njegovo stvaralaštvo, i počinje da se naziva "umetnošću" ("umetnost je napravljena"). Ali u početku je postojala jednostavna refleksija utiska, ritmički ponavljana, kao zvuk. Bio je to prost, jednostavan *korak samog života*. Danas, u svom postojanom kretanju i razvoju, umetnost je došla do deljenja svog znaka i već se imenuje kao "desna", "centralna" i "leva".

Ona je već *Podeljena sila*.

Po suštini samog čina gledanja (vidno polje 360 stepeni), "Zorved" stoji na iskonskom *devičanskom tlu iskustva*.

"Zorved" znači *fiziološku promenu* ranijeg načina posmatranja i sa sobom donosi potpuno *drugačiji način* prikazivanja vidljivog.

"Zorved" prvi uvodi posmatranje i iskustvo do sada nepristupačnog *zadnjeg plana*, čitav onaj prostor koji je, usled nedostatka *iskustva*, ostao *van* čovekove sfere.

Novi nalazi otkrili su uticaj prostora, *svetla, boje i forme* na moždane centre preko *potiljka*. Niz eksperimenata i posmatranja koja su umetnici "Zorveda" izvršili, jasno pokazuje prostornu osetljivost vizuelnih centara koji se nalaze u potiljačnom delu mozga. Ovim se za čoveka neočekivano otkriva velika snaga prostornih opažanja, a budući da je za čoveka i umetnika najdragoceniji dar spoznaja prostora, to je i novi *korak i ritam* života, koji se ne uliva ni u kakvu formu i znak "desnog" ili "levog". To je *još uvek* "Sam primitivni život" što prati veličanstvena otkrića, izbačena na površinu snažnom eksplozijom *ruske revolucije*, koja je dala slobodu i *život* svemu doista živom i tragalačkom.

M. Matjušin, "Ne iskusstvo, a žizn", *Žizn' Iskusstva*, 20, 1923, 15



Mihail Matjušin

ISKUSTVO UMETNIKA NOVE DIMENZIJE

(odlomci)

Uvod

Probuđena svest nove dimenzije prostora (kretanje i predmet u njemu) stvorila je čudesne originalne izdanke istraživanja novih ljudi u nauci, umetnosti, čak u svakodnevnom životu.

Kretanje materije novog poretka (radioaktivnost), proces njenog spajanja (razvoj kristala), pomerene granice treperenja (elektromagnetni talasi, spori ritam neorganskog života), život kristala. Sve ovo stvara novi svet koji se možda ne može spoznati svešću stare dimenzije. Ali kao što zver stoji na granici novog shvatanja sveta, tako se i mi već udaljavamo od stare dimenzije i spoznajemo prolećne izdanke novog života, koji niču u čudnim, neobičnim formama kroz mračne slojeve stare rastresene zemlje.

Astronom, umetnik, čovek od nauke, u suštini su pre svega ljudi prostora; i dok je teleskop prikazao objekat vasiona, a mikroskop njenu složenost, samo je umetnik otkrio i pokazao nam prefinjeni izgled realnosti i naučio nas da je posmatramo i shvatimo svu složenost njenih stanja.

Umetnik uvek beleži ono stanje percepcije prostora – ravnomernost prostora – svojstveno njegovoj epohi.

Vidimo kako se kod divljaka po prvi put javlja pojam *dužine*, kako se on izvanredno završava kod Egipćana, od kojih započinje pojam *visine* i kako taj pojam koji su Grci veličanstveno razvili prelazi kod Italijana u pojam *širine*, te do nas on dolazi jasno izražen zajedno s načelom dubine.

Euklidova živa misao postavila je tri pravca intuitivno spoznatih linija života. Ali njegovom plošnom biću pošlo je za rukom da ih obuhvati samo u njihovom kretanju u stranu od tačke.

Odatle je nastalo shvatanje tri dimenzije – koordinata zatvorenih u tački njihovog spajanja.

Danas već vidimo kako su se čupale i spadale gvozdene brave najegzaktnijih postavki, lomili se čvrsto zatvoreni pravi uglovi, prepuni nakupljene starudije poštovanih tvrdnji.

U XIII veku Nasir-Edin započinje analizu Euklidovih paralela. U XVII veku Sakeri svoja istraživanja oprezno naziva "neeuclidiska geometrija". Đordano Bruno, koga je crkva spalila na lomači i Galilej, koji je u tamnici poludeo – još uvek žive u sećanju. Tridesetih godina XIX veka mladi mađarski naučnik Boljai smelo je izjavio kako niko nije dokazao da se izvan prave može povući samo jedna paralelna prava (Euklidov postulat). Još ranije, početkom XIX veka, naš izuzetni naučnik Lobačevski prkosi Euklidu i čvrsto postavlja svoj postulat: "kroz tačku izvan prave može se povući nekoliko pravih, paralelnih datoj pravoj".

Polovinom XIX veka nemački naučnik Riman utvrđuje novu prostornu postavku: "kroz tačku izvan prave ne može se povući ni jedna njoj paralelna prava".

U skladu s ovim i zbir uglova trougla nije jednak zbiru dva prava ugla (kao kod Euklida), već biva *veći* – kod Rimana – i *manji* – kod Lobačevskog i Boljaija.

Savremeni naučnici s početka našeg veka Minkovski, Ajnštajn, Plank, smelo iznose ideje koje ruše čovekovu spokojnu uverenost u savršenstvo njegove spoznaje, te organa i centara koji poimaju prostor. Svi oni zadaju snažan udarac našoj inertnosti osećaja i opažaja.

Pitanje dimenzija početkom našeg veka snažno je zaokupljalo sve, posebno umetnike. O četvrtoj dimenziji napisano je mnogo knjiga. Za sve novo u umetnosti, nauci, smatralo se da dolazi iz samih nedara četvrte dimenzije. Kod nas se u velikoj meri u ovo umešao i okultizam ali se on danas, na sreću, preselio u Nemačku. Činilo se da sve nepoznato dolazi iz četvrte dimenzije i okultizma. Za mene je to jednostavno bio kraj plošnom posmatranju i napuštanje perifernog predstavljanja prirode. Potpuno opravdano došao je kraj fotografskoj tačnosti prenošenja vidljivog, umesto koje se pojavilo slobodno savlađivanje forme i boje, kao izraz novog prostornog realizma. Shvaćena je priroda plošne mrežnjače, neophodnost da se ona uvežba za procenu volumena. Shvatio sam zašto je umetnik iskakao s platna kutijama, štapovima, tkaninom, staklom, gvožđem, trudeći se da svoje i susedovo oko natera da spozna dubinu. Željom da se predstave prodube objašnjava se napuštanje čisto površinskog prenošenja vidljivog. Ja sam, međutim, shvatio da i slobodno posmatranje ne uzima od prirode sve. Do sada se čisto realno posmatranje koristilo tek napola, pa je zato formalno završilo u plohi (granica vidnog polja od 180°).

Takođe sam shvatio kako su kod nas još uvek slabo razvijeni prostorni osećaj i uobrazilja, kako plitko i usko gleda naše oko.

To me je i odvelo do ideje o evoluciji prostora u ljudskoj svesti. Istrajno analizirajući polazni pojam tri prostorne koordinate, srušio sam u sebi ovu gotovu predstavu i, korak po korak, prema istorijskom razvojnom toku, uspostavljao iznova živi put koji se ne zatvara u tačku, već samo preseca spoj i sa svakim trenutkom vremena ide dalje, na sve strane istovremeno.

*

Ovo iskustvo umetnika nove dimenzije nosi u sebi želju da se pokaže kako se ljudsko stvorenje iz opšte horizontale životinjskog carstva polako uzdizalo po vertikali i kako je, uzdigavši se, posmatralo vidljivo u jednoj dimenziji pravo ispred sebe, kako je zatim u svojoj evoluciji duha i tela ono prelazilo na višu kulturu dugim, teškim putem spoznavanja sledeće dve prostorne dimenzije.

Kada su kod stvorenja mogli da se pojave prvi znaci prostornih pojmova, prvi uslovi za shvatanje dimenzija: oko, pipanje, pamćenje u kretanju "pravo", "desno", "levo"?

Kod prvobitnog stvorenja koje je posedovalo samo instinkte – pamćenje, bez cementa misli, razumevanja, stvara samo zastrašujuću gomilu predmetnosti, gde i ono istorodno izgleda različito. Svakog dana pojavljuje se novo sunce, izlazi novi mesec.

Taj začarani krug, međutim, bio je razbijen prvim oruđem koje je stvorenju zapalo; na devičanskoj zemlji pojavio se dugoočekivani izdanak *svesti*, koji je polako počeo da potiskuje moćne šikare svakojakih instinkata. Započelo je pravljenje stvari, svesni rad. Dugi ujednačeni pokreti pretvarali su kremen u nož i sekiru, riblju kost u iglu, štap u polugu, travu u uže. Velika usredsređenost stvarala je disciplinu rada, nastajala je kultura.

U početku se pojavljuje primitivno oruđe, a zatim i njegov ukras – primitivni crtež koji odlučno zauzima čitav prvobitni predmet. Ovaj primitivni crtež ne vezuje se za predmet i

njegovu formu. Oni su *raznorodni*. Tek posle dugog vremena crtež počinje da se vezuje u jednu celinu sa stvari.

Divljak je rukama mogao da otprati jedino oko, njegova ruka mogla je i više da uradi, da je oko bilo savršenije.

Oko nije obuhvatalo i poimalo ništa drugo osim odvojenih delova s kojima se pre svega i susretalo: oruđa, idole, ptice, zveri, ljude.

Oko ih je pažljivo proučavalo i pamtilo, na njima je učilo, ali nije videlo njihovu vezu, njihovu objektivnu suštinu nije obuhvatalo spoznajom.

U prvim predstavama postoje čovek, zver, stvari, ređe biljke, ali ne i prostor.

Čovek još ne shvata prostor u kome se nalaze predmeti.

Kao što na početku nije mogao da stopi u celinu crtež i predmet, tako sada ne može da spoji predmet posmatranja s prostorom.

Od divljaka, preko starih Egipćana, Asiraca, Grka, Vizantinaca, pa do savremenog luboka ili ikone, umetnik predstavlja veliki broj ljudi nizom istovetnih čovečuljaka koji se nalaze na podjednakom rastojanju jedan od drugog. I samo slabi instinktivni osećaj opšte veze nagonio ga je da ta sitna zrnca pokrije jednim bogatim, širokim tonom centralne figure.

Oko je ovde sebi dozvoljavalo najveći stepen slobode, nesvesno se pokoravalo umu i, ovaploćujući vidljivo u crtežu, pričalo je ono što je znao um, a ne ono što je samo videlo.

Tokom istorije oko se polako oslobađalo svakojakih kaveza reči i pojmova koje mu je um uvek podmetao, uz široko stvaralačko posmatranje prirode.

Osećaj prostora jeste poznavanje formi i sposobnost da se čak i prema najneznatnijim odlikama sva raznolikost vidljivog intuitivno svede i usredsredi u jednu tačku.

Uzana putanja prave, kojom se kretao drevni talas života, rađala je želju za ogromnim volumenima. Asirci, Egipćani podižu na zemlji izuzetno velika zdanja s ciljem da zadive uobrazilju, i samim tim da instinktivno postave novu dimenziju – vertikalnu u odnosu na zemlju. I što se više izdizao čudovišni masiv, time je više on oduševljavao duh i uobrazilju, zaustavljajući, spljoštavajući uobičajeno kretanje po *pravoj*, pružajući duhu i pogledu željeni oslonac u *visinu*, u odnosu na nepojmljivost beskrajne *daljine* koja ih je okruživala.(...)

Moja ideja o oslobađanju i razvijanju usko akomodiranog ljudskog vida obuhvata samo one tačke ljudske genijalnosti čije saznavanje vodi prodiranju u dubine prostora, a istražujući ga i hraneći se njime prirodno proširuje svoj intelekt, spoznaju sveta, oko i celo područje njegovog delovanja.

Samo je nekima sudbina odredila težak podvig istraživanja, traganja, put analize. Većina je uvek sintetizovala već postignuto.

Ako je čin gledanja – percepcija predstava iz pojavnog sveta, kakav je onda talas energije razvilo i ispoljilo oko tokom svoje evolucije.

Malo se zna o tome šta je za kulturu duha i tela cele prirode učinio ovaj nesavršeni organ, zajedno sa starijim čulom pipanja, organ koji je istrajno pomerio granice vidljivog na račun nevidljivog.

Svi mi, ni sami to ne primećujući, celog života učimo da rastojanje procenjujemo od našeg "Ja". Rastojanje dobije po našem sluhu, primorava na preciznu procenu prostora.

U najdaljoj tački prostora leži naš opipno-mišićni pomak oba oka.

Nauka o prostoru – geometrija, nastala je preko premeravanja zemlje pipanjem. Može se reći da je opip čvrsto legao u osnovu našeg svesnog gledanja. To se desilo ovako.

Naša koža – periferija tela, pre svega je na sebi osetila prostorno delovanje rastojanja od *hrane, ljubavi, neprijateljstva, vrućine, hladnoće, oštrog, tupog, teškog, lakog, skoka, pada* itd.

Jedan delić kože imao je najpovoljnije uslove za analiziranje i izvođenje zaključaka iz tih prostornih osećaja i vrednosti, postao je najosetljiviji na svetlost, potražio sigurnu zaštitu lobanje i, razvijajući se postepeno, prenosio je i prerađivao grubi postupak oglednog pipanja prostora u tananu spoznaju i niz podsvesnih refleksa – i time kao da nas je obavezao da neumorno učimo kako da upravljamo ovim istančanim organom što se neprestano razvija.

Ljudi od kulture, posebno umetnici, moraju dobro da pamte kako svekolikim bogatstvom *forme i boje u svetu* mogu ovladati samo ako *spoznaju prostor prirode* i od njega uče.

Umetnici, pesnici, muzičari, izumitelji, ljudi od nauke, unosili su u život svoja istraživanja i dostignuća, a preko njih je na svet dolazila i najveća ljubav prema svemu živom i neorganskom u prirodi.

Preko njih je ono apstraktno, nejasno, postajalo jasno i rasvetljeno.

Umetnost i traganja celog čovečanstva predstavljaju najrealniji, ni sa čim neuporedivi izdanak, cvet i plod sveorganizujućeg načela. Cvet pak kao i plod traganja, originalan je i neprepoznatljiv. Njihov skriveni ali burni rast i pojavljivanje pokušavaju da zaustave za pola veka oni čiji su plodovi odavno prezreli.

Oni ne primećuju kako se ono što su sačuvali pretvara u đubrivo, zato ne prepoznaju i ne sakupljaju novu letinu, ne veruju u novu neobuzdanu snagu cveta i ploda.

Tako su tokom prvih deset hrišćanskih vekova kanonici i sveštenici progonili i uništavali ovu silu rasta uzvikujući: "Ne pravi sebi idola."

Počev od trijumfa hrišćanstva u IV veku ne samo da prestaje svako slobodno traganje, već se kanonom sveštenika-popova uništava i samo primitivno hrišćanstvo.

Kada je hram poprilično opusteo, postavši futrola za kanon, crkvene glavešine u XI veku počinju da koriste uspomene – portrete u starom biblijskom stilu – radi popunjavanja praznine koja se pojavila kada je sila nestala. Ali, mogli su da računaju na stvaralačku snagu novog prevrelog vina koje cepa njihove stare mehove-hramove, prepune besmislenih kanonskih predanja.(...)

Spoljašnji izgled daje ogromno iskustvo razumu, ali snagom stalnog usitnjavanja pažnje razum nas odvodi od krajnje istančanih postavki stvaralačkog načela.

Eto zašto se treba učiti *novom* umeću gledanja.

Odavno je došlo vreme da odbacimo lošu osobinu da oči punimo jednostranim glupostima koje prljaju ono istinsko. To je isto što i istraživanje sveta mikroskopom.

Treba odvići oko da više o nevažnim stvarima, treba u njemu razviti svest dostojanstva, pokazavši dimenziju osećanja višeg reda i radost stvarnog postojanja.

Setite se kako uvek, dok gledate ispred sebe, svoj pogled zaustavljate na prozorima, drveću, prolaznicima – bez ikakvog osećaja težine i volumena u *jednoj i po dimenziji*. U

prirodi, u šumi, polju, mnogo je lakše ne lepiti se za predmetnost. Priroda još nije zatrpana neizmernim nizovima kuća, čovek je još nije razbio i razložio na dugmad, automobile, natpise i sl.

Ako naučite da odjednom gledate na 180° u postojeće tri dimenzije, videćete istinska čuda, a opčinjena duša podstićaće vas da gledate sve šire i šire.

*

Čovek još ne poznaje *tri dimenzije*.

Većina vidi samo mali odsečak ispred sebe, jedva zahvatajući i nešto drugo, gotovo uvek prenoseći pogled s malog sektora dužine na mali sektor širine, ostajući u uskom koridoru. I kako god se okretao vlasnik koridora, on će uvek videti jednu i po dimenziju, misleći da vidi tri. Ali čak i tako ograničeno vidljivi svet poima se jako usitnjeno, njegovi delovi nas uvek zaokupljaju i odvlače od celine.

Što se tiče nevelikog predmetnog sveta koji vidimo u tri dimenzije, još je važnije pitanje – ne pojavljuje li se ovo umeće uz pomoć pipanja, u čijem se iskustvu nalazimo još od detinjstva, zato što na većim rastojanjima oko čini grube pogreške i ne zapaža čak ni dve dimenzije.

Svaku plohu, posebno ispupčenu, oko vidi samo napola (naša geografija sa dve polulopte).

Oko vidi i oseća sunce kao poluloptu. Da li je iko zamislio sunce i sa druge strane. Strašno je i pomisliti da ono i sa druge strane sija i emituje zrake. Zavrteće nam se u glavi, kao da hodamo uskom stazicom iznad ponora.

Uvek poznajemo samo površinu i kružnicu, ali centar još uvek ne poznajemo. Što jače budemo težili udaljavanju od centra posmatranja i spoznaje, to će jača biti vibracija veze između periferije sveta i čoveka, te će *centar biti posvuda*.

Moje iskustvo novog gledanja dovodi do novog izgleda i novog definisanja sveta. Osećajući neophodnost saznavanja dubine treće dimenzije, putem intenzivnog razmišljanja intuitivno sam pronašao načine kako da naučim da gledam na nov način.

Šta posebno treba pamtiti prilikom ovakvog novog gledanja.

Nema linije. Postoje samo granice predmetnog.

To i jeste spoznaja forme u prostoru.

Treba da naučimo kako da ono vidljivo očima široko *obuhvatamo* kao rukama, kao da pogledom prodiremo iza volumena. Tek tada će se pojaviti svest o volumenu i njegovim granicama, a ne o linijama i crtama.

Da bi se prekinula inertnost gledanja i da bi se došlo do proširenog gledanja, predlažem za početak sledeću, veoma korisnu gimnastičku vežbu za oko.

U bilo kom trenutku možete videti živi i razumljivi pomak. Postavite ruku u visini očiju i gledajte kroz nju u daljinu: akomodacija očnih osovina omogućiće vam da bez pokreta pomerite ruku, učinivši je providnom, videćete daljinu kroz ruku i obratno, ako oči brzo preusmerite s daljine na svoju ruku, imaćete osećaj jakog mišićnog pomaka u očnim osovinama, vaša ruka kao da raste i gotovo potpuno će zakloniti daljinu.

Ova vežba brzog približavanja i udaljavanja očnih daljinskih osovina korisna je za razvijanje osećaja voluminoznosti u prostoru.

Ona narušava jedinstvenost plošne predstave.

Veoma je zanimljiva igra očiju s prstima.

Stavite dva prsta ispred sebe naspram svetlosti; oslanjajući se na iskustvo iz prethodne vežbe, možete da ih činite čas providnim, čas ogromnim i tamnim; najzad, uključivši u svoje pamćenje prozorski ram koji se nalazi iza prstiju, videćete prvo tri prsta, zatim četiri, oni će se čas pojavljivati, čas gubiti. Vežbajući, možete ih odmah videti udvojene. To udvajanje snažno vežba vid, kroz promicanje prstiju, njihovo smanjivanje ili povećavanje, podvajanje ili razdvajanje.

Prostorni pomak vidljivog, koji se odvija neposredno u našem oku i u svesti, budi vizuelne centre i mrežnjaču, naviknutu na mirovanje.

U ateljeu prostornog realizma Akademije umetnosti 1920. godine izveo sam sledeći eksperiment za one koji su kod mene radili. Uspravni štafelaj bio je postavljen bočno (profilom) na dva koraka od posmatrača. Na rubu štafelaja, u visini očiju belom bojom beleženo je slovo ili znak, veličine oko 9 cm. Iza štafelaja bio je zakačen papir 30 cm širine i 20 cm visine. Na papiru je reč od četiri slova visine 8 cm, a bočno, na rastojanju od 2 metra od reči – dva crvena kruga.

U prvom slučaju posmatrač je gledao u znak na štafelaju i video je samo njega; u drugom slučaju on bi momentalno prenosio pažnju na papir sa 4 slova i, na svoje čuđenje, video bi ceo papir i čitao reč kroz štafelaj; u trećem slučaju on bi ponovo prenosio pogled i pažnju na znak na štafelaju, ali je, prema instrukcijama, trebalo istovremeno da gleda i obojene krugove. Tada je nastajao fenomen širenja ruba štafelaja, udvajanje znaka u svesti i pogledu te stapanja ona četiri slova u isto vreme; ni štafelaj nije ostajao miran, on se čas skupljao, čas opet širio do neverovatnih razmera.

Kasnije, da bih učvrstio pažnju prilikom širenja pogleda, na mesto crvenih krugova postavljao sam model koji se klata, tanki štapa dužine 4 metra, sa prikačenim belim krugovima na krajevima.

Predlažem da kod kuće radite sledeću jednostavnu vežbu: dok se odmarate ležeći na strani, uobičajeno gledanje prenosite u novu fazu (horizontala vaših očnih osovina prelazi u vertikalnu). Gledajući u zid i fiksirajući na njemu jednu tačku, probajte da u svest unesete sve što reflektuje vaša mrežnjača. Ako se u vašem vidnom polju sa jedne strane nalaze otvorena vrata, a sa druge prozor, upijajući viđeno vaša svest i vid istovremeno će vam pokazati kakvi vas tanki zidovi-pregrade okružuju, učiniće vam se kao da su od kartona, a vi sami kao da izlazite iz ovog tankog sanduka, u potpunosti okruženi prostorom koji osećate nadaleko oko sebe.

Ovo osećanje treba što je moguće češće razvijati. Gledaćete na vaš dom kao na vašu odeću. Jer ona vas ne odvaja od prostora.

Ako želite da osetite prostor niže dimenzije, dok u vozu ležite na strani probajte da kroz prozor istovremeno gledate u daljinu i u stubove koji promiču (oni su sada paralelni vašim očnim osovinama). Tako ćete shvatiti kako je čovek-zver nekada imao uzano vidno polje, dok nije mogao da podigne glavu i dok još nije stajao na dve noge. Video je, kao i vi sada, delić neba, stalno sužavan i potiskivan zemljinom površinom, koji je neprestano bežao ispred.

U prirodi, u polju, ugao gledanja prirodno je širi, zato što tamo nema ni nebodera, ni mahnitog kretanja, koje nesvesno zarobljava pogled.

Široko gledanje posebno je teško na ulici; oko je naviklo na koridore. Kuće pak mogu da pomognu oku koje je odbacilo uobičajeno gledanje.

Treba učiti gledanje iz centra, hvatati sve širi ugao posmatranja, ne gledati samo jednom tačkom već u sebe upijati predstave nastale na celoj mrežnjači.

Dok stojite na mostu, iznad reke u kojoj se odražavaju visoke zgrade, posmatrajte odjednom sva zdanja, kao i nebo; ne prestajući da gledate zgrade i nebo, uključite u posmatranje i njihove odraze u vodi, sve do kraja odlazećeg neba. Videti sve ovo istovremeno, makar i neko kraće vreme, veoma je teško.

Ovi eksperimenti će nas lakše uveriti da još nismo spremni za tri dimenzije.

Kada naučimo da *široko* gledamo ispred sebe, trebalo bi da učimo zahvatanje ugla od preko 180 stepeni, približavajući krake ugla iza sebe, kako bi zavirili iza svojih leđa-pregrade.

Zašto nam leđa zatvaraju i ograničavaju prostor? Zašto uvek moramo voditi računa o toj pregradi? Da bi se nje oslobodili nije dovoljno samo da se okrenemo – jer ako se okrenemo, okreću se i naša leđa-pregrada, ponovo se navlači gvozdена zavesa na tri četvrtine vidljivog sveta.

Imajući na umu ovu zavesu, treba razvijati novi osećaj prostora pokušajem da se istovremeno vidi sve što se kreće. Tako se može uočiti skrivena veza između svega živog: pojedinačno kretanje, koje nam u početku izgleda silovito, postaje objektivno mirno, u potpunosti zavisno od opšteg kretanja; ono što je ranije bilo potpuno izdvojeno, bez veze s vidljivim – automobil koji juri s veselim ili tužnim putnicima – u širokom uglu posmatranja trenutno gubi tu ličnu notu i sliva se u lanac vidljivosti jednog opšteg kretanja. Pri tom se na neobičan način ruši uobičajeno poimanje brzine i ideja relativnosti postaje očigledna.

Kada ulazite u veliku salu ili hram, ne primećujete ni portrete, ni ikone.

U prvi mah se vidi samo opšta prostornost. To je zato što, ma koliko veliki bili sala ili hram, mi spolja donosimo već prošireni ugao posmatranja koji odmah obuhvata sav prostor prostorije. I obratno, kada izađemo iz zatvorene prostorije, naš sektor posmatranja više ne obuhvata sav otvoreni prostor.

Tako i u prirodi nalikujemo posmatraču koji u ogromnom hramu zagleda ukrase na ikoni ili razne sitnice na nekoj polici u sobi, a ne vidi ono glavno.

Polazila mi je za rukom sledeća vežba:

Dok idem gradom, na nekom tihom i širokom mestu bih se iznenada okrenuo i što je moguće intenzivnije percipirao čitav pejzaž. Zahvatajući što je moguće više neba – okrenuvši se ponovo i nastavivši starim putem, samouvereno bih gledao ispred sebe, povezujući upravo viđeno sa onim što vidim – kako bih oko sebe obavio nebo i sve utiske vidljivog.

Ovde je osećanje rastuće nove dimenzije posebno uočljivo u gubljenju dvodimenzionalnog osećaja i pojavi novog osećaja – *dubine ponora*.

Slično sam se osećao dok sam ležao pod drvećem i dugo gledao u nebo. Uobičajena svest o prednjem i zadnjem planu se gubi, nestaje osećaj zemljine teže, pojavljuje se osećanje nove dimenzije prostora u kome nema ni gore, ni dole, ni strana, tj. pravac nema značaja.

Još potpunije sam ovo novo osećanje prostora imao prilikom sledećeg eksperimenta.

Hodajući, predstavite sve što je ostalo iza vas (iza leđa): nebo, ulicu, kuće; uključite sve ovo u složeni utisak. Vidim prolaznika koji mi ide u susret i trudim se da ga jasno zapamtim, posebno ritam njegovih pokreta i koraka. Čvrsto držeći svoj krugoliki utisak, uz veliki napor volje, dok idem ka njemu, usklađujem sebe s njim i njegovim pokretima. Prolazimo jedan pored drugog, kao deo celine; kada je on već iza mene ne napuštam ga i kao da ga još uvek vidim, pouzdano ga pratim ne okrećući se, u njegovoj vezi sa ulicom,

trotoarom kao i u ritmičkoj vezi sa mnom. Pri tom se takođe trudim da pažljivo gledam ispred sebe.

Ovo potpuno novo osećanje prostora iza i ispred mene izaziva vrtoglavicu – počinjem da se teturam.

Mogućnost nove vertikale

Ovo teturanje srušilo je oslonac tri prostorne koordinate u mojoj tački svesti.

Tokom svojih istraživanja shvatio sam da lepota prednjeg plana potpuno zavisi od neposrednog uticaja suprotnog plana.

Kada gledaš plameni zalazak sunca pa se naglo okreneš prema dubokoj plavoljubičastoj tami, shvatićeš i osetićeš tada njihov uzajamni uticaj na organe centralnih opažaja, spoznaćeš i osetićeš kako oba deluju na tebe *istovremeno*, a ne zasebno. U suštini mi drugačije nikada i ne vidimo, samo to za sada ne spoznajemo pa mislimo da vidimo samo polukružno.

Radeći, istražujući i proučavajući, praveći analogije, osetio sam i shvatio da je *spoj* u polaznoj tački triju dimenzija pogrešan, da treba da se razloži, ukloni i ustupi mesto novom osećaju uslovnosti ugaone granice.

Kakvu sam ogromnu radost osetio kada sam *otkrio* mogućnost pomaka s mrtve tačke tri površna pravca.

To se desilo posle čitavog niza ispitivanja i proučavanja.

Stajao sam spokojno posmatrajući u prirodi ukrštanje strana u celini i odjednom sam jasno osetio i shvatio pravac koji kao zrak ide od mene – *liniju unazad*.

Prvo pitanje bilo je: nisam li *unazad* produžio liniju koja ide od mene *napred*?

Ne! Jasno osećam i doživljavam da nisam produžio, već da sam *stvorio novi* pravac, koji mi je ranije bio potpuno nepoznat!

Linija je od mene išla *napred* u beskonačnost, moja volja stvorila je novo kretanje linije u *potpuno* suprotnu stranu.

Desno i levo, gore i dole i samo ono "napred" ja percipiram kao već datu mi kulturu iz daleke prošlosti, ali "napred" i "nazad" *istovremeno* još se nisu javljali u ljudskoj svesti, zato što je čovek svojim telom do sada bio *granica* za linije treće dimenzije, *napred-nazad*, kao što je zemlja *granica* za linije koje idu odozgo nadole.

Rušim ovu granicu, stvarajući liniju-pravac koja kroz mene ide unazad, kroz zemlju preko mog antipoda prema zvezdi.

Iz ovoga zaključujem da čovečanstvu nedostaje čitav jedan sektor posmatranja. Ova praznina mora se ispuniti. Tek onda ćemo moći da kažemo kako u potpunosti poznajemo *tri* dimenzije i shvatićemo značaj *dubine*.

Ova nova traganja u prostoru daju i novo shvatanje *vremena*. U prošlosti, osim onoga što se desilo, postoji i ono što se moglo desiti, ali nije. U budućnosti postoje sve mogućnosti za ono što će se desiti ali što može i da se ne desi. Ovde se trenutak što je hitao napred odjednom zaustavio i stvorio put unazad: postao je stvaralački centar, nije nestao ni u prošlosti, ni u budućnosti.

Ova ideja nove dimenzije ide neprekidno od centra, koji može nastati u bilo kojoj tački, svuda podjednako i napred i nazad, kako u budućnosti tako i u prošlosti.

U mojim uspomenama na težak pristup određivanju dimenzija, u radu i proučavanju prostora postoji jedan blistavi, nezaboravni trenutak radosti. Dok sam jednog sunčanog prolećnog dana lutao i posmatrao kako nabrekli pupoljci rastu, iznenada sam shvatio razliku u kretanju korena i stabla biljke, kao i pupljenje cveta iz centra, rast ploda.

U trenutku mi je postala jasna šema rasta oplođenog jajeta: krug i dve linije koje se seku; ona je razrešila sumnju koja me je dugo mučila, sumnju u mogućnost *pokoravanja* trodimenzionalnog prostora.

Shvatio sam šta i kako treba da tražim u prostoru. Nauka mi je u ruke stavila dragoceno oruđe: istraživanje postanka najprostijih organizama i njihovog porekla. Istraživanje mi je pokazalo da pažljivo posmatranje uslova rasta svakog tela stvara predstavu kako izrastanje bilo kog tkiva na samom početku ide iz *centra* – tačke semena – *istovremeno prema kružnici*. Sinula mi je potpuno nova misao da je ideja o tri *dimenzije* – nedovršena čudesna pretpostavka o prirodnoj usmerenosti kretanja, da ona postoji u telu i krvi svega rođenog i da ona svoju suštinu u kretanju iskazuje kroz razvojnu sukcesivnost kako poznatih, tako još uvek nepoznatih nam prostornih dimenzija. Otkrivanje ovih tajni u svoj njihovoj prostornoj sukcesivnosti odvijalo se po cenu ogromnih napora i života čitavih naraštaja. Napuštajući na ovaj način postepeno plošno shvatanje života, uspeo sam da predstavim i shvatim ideju kretanja tri dimenzije preko posmatranja organskog života.

Svaka korekcija svih apstrakcija nesumnjivo leži samo u prirodi prostora što nas okružuje. Kada gledamo drvo, ne primećujemo da su njegovi pokreti usmereni na dve suprotne strane: od tačke semena nagore u krošnju grana i nadole u krunu korena.

Znamo da embrionalna ćelija-tačka u svom deljenju obrazuje štapić-liniju, ali ne primećujemo da ona iz tačke ne raste jednim krajem u jednu stranu, već istovremeno iz *centra* na *obe* strane. Ćelije se ne dele samo u jednom smeru. Linija koja, opet, raste na obe strane, daje plohu – embrionalne listiće, ćelije raspoređene u jednom nizu. Deljenjem ćelija na *o b e* strane od plohe i u svim pravcima iz *centra* rađa se *telo* (karakteristično je deljenje jajeta resičavog crva).

Zanimljivo je da najprimitivniji organizmi, kao npr. mikrobi infuzorije, veoma izražajno predstavljaju kretanje u jednoj dimenziji: stalno se deleći na dva bića i na taj način nikako ne umirući, oni stvaraju neprekidnu nit. Kada se oni, preinačujući se, sjedinjuju u grupu ćelija i stvaraju jedno složeno telo, njihova neprekidnost dok nestaje stvara novu pojavu – *identičnost* delova, kao odraza u ogledalu. Svojstvo stvaranja i zadržavanja sličnih organa – odlika je više dimenzije već zbog toga što se do tada njihova identičnost prekidala već na samom početku stalnim deljenjem na dva dela koja se udaljavaju jedan od drugog.

Viši organizam u svom kretanju, stvarajući *slične* organe, kroz identičnost ispoljava još uvek neobjašnjivo, ali već uočljivo kretanje nove dimenzije.

Šema kretanja razlikuje se suštinski od prethodne u *osnovnom* kretanju tačke.

Pretpostavljalo se da se tačka fikcija kreće u *jednu* stranu, pa su se, prema tome, tako kretali i linija, ploha i telo.

Postavljam novi zakon kretanja fikcije tačke ovako:

Tačka se kreće istovremeno nadesno i nalevo iz centra i obrazuje liniju.

Linija kao da izgoni sebe iz centra celom svojom dužinom, takođe istovremeno na obe strane, obrazujući ovim kretanjem plohu.

Ploha u svom kretanju kao da se nadima istovremeno dok se kreće i nagore i nadole, obrazujući ovim kretanjem telo.

Na ovaj način apstraktna predstava tri dimenzije, po svojoj suštini i dalje rukovodeće, pokreće se s mrtve tačke te daje mogućnost i slobodu za nova prostorne strukture.

Gde je analogija između kretanja gorile koji se uspravio na dve noge, i razvoja ćelije iz centra na obe strane?

Ćelija je tačka koja se razvija u dužinu iz centra, gorila je tačka koja se po horizontali razvija istim putem; kada gorila stane na noge – on je već početak vertikale u odnosu na plohu, spremne da se iz centra deli i stvori volumen. Ali da bi stvorio volumen, gorila mora istovremeno da shvati svoje kretanje ne samo napred (ispred sebe), već istovremeno na sve strane: *napred - nazad - gore - dole - desno - levo*.

Gorila, međutim, to nije mogao da uradi, nije mogao da uradi ni divljak, pa ni savremeni čovek još ne može da postigne i spozna makar samo istovremeno kretanje *napred i nazad*. I gorila i divljak i savremeni čovek bića su istog reda, polako razvijaju i u svojoj svesti skupljaju iskustvo i težnju ka bivstvovanju u višem telu najveće dinamike, koje emituje talase od svog volumena – kao *sunce*, u istom trenutku *odjednom i posvuda*.

Pomak tačke spajanja tri koordinate u mojoj svesti

Sedeo sam u vrtu u podne, posmatrajući kako je zelena klupa naspram mene menjala boju na suncu. Preko nje je preletalo lako svetlucavo plavetnilo izuzetne lepote, okruženo veličanstvenom gustom ljubičastom nijansom. Senke klupe izgledale su tamnoljubičaste. Kada sam hteo da se usredsredim, fiksirajući nepomično svoje posmatranje, draž poletne obojenosti je iščezla, bajka boje grubo je prekinuta.

Shvatio sam: da bi se dobilo živo osećanje boje, ne treba je nikada fiksirati dugo okom, ne treba akomodirati vid na boju, već prolaziti preko nje, *preletati je pogledom* – samo tada i može da se dobije izuzetno bogat utisak osnovne boje i njenih izrazitih dodatnih nijansi.

Gledajući na taj način, moj pogled nesvesno počinje da zahvata i širi svoje polje gledanja. Shvatio sam dragocenu odliku *rasejanog* pogleda sanjara, pesnika, umetnika.

Dubinska podsvest oslobađa, daje slobodu pogledu; polje posmatranja postaje slobodno, široko i ravnodušno prema zavodljivim tačkama obojenosti i forme. Kroz unutrašnju usredsređenost vidljivi svet se u potpunosti smešta u okvir našeg oka.

Taj snažni utisak čovek je od samog početka nesvesno odražavao, sužavajući, skraćujući, dovodio do potpunog iscrpljivanja ogromni tok i snagu dobijenog opažaja. Ali kada podsvesno postaje svesno, ono daje ogromnu vlast pažnji, razumu.

Posmatrajući široko boju, shvatio sam takođe da i forma daje najvredniji izraz kada se široko vezuje i brzo spaja s okolinom prilikom krajnje raširenosti posmatranja.

Formu, kao i obojenost ne možemo fiksirati, vezati za njeno zasebno dugotrajno ispoljavanje. Po prvi put sam shvatio i uočio da je došlo vreme da se oko koje vidi *rasejano - potpuno* zameni okom koje gleda *svesno - rašireno* i istražuje celovito.

Susrećući se po prvi put sa zadatkom širokog gledanja, video sam široko i duboko sjedinjenu sliku svih obojenosti i formi. Zaustavljajući naizgled rasejano pogled na centar posmatranja i uvodeći preko mrežnjače postepeno u svest svu prostornost obojenosti i forme, intenzivno sam osećao i postajao svestan svekolike snage živog širokog obuhvata. Ovde podsvesno, prolazeći kroz rasejano, postaje svesno i široko sjedinjeno s vidljivim svetom.

Novo gledanje zahtevalo je i novi način prenošenja, dovelo je do rada *dvema rukama*. Celo vidno polje ispunjava se *istovremeno svim vidljivim*.

Nalazeći se u potpunom miru, očne osovine fiksiraju predmetnost i samo dve ruke, koje se istovremeno pokoravaju široko i verovatno potpuno obuhvatnom gledanju, odražavaju vidljivo u *potpunoj dvodimenzionalnoj plohi*.

Treba da naučimo da crtamo i slikamo bojama obavezno obema rukama pod sledećim uslovom: postaviti vizuelnu tačku u centru, stalno gledajući široko celu plohu istovremeno.

Treba učiti gledanje sa dva zraka istovremeno bez akomodacije. Dok posmatrate dva predmeta, probajte da rastojanje dubine istražujete sa dva zraka. Jedan zrak uprite u zid sobe, drugi kroz prozor, u vazduh. Tada ćete početi da shvatate dubinu a zidovi i pregrade sobe izgledaće vam kao opne vidljivoga.

U ateljeu se odmah primećivala razlika između crteža rađenih jednom rukom i dvema rukama. Ovi poslednji uvek su bili prostorno sadržajni i bogatiji kretanjem.

Za početak možete da napravite nekoliko skica pod sledećim uslovima: gledajte u označenu tačku u centru i, ne spuštajući pogled, počnite da crtate, povlačeći levom rukom pravu a desnom krivu liniju i obratno – levom kružnicu, desnom trougao.

Posle nekoliko ovakvih vežbi, napravite kompoziciju od najjednostavnijih elementarnih formi: kocke, lopte, elipse, kvadrata.

Pokrećući istovremeno dve linije, mi gotovo momentalno stvaramo plohu. Treba strogo paziti da obe ruke uđu u vidno polje pogleda koji miruje u centru. Oko ni u kom slučaju ne treba da hita za jednom od ruku. Ono ih vidi dok se *istovremeno* pokreću. Tehnika leve ruke brzo se stiće, a opšte telo slikarstva postaje izvanredno živo i celovito.

Ovo je potpuno suprotno od ranijeg načina rada.

Ranije je oko, posmatrajući vidljivo, spajalo očne osovine u jednoj tački – *akomodiralo* se i tragom kretanja ove tačke (*jedna dimenzija*) prenosilo suštinu vidljivog.

Ovde se jasno vidi kako se na veoma važnom pomoćnom organu – ruci – odrazio spori razvoj oka.

Gotovo u svakom činu našeg života učestvuju *obe* ruke.

U muzičkoj umetnosti i vajarstvu učestvuju dve ruke, u umetnosti slikara radi *jedna* ruka.

Razlog tome je – neprekidno jednodimenzionalno posmatranje i kopiranje predmetnoga u osloncu.

Oko koje objektivno gleda (neakomodirano) ne vidi nikakve detalje i ne raspršuje predmetnost, sve vidi sadržajno ispunjeno i idealno celovito.

Razume se da će u uslovima takvog posmatranja dve ruke izraziti celovitost utiska posmatrača. Isto tako je razumljivo da rad dvema rukama zahteva veliko naprezanje: oko se postavlja u centar, ne akomodira se, objektivno prati ono pojedinačno i strogo proverava *opštu celinu*.

Kretanje objedinjuje vidljivo u jednu celinu. Predmetnost se u kretanju menja. Voz koji juri pretvara odvojene vagone u zahuktalu kompaktnu masu.

Što se brže krećete pored guste rešetkaste ograde jasnije ćete videti osnovne mase iza nje.

Dok se krećete, možete gledati na različite načine: penjući se ili spuštajući se liftom, možete gledati njegovu zaštitnu rešetku ili zidove bez rešetke, ali možete ih spojiti i videti istovremeno rešetku, zidove, vrata, stepenište, ljude.

Razvijajući slična iskustva i usredsređeno posmatrajući, stajao bih ponekad nasred ulice i, gledajući u daljinu, trudio se da pogledom obuhvatim istovremeno sve ljude koji prolaze ispred ili iza mene. Neprestano gledam u daljinu, ne ispuštam iz vida prolaznike, uključujući i sve ono što je iza mojih leđa. Kada osetim ovo kretanje odnapred i otpozadi u svoj njegovoj punoći i napregnutosti, obuzme me gotovo zastrašujući osećaj dubine, kao da sam iznad provalije.

Iz ovog osećanja raste izdanak nove ideje: *ako bismo spoznali dubinu – ne bismo se plašili visine.*

Očigledno je da prednja ploha nema dubinu za naš vid. Mi se po navici očima oslanjamo o nju, kao nogama o zemlju.

U planinama iznad provalije ili na prozoru nekog sprata uobičajeni oslonac oka o prednju plohu je narušen, rađa se nezadrživa želja za nalaženjem oslonca – baciti se, uprkos nagonu za samoodržanje, kako bi se umirio poremećeni osećaj ravnoteže.

Naše oko je tek nešto savršenije od noge slepca: horizontalna ploha za noge, vertikalna – za oko. Noga korača po tvrdom zidu, oko klizi po providnom. U oba slučaja, gubeći ravnotežu, padamo.

Upravo ovde nalazi se odgovor na tvrdnju da čovekov slušni aparat sa svoja tri polukružna kanala predstavlja ideal ravnoteže – kraj potrage za novom dimenzijom, zato što su tri kanala međusobno vertikalna, kao i prostorne dimenzije.

Kad čovek pada, on otkriva da su njegovi organi vida i sluha u velikoj meri nesavršeni.

Onima koji insistiraju na *granici* već je dovoljno jasno pokazano kako se može stvoriti složeni organ koji funkcioniše na potpuno drugačiji način, dok nepotrebni organ nestaje.

Kažu da slepi imaju poseban vid.

Da, oni vide, nekada su i oni posedovali naš aparat, a njihova osetljivost i unutrašnja svetlost vode svoje poreklo od dugotrajne kulture ljudskog oka.

Umeće *gledanja* i *spoznavanja* dovešće do potpuno novog definisanja sveta. Celokupno poimanje vidljivoga biće potpuno drugačije. Amplituda oscilacija vizuelnog zraka u zahvatu iz centra biće nemerljivo duža, dublja, neuporedivo šira.

Zaključujući eksperimentalni deo mojih dugih, teških ali krajnje zanimljivih posmatranja i istraživanja, predlažem, pored svih eksperimenata i vežbi, aktivno povezivanje prednjeg i zadnjeg plana, ne *zapamćivanjem*, već učenjem *gledanja* potiljkom, temenom, slepoočnicama, čak otiscima stopala, kao što jogini kod hinduista ne uče disanje samo plućima, već svim delovima tela.

Posmatrajući i učeći se sadržajnom gledanju svega istovremeno – svega oko sebe – može se s neobičnom snagom postići spoznaja *poroznosti – propustljivosti.*

Umetnik tako uči stvaralaštvo neba i zemlje.

Živo tkivo same prirode, objašnjeno obrisima elementarnih, kasnije sve složenijih dimenzija, služi kao prilaz ideji *novog prostora*, prikazujući razvoj svesti u vremenu i prostoru od samog početka u postepeno rastućoj složenosti; od početne iskrice zametka rasplamsava se u veliki plamen života koji se kreće i prolazi kroz sve uslove čoveku poznatih prostornih dimenzija sve do danas primetne nove percepcije života sa novim ogromnim mogućnostima.

Umetnikovo oko traži novi prostor i oseća njegovu budućnost.

U ranijem životu svako je izdvajao i uređivao svoju sopstvenu ćeliju. Umetnik koji je živeo u takvom zatvorenom svetu ličnog organizovanja, odražavao je život onako kako je video – silom prilika usko i lično.

Novi mladi život srušio nam je sve ograde i izbrisao granice ćelije.

Posmatrajući prirodu, umetnik je ovo prvi osetio. Odbacio je predstavljanje lepih kutaka i buržoaskih odaja s njihovim nameštajem.

Ugledao je svet bez granica i podela. On vidi nestalnost svih formi i malo-pomalo doseća se da su sva vidljiva jednostavna tela i forme samo trag višeg organizma, vezanog za sve vidljivo kao nebo sa zemljom.

Za njega nebo nije obojeni plavi zastor večnosti, već postojana dubina bez početka i kraja. U njoj se Zemlja kovitla, vrti svojim bokovima. Za njega daljina nije radosna ploha spokoja i bojenog zadovoljstva, već užas letenja, zadržanog samo silom teže.

Zemlja ne visi kao obojeno platno, već juri zajedno s maglama i oblacima, prilepljenim uz nju. Planine, kamenje, šume, kuće, mora – nisu se priljubili, već zarili u nju i jedva se drže zbog brzine leta. Planine – to su najstarije zemljine izbočine a doline, klanci – to su lake bore na njenom licu; okeani i mora – jesu utroba u kojoj se začelo i rodilo sve živo – sve što se kreće. Površina zemlje – ono što se susreće s višim prostorom – uobličilo je svoj kostur, skriveni način kretanja, snagu, tajnu unutrašnjeg ognja. Njena periferija je izraz njenog lica.

Treba skratiti vreme kretanja svega do treptaja munje, tek tada se može shvatiti i otkriti stalnost rastinja, kristala, bakterije, zveri, čoveka.

Moramo znati kako da u opšti tok uključimo sve vidljivo, moramo znati kako da usporavamo i ubrzavamo kretanje ovog toka. Samo tako spajajući i ubrzavajući kretanje delova koji se polako kreću i usporavajući one delove koji se brzo kreću, može se dobiti nova veza – novi neočekivani organizam o kome još ništa nismo znali – on je za nas prolazio raspadajući se na hiljade sitnih predmetnosti.

"O svim stvarima treba znati samo ono najvažnije, a ne gomilu ponižavajućih detalja" (Jelena Guro, *Ubogi vitez*).

Priroda kaže: "Posmatrajte moje stvaralaštvo, ali ne fotografišite kičicom, olovkom, dletom.

Ako krenete putem ponavljanja mojih formi, nikada nećete dostići bezgranično savršenstvo kretanja mojih delova i sve celine.

Možete samo učiti da stvarate slično meni, sa istom ili čak većom snagom.

Vi ste moja savršena suština, data vam je volja i kretanje u pravcu stvaranja novog, a ne samo stvaranja ponovljenog."

M. Matjušin, "Opyt hudožnika novoj mery" (1924); u: Nikolaj Hardžiev, *K istorii ruskogo avangarda*, Stockholm 1976, 159-187

POSTAVANGARDA

Programi obnove slikarstva / Kritika modernističke samodovoljnosti i formalizma / Povratak predmetu i (realističkoj) predstavi

Uporedo sa konceptima prevladavanja i napuštanja slikarstva, formulisanim u terminima suprematističke filozofsko-spekulativne i konstruktivističke intelektualno-proizvodne transgresije, na umetničkoj sceni postrevolucionarne Rusije profiliraju se veoma brzo i pozicije kontinuiteta ili obnove slikarstva. S jedne strane, Filonovljeva koncepcija analitičke umetnosti, kao i Matjušinova kompleksna ideja proširenog gledanja, predstavljaju ekstenzije zamisli koje su ovi autori u osnovnim tačkama naznačili pre revolucije. Svojevrzne škole koje su oformili okupljajući oko sebe mlade umetnike, bile su u stvari majstorske radionice sa zadatkom istraživanja i rada u zadatim okvirima njihovih specifičnih individualnih koncepcija. S druge strane, istovremeno nastaje niz novih umetničkih društava i udruženja¹ koja se ne vezuju za programe i ideje istaknutih pojedinaca, a svoje pozicije najčešće izvode iz generalnog stava ili uverenja da slikarstvo u novim socijalnim i političkim okolnostima nije izgubilo razlog i smisao svog postojanja. U strogom smislu ti diskursi obnove slikarstva, kako u ravni teorije tako i u samoj praksi, svakako ne pripadaju avangardi iako sa njom dele izvesna opšta, gotovo već retorička mesta, pre svega svest o tome da umetnost u svom domenu mora da reflektuje novu realnost i da je za umetnika neophodna aktivna participacija u izgradnji novog društva.

Programske deklaracije ovih udruženja, među čijim članovima je inače bio veliki broj bivših učenika najistaknutijih avangardista, gotovo u pravilu polaze od kritike celokupnog levog fronta, tj. futurističke avangarde, dovodeći u pitanje pre svega smisao analitičke linije formalno-jezičkog eksperimenta, koja je, smatra se, umetnost dovela u ćorsokak. Program društva NOŽ (*Novoe obščestvo živopiscev*), čije su kritičke opservacije najkonzistentnije i najbliže nivou samog predmeta njegove kritike, to postulira na samom početku: "Analitički period u umetnosti je završen." Ovaj program u stvari pokušava da naznači i otvori prostor za jednu vrstu trećeg puta koji bi, s jedne strane, izbegao zamku daljnjih "analitičko-sholastičkih lutanja", tj. samodovoljni, otuđeni formalizam ili apstrakcionizam svejedno kog tipa, a s druge ne bi pristao na konstruktivističko-proizvodnu formulu negacije slikarstva i odricanja od umetnosti kao takve. U tom međuprostoru program se naizmenično približava i udaljava od pozicija i shvatanja koje osporava: kritika "vladavine forme" i "uskog profesionalizma", koji slikarstvo odvajaju od života i otuđuju od novog kolektivnog recipijenta, svakako korespondira sa načelnim pogledima konstruktivista; s druge strane, pojedine tačke osporavanja samog konstruktivističkog projekta sasvim bi se mogle uklopiti u maljevičevsku militantnu negaciju celokupne ideologije toga pokreta. Nezavisno od ironično intoniranih polemičkih opaski, poput one o bavljenju "utopijama zašeceranim marksizmom", NOŽ-ovci u svojoj sažetoj kritici zaista dotiču neka "osetljiva mesta" konstruktivističke ideologije. Prigovor o apsolutizaciji i fetišizaciji mašinizacije, o mehanizaciji i automatizaciji kao

¹ Makovec, NOŽ, AHHR, Život, Moskovski slikari, OST, 4 Umetnosti, Krug umetnika, OMH, itd,

sredstvima reduktivističkog "dizajniranja", preuređenja, organizovanja čovekovog kompleksnog unutrašnjeg ustrojstva, njegove mentalne, psihičke i emocionalne strukture, svakako pogađa u jedno takvo mesto.

Predmet kritike novih udruženja u osnovi je jedinstven, on se pronalazi pre svega u ekstremizmu i radikalizmu avangarde u oba njena toka. Ne prihvataju se ni безусловna afirmacija ni безусловna negacija koncepta samodovoljnosti, ni umetnost izvan života, na pijedestalu sopstvene ekskluzivnosti, ni umetnost integrisana u život po cenu svog samoubistva. Prisustvo života u umetnosti trebalo bi da bude vidljivo na drugi, u stvari stari način, u ravni sižea i predstave, ne nužno rigidno realističke ili naturalističke, već transformisane u skladu sa umetnikovom emocionalnom i racionalnom recepcijom nove socijalne i ideološke realnosti. Reč je o konceptima obnove predmetnog, figuralnog slikarstva, koji se u praksi ostvaruju u raznovrsnim, najčešće hibridnim varijantama realističkih obrazaca, sa ugrađenim i prerađenim elementima mnogih prethodnih tradicija i iskustava. Ta plastička i stilistička nekoherentnost u potpunosti korespondira sa iskazanom averzijom prema strogoj teorijskoj propozicionalnosti pokreta ili škola. Programske deklaracije i platforme bile su dovoljno uopštene i neodređene da su mogle okupljati veoma različite umetnike, koji se, kao što stoji u deklaraciji NOŽ-a, ne ujedinjuju oko kolektivnih projekata, teorija ili manifesta, već na osnovu "istovetnosti osećanja", pri tom zadržavajući svoje individualne izražajne jezike ("Svako od nas ima svoj smer, svoj stil."). Na taj način elementi koherencije u okviru ovih udruženja prisutni su mnogo više u onome što ona negiraju ili ne prihvataju, nego u onome što formulišu i ostvaruju kao sopstvene pozitivne projekte. To, naravno, još nisu projekti sa oznakom socijalističkog realizma, ali u nekima od njih, naročito u deklaracijama AHRR-a, već je dosta toga što će postati osnovni sadržaj te ideološko-umetničke doktrine.

DEKLARACIJA AHRR

Velika Oktobarska revolucija donela je oslobođenje stvaralačkih moći naroda, probudila je samosvest narodnih masa i umetnika koji izražavaju duhovni život naroda.

Naša građanska dužnost pred čovečanstvom jeste da se umetnički-dokumentarno sačuva grandiozni trenutak istorije u svom revolucionarnom zanosu.

Predstavljaćemo današnjicu: svakodnevicu Crvene armije, svakodnevicu radništva, seljaštva, revolucionara i heroja rada.

Davaćemo pravu sliku događaja, a ne apstraktne izmišljotine koje diskredituju našu revoluciju pred licem međunarodnog proletarijata.

Stare umetničke grupe koje su postojale pre revolucije izgubile su svoj smisao, granice između grupa su nestale, kako u ideološkom smislu, tako i u odnosu na formu, pa one opstaju samo kao grupe ljudi povezanih tek personalnom vezom, ali lišene svake ideološke osnove i sadržaja.

Upravo taj umetnički sadržaj mi i smatramo obeležjem istinitosti umetničkog dela, a želja da se sadržaj izrazi, nas, umetnike revolucionarne Rusije, nagoni da se ujedinito, postavljajući pred sebe strogo određene zadatke.

Revolucionarni dan, revolucionarni trenutak jesu herojski dan, herojski trenutak i mi smo sada dužni da svoje umetničke doživljaje izražavamo kroz monumentalne forme stila herojskog realizma.

Smatrajući važnim kontinuitet u umetnosti i na osnovu savremenog poimanja sveta, stvaramo stil herojskog realizma i time postavljamo temelje opštesvetskog zdanja umetnosti budućnosti, umetnosti besklasnog društva.

"Deklaracija AHRR-a" (1922); u: *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskva – Leningrad 1933, 345



NOVO DRUŠTVO SLIKARA ("NOŽ") (Program – platforma)

"Analitički period u umetnosti je završen..."

Ovako počinje naš manifest iz oktobra 1921. godine – konfuzan, ali pun neposrednog osećanja.

Prošlo je godinu dana. Po prvi put nastupamo sa svojim delima koja su rezultat napete borbe u neverovatno teškim uslovima.

Borbe s predrasudama profesije i atavizmima umetnosti.

Borbe za istinsku, pravu umetnost.

Protiv "umetnosti", a za umetnost.

Zvuči paradoksalno, ali tako je.

Mi, bivša levica u umetnosti, bili smo prvi koji su uvideli svu neosnovanost daljih analitičko-sholastičkih lutanja, sve udaljenijih od života, od umetnosti.

Dospeli smo u ćorsokak.

Bilo je to iskušavanje vatrom.

Mogući izlazi bili su sledeći:

1. Potpuno se odreći umetnosti: krenuti putem "komunističkog izražavanja materijalne izgradnje", "planske razrade komunističkog grada", putem popločanim "marksističkim" kamenjem konstruktivizma.

2. Krenuti "proizvodnim" putem spekulativne umetnosti. Iskoristiti svoje iskustvo i tehničku rutinu u oblasti umetnosti sa spekulativnim ciljem (unosan put, tim pre što su "levi" poslići na crno sada u modi). Tim putem krenulo je mnogo levih umetnika i konstruktivista.

3. Vratiti se prirodi. Truditi se da se ona iznova prouči i spozna, ali bez jasno određenog stava prema njoj, ili slikati "neposredno", kako bog dâ (put naivne nezrelosti, ali častan put). Ovim putem pošli su mnogi stvaralački impotentni umetnici.

4. Vratiti se staroj umetnosti (linija najmanjeg otpora). Ovim putem krenuli su mnogi mladi i levi umetnici, iako se trude da to sakriju.

5. Boriti se za pravu umetnost, pravo slikarstvo.

Boriti se, da se kroz muke i borbe, uprkos svim izmišljotinama teoretičara i predskazanjima "mudrih" profesora, pronađe prava umetnost, vidi njen dugoočekivani, radosni i punokrvni lik (najteži, najtrnovitiji put).

Ovim putem MI smo krenuli.

Zašto nismo krenuli putem koji je utabala teorija konstruktivizma?

Proglašavajući smrt umetnosti, konstruktivizam zamišlja mehanizovanog čoveka, "čoveka-automat", čiji jednostavni kompleks osećanja može biti organizovan sredstvima "intelektualno-materijalne proizvodnje". Konstruktivisti ovde otvoreno ispoljavaju fetišizam mašinizacije, čije poroke i izopačenosti, neizbežne u okvirima kapitalizma, može i treba da savlada komunizam. Konstruktivisti usled svoje sitnoburžoaske prirode zamišljaju mašinizaciju kao nekakav apsolut, ne kao proces, koji u sebi nosi i mogućnost svoga savlađivanja.

"Komunističko izražavanje materijalne izgradnje", "planska razrada komunističkog grada", nije posao slikara poput Tatlina ili Rodčenka, već arhitekata-inženjera koji stoje na

visini savremene tehnike i psihičkog stanja i, što je najvažnije, imaju realnu mogućnost da podižu zgrade i gradove.

Jedino što od konstruktivizma možemo prihvatiti jesu njegove anarhističke, rušilačke tendencije.

Konstruktivizam je futurizam našeg vremena; on je neophodan sve dok područje umetnosti ne bude konačno očišćeno od vekovima taloženog nepotrebnog otpada što pritiska.

Ali stvaralačke, kreativne snage u konstruktivizmu nema.

Mi pak želimo da stvaramo realna umetnička dela koja organizuju i sistematizuju ljudska osećanja i socijalizuju ih.

Zato ne idemo istim putem s "konstruktivizmom".

Biti diletant, baviti se utopijama zašecerenim marksizmom, praviti važno lice naučnika-pronalazača, a u stvari se baviti belom i crnom magijom – sve ovo smatramo spekulativnom umetnošću, "levim" poslicima na crno.

Zato nismo izašli na "proizvodni" put spekulativne umetnosti.

Zašto se pokajnički nismo vratili prirodi, njenoj večitoj "lepoti", večitoj "tajni", večitoj "premudrosti"?

Zato što smo puni smeonosti, stvaralačke snage, spremnosti za borbu.

Zato što želimo da prirodu potčinimo sebi, a ne da sami budemo njoj potčinjeni.

Zašto nismo krenuli najutabanijim, najlakšim putem; putem prave reakcije, putem povratka na staru umetnost:

naturalističku,
mistično-teurgijsku,
simbolističku,
erotsko-estetičku
itd., itd.?

Zato što smo mi umetnici koje je revolucija rodila, koji su se u njoj formirali i u njoj našli sebe; zato što celom dušom i iz sve snage mrzimo sve ove:

a) ugledne pokojničiće što zaudaraju i s nestrpljenjem čekaju restauraciju svoje ideologije, a u međuvremenu se prerusavaju u "revolucionarni narod";

b) "mlade" starčiće, te prostitutke umetnosti, špekulante, laktaše, spremne da ljube noge "korifejima" i da se zbog redovnog akademskog sledovanja pretvaraju da slede bilo koju ideologiju, čak i proleterku;

c) jučerašnje aristokrate umetnosti – zapadnjake, profesore-estete koji se još uvek naslađuju vrednostima Ščukinske galerije;

d) rafinirane estete-mistike koji "šire krila" kako bi živi život zamenili zemljom Ojle¹.

Zašto smo krenuli petim, najtežim putem borbe za pravu umetnost, za pravo slikarstvo?

Zato što:

1. Verujemo u buduću umetnost, verujemo da njeni životni sokovi nisu presušili, da su njena sredstva i svojstva još uvek u stanju da sistematizuju osećanja revolucionarne sredine. Verujemo da budućnost nosi novu formu slikarstva koja odgovara tempu savremenosti, savremenom psihičkom stanju.

¹ U poetskom ciklusu *Zvezda Mair* ruskog simboliste Fjodora Sologuba (1863-1927) pojavljuje se motiv daleke predivne zemlje Ojle, zemlje blaženstva, spokoja i večne lepote u koju čovek dospeva posle smrti. - *Prim. prev.*

2. Volimo umetnost i odricanje od nje za nas je jednako odricanju od samog sebe.
3. Nadamo se da ćemo savladivati sve teškoće koje stoje na našem putu i potpuno se približiti životu i pravoj umetnosti.

Iz ovoga je jasno kakva treba da bude umetnost u koju su uprte naše oči.

Predmetno i realističko slikarstvo.

Mi realizam ne shvatamo kao bezlično, protokolarno predstavljanje života, već kao njegovo prevrednovanje, duboko lični odnos prema njemu.

Nismo polazili od slikarske ili socijalno-ekonomske teorije, već smo išli emocionalnim putem, polazeći od našeg umetničkog osećanja.

Bilo nam je jasno da je, ukoliko želimo da ozbiljno pridemo pravoj, živoj umetnosti, neophodno sledeće:

1. Osloboditi se vladavine forme, koja nas je neprimetno uvlačila u sferu uskog profesionalizma i udaljavala od savremenosti i života.

2. Radi nalaženja nove forme ne treba ići putem izmišljanja novih tehničkih sredstava, već putem njenog plastičnog produbljanja.

3. Imajući u vidu da se slikarstvo u procesu laboratorijskih traganja odvojilo od života, da je usled toga njegov jezik postao tuđ i nerazumljiv za mase, iz oblasti tradicije uzimali smo najmanje modernizovane i najmanje estetske forme, a samim tim i najmanje opasne.

4. Imajući u vidu da je u periodu deformacije slikarstvo dobilo veliku slobodu u odnosu na prirodu i sadržaj, pokušavali smo da smelo polazimo od sadržaja, smatrajući da će stepen uspešnosti njegove realizacije zavisiti od jasnoće našeg osećanja sveta koji nas okružuje i od vitalnosti i pouzdanosti naših znanja. Na taj način mi smo položili ispit za prave umetnike.

5. Smatrali smo da se nikakva umetnost ne može zamisliti bez apriornog odnosa prema svetu, tj. bez sinteze, te smo zato definitivno odbacili eksperimente i naukovanje i smelo smo prišli ostvarivanju slike kao najorganskije i najistančanije forme slikarstva.

Naša grupa izrasla je organski. Nije nas okupila teorija niti manifest, već istovetnost osećanja.

I pored takve istovetnosti idemo duboko individualnim putevima; svako od nas ima svoje usmerenje, svoj stil.

Zato i nismo određeni pravac niti škola.

Učenje od nas ili podražavanje naše umetnosti je nemoguće jer naša umetnost se ne meri novatorstvom tehničkih postupaka već dubinom ili površnošću osećanja.

Ne možemo da imamo učenike, ali istinski, pravi umetnici koji će se (uvereni smo) pojaviti, doći će nam kako bi zajedno s nama počeli da otkrivaju novu eru u umetnosti.

Mi smo pioniri neviđenog preporoda u ruskom slikarstvu.

"Novoe obščestvo živopiscev ('NOŽ') / Programma-platforma" (1922); u: *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskva – Leningrad 1933, 308-312

NAREDNI ZADACI AHRR

(Cirkularno pismo svim filijalama AHRR i proglas svim umetnicima SSSR)

Prezidijum i frakcija RKP(b) AHRR smatraju da je u trenutku obeležavanja dvogodišnjice postojanja Asocijacije umetnika revolucionarne Rusije, koja se navršava 1. maja 1924. godine, neophodno da rezimiraju svoju umetničko-društvenu aktivnost, odrede svoju ideološku liniju za dalji praktični rad uz ostvarivanje narednih zadataka koji se postavljaju pred AHRR.

Od samog početka postojanja AHRR, koja je u svojoj deklaraciji proglasila neophodnost stvaralačkog odziva na Oktobarsku revoluciju i novu svakodnevicu u sferi slikarstva, bilo je potpuno jasno da u osnovu svog umetničkog rada AHRR treba da stavi organizovanje novih elemenata socijalne umetnosti, organski vezanih s revolucionarnom epohom, putem preporoda umetnosti na osnovu visokog i istinskog slikarskog umeća.

Pojavljivanje elemenata socijalne umetnosti u ruskoj školi već samom činjenicom svog postojanja jeste logična protivteža razvoju i oduševljenju krajnjim, takozvanim levim tokovima u umetnosti; ono je osvetlilo njihovu sitnoburžoasku dorevolucionarnu dekadentsku suštinu, izraženu u pokušaju da se prelomne forme Zapada, pre svega francuskih umetnika (Sezan, Deren, Pikaso) prenesu na ekonomski i psihološki teren koji im je stran.

To nikako ne znači da u zajedničkoj riznici svetske umetnosti treba ignorisati sva formalna dostignuća francuske umetnosti druge polovine XIX veka i, u izvesnoj meri, dostignuća prve četvrtine XX veka (brižljivo i ozbiljno proučavanje i prihvatanje slikarskih i formalnih dostignuća savremene umetnosti jeste stalna obaveza svakog ozbiljnog umetnika koji želi da postane majstor). AHRR istupa samo protiv težnje da se celokupni razvoj umetnosti svede na podražavanje i ponavljanje primera francuske škole koja se, sa svoje strane, napaja izvorima starih tradicija u umetnosti.

Posle dvogodišnjeg rada u fabrikama i preduzećima, posle organizovanja čitavog niza izložbi koje su dale osnovu za osnivanje muzeja pri VCSPS, muzeja Crvene armije i Flote, koje su dale dragoceni doprinos Istorijsko-revolucionarnom muzeju – osnovna grupa članova AHRR osetila je da je najvažniji element koji organizuje formu upravo siže, tematski prilaz s gledišta proučavanja i menjanja stvarnosti.

Članovima Asocijacije jasno je da fabrika, preduzeće, radnik u proizvodnji, elektrifikacija, heroji rada, revolucionarne vođe, nova svakodnevica seljaštva, Crvena armija, Komsomol i pioniri, smrt i sahrana vođe revolucije – sve ovo skriva u sebi novu, neviđenu snagu i kolorit grube privlačnosti, novo tumačenje sintetičke forme, novi kompozicioni sistem, rečju, sadrži onaj skup uslova koji će prilikom svog ostvarivanja preporoditi štafelajno slikarstvo, kao i monumentalno slikarstvo.

Za istraživanje novih formi koje je revolucija stvorila, otrcane, rasklimatane forme i raščupani kolorit, iznajmljeni od majstora francuske škole – bivaju apsolutno neupotrebljivi.

Za istraživanje novih formi koje je revolucija stvorila neophodan je novi stil, koji organizuje misli i osećanja, čvrst, jasan, osvežavajući, stil koji smo u našoj kratkoj deklaraciji nazvali stilom herojskog realizma.

Jedina poteškoća u ostvarivanju i spoznavanju gore navedenih zadataka jeste sledeća: težeći za sadržajem u umetnosti najlakše se zapada u epigonstvo, obično podražavanje niza već zastarelih umetničkih škola i pravaca.

Oni umetnici, ona umetnička omladina koja pre svega želi da bude iskrena, koja želi da zbaci sa sebe jaram ispraznog mudrovanja i izvrtanja naglavačke slikarskih osnova koje su se u analitičkom procesu već raspale – jasno uviđa svu neophodnost obnove jedinstva forme i sadržaja u umetnosti, te sve svoje snage, sve svoje stvaralačke mogućnosti usmerava na neprekidno, naučno utemeljeno proučavanje nove prirode, bez trunke diletantizma, u izoštrinom realističkom tumačenju koje diktira epoha.

Takozvana apolitičnost nekih savremenih umetničkih grupa jeste dobro ili loše prikriveno gnušanje prema revoluciji i žudnja za političkom i moralnom restauracijom starog.

Surovi materijalni uslovi koji okružuju savremenog umetnika, s jedne strane, lišavaju umetnika zaštite rada i njegovih profesionalnih interesa a, s druge strane, određuju pogled na umetnost kao na oruđe ideološke borbe i još jače podvlače teškoće na tom putu; budući da je, bez obzira na nebrojene prepreke, revolucija trijumfovala, upravo želja za stvaralačkim izražavanjem revolucije može pomoći savremenom umetniku-realisti da savlada sve teškoće koje mu se nađu na putu.

Ne treba zaboravljati da stvaralačko izražavanje revolucije u umetnosti nije neplodna i slinava ganutost njome već stvarno služenje revoluciji, jer stvaranje revolucionarne umetnosti jeste pre svega stvaranje umetnosti kojoj će pripadati čast formiranja i organizovanja psihologije budućih naraštaja.

Tek sada, posle dve godine postojanja AHRR, posle propasti takozvanih levih pravaca u umetnosti, postaje jasno da savremeni umetnik mora da bude majstor kičice i revolucionarni borac za bolju budućnost čovečanstva. Neka tragična Kurbeova figura bude dobar primer i podsećanje na ciljeve i zadatke koje je savremena umetnost pozvana da ostvari.

Optužbe za formalne slabosti, diletantizam, koje su peredvižnicima upućivale druge umetničke grupe, mogu se s pravom vratiti onima koji su ih upućivali, jer ako se setimo formalnih dostignuća najboljih peredvižnika (Perov, Surikov, Rjepin), videćemo koliko su bili dublji, iskreniji i ozbiljniji od svojih potomaka, zaraženih ispraznom dekorativnošću, retrospektivizmom, sladunjavom dekadencijom dorevolucionarne epohe.

Reči Kramskoja da će ideje društvene umetnosti trijumfovati u drugačijem političkom sistemu počinju jasno da se potvrđuju i ostvaruju u onom masovnom napuštanju pozicija takozvanog levog fronta, koje se primećuje u savremenoj umetnosti.

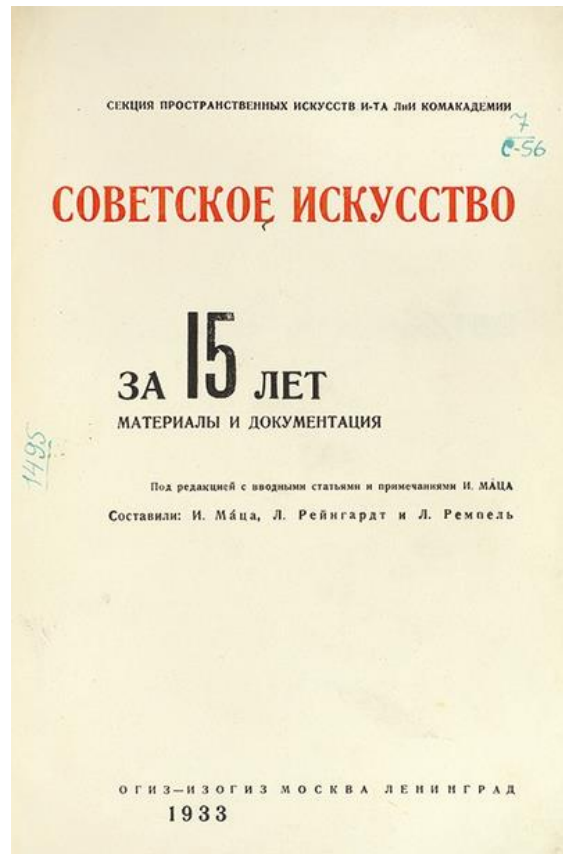
Obratite posebnu pažnju na umetničku omladinu, organizujte je, usmerite sve svoje snage na usavršavanje umetnika-samouka iz redova radnika i seljaka, koji već počinju da se ističu svojim radovima za zidne novine, i nije dalek onaj trenutak kada će možda upravo sovjetska umetnička škola postati najoriginalniji i najvažniji faktor preporoda svetske umetnosti.

Neprekidna samodisciplina i neprekidno samousavršavanje, istrajne pripreme za narednu godišnju izložbu AHRR – to je jedini put koji će dovesti do stvaranja istinske nove umetnosti, na čijem vrhuncu će se forma sjediniti sa sadržajem; prezidijum i frakcija RKP(b) AHRR pozivaju sve umetnike kojima su bliski i dragi zaveti

i ciljevi postavljeni pred AHRR, da se ujedine oko Asocijacije u snažnu jedinstvenu umetničko-revolucionarnu organizaciju.

Prezidijum i frakcija RKP(b) AHRR

"Očerednye zadači AHRR-a" (1924); u: *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskva – Leningrad 1933, 345-348



DEKLARACIJA OMH

Društvo moskovskih umetnika, koje okuplja slikare i vajara, svoj glavni zadatak vidi u uključivanju slikarstva u lanac pokretača kulturne revolucije i izgradnje socijalizma.

Mi, umetnici OMH-a odlučno odbacujemo ranije shvatanje slikarstva i vajarstva kao "kamerne" umetnosti, kao veštine namenjene uskom krugu znalaca – esteta. Takođe smatramo da su zauvek pokopane nepromišljene izjave nekih teoretičara i grupa o "smrti slikarstva" i njegovoj suvišnosti u našoj epohi.

Iskustvo grandiozne revolucije proteklih godina uverljivo je pokazalo kako slikarstvo može i treba da postoji i da se razvija kao masovna umetnost, kao umetnost koja živi za mase i iz masa crpe svoju stvaralačku snagu.

Slikarstvo nije posmatranje, nije statičko "ponavljanje" svakodnevice, nije pasivno-naturalistički odraz stvarnosti i nije sredstvo samo spoznavanja te stvarnosti, već snažno oruđe stvaralačkog delovanja na svet, oruđe aktivnog preuređenja života.

Zato u metodima našeg stvaralaštva odbacujemo naturalistički bitovizam¹, površni i statični protokolizam kao sredstva nepodesna za ostvarivanje krupnih zadataka slikarstva naših dana.

Od umetnika zahtevamo izuzetnu aktivnost i izražajnost formalne strane njegovog stvaralaštva, koja čini neraskidivo jedinstvo sa njegovom ideološkom osnovom.

Parafrazirajući poznate Marksove reči, možemo reći: "Umetnici su do današnjeg dana na ovaj ili onaj način predstavljali svet, dok je njihov zadatak da ga menjaju."

Umetnici OMH-a upravo tako i shvataju svoj zadatak.

Njegovo ostvarivanje u umetnosti moguće je samo ako umetnost u svom kretanju napred bude u stopu pratila jedinu stvaralačku klasu pozvanu da preuredi svet – proletarijat.

Mi, umetnici SSSR, objedinjeni u OMH, moramo pomoći proletarijatu da ostvari ovu veliku ideju, čiji se konkretni zadaci u naše vreme manifestuju kroz što uspešnije realizovanje petogodišnjeg plana, što uspešnije izvođenje socijalističke rekonstrukcije poljoprivredne proizvodnje, kroz ostvarivanje kulturne revolucije.

OMH sve svoje snage stavlja u službu borbenih zadataka epohe, nastojeći da slikom, skulpturom, plakatom, freskom, narodnom slikom, ilustracijom čini ono isto što i proletarijat prilikom građenja novih fabrika, na kolhoznim poljima, na mašinsko-traktorskim stanicama, u svim pogonima gigantske fabrike koja se zove zemlja socijalizma u izgradnji.

Sebe vidimo kao jedan od pogona te fabrike, svesni odgovornosti koju smo preuzeli.

Približavajući slikarstvo masama, OMH je za vreme svog postojanja organizovalo čitav niz pokretnih izložbi, kako po moskovskim radničkim klubovima, tako i po industrijskim centrima oblasti (više od 50 mesta sa 6 celina). OMH uočava da je u sektoru masovnog rada zabeležen niz grešaka zahvaljujući pre svega odsustvu neposrednog političkog rukovođenja u unutrašnjem radu OMH-a.

U vezi s ovim OMH pokreće pitanje planskog organizovanja pokretnih izložbi, posebno onih u provinciji, kao i planskog popunjavanja muzeja i galerija; OMH zahteva novi tempo i nova merila u približavanju umetničkih dela masama – fabrikama, preduzećima, kolhozima.

¹ bitovizam – pojam izveden od ruske reči "byt"- svakodnevica, uobičajeni svakidašnji način života. - *Prim. prev.*

OMH pokreće pitanje regulisanja visokog umetničkog obrazovanja i smatra potpuno neprihvatljivom činjenicu da Moskva – prestonica Saveza – nema ni jednu visoku školu za slikarstvo.

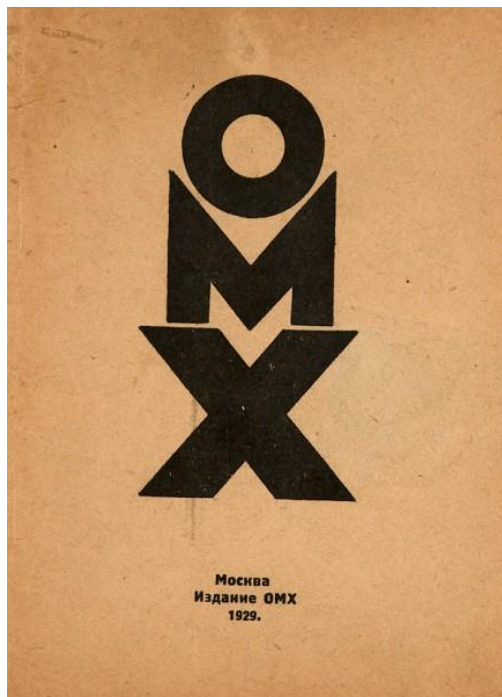
Obraćamo se Komunističkoj akademiji, GAHN-u i Federaciji s molbom da se pojača naučno-metodološki rad u oblasti slikarskih umetnosti, kako bi one dobile čvrstu teorijsku osnovu, izgrađenu na principima dijalektičkog materijalizma.

За активну, борбену уметност!

За сликарску уметност – учесника и активног борца социјалистичке изградње!

За регрутовање радника-ударника у редове сликарске уметности!

"Deklaracija OMH" (1925); u: *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskva – Leningrad 1933, 570-572



DEKLARACIJA UMETNIČKOG DRUŠTVA "MOSKOVSKI SLIKARI"

Pre petnaest godina, 1910. g. nastalo je u Moskvi umetničko društvo "Pub karo". Već je ovakav ekscentrični naziv sam po sebi predstavljao protest protiv malograđanskog estetizma dorevolucionarne epohe. U isto vreme zvanična umetnička škola, noseći breme teškog nasleđa nereformisane Akademije i ostajući u granicama usko nacionalne umetnosti, proganjala je sve ono što je bilo povezano sa idejom francuskih impresionista, čije su slike predvidele naučna otkrića Helmholca i Ševrela. Napredna omladina koja se nalazila pod uticajem impresionizma, izražavala je unutar zvaničnih škola svoj protest preko umetnika kao što su P. P. Končalovski, A. V. Kuprin, A. V. Lentulov, I. I. Maškov, A. A. Osmerkin, V. V. Roždestvenski, P. P. Faljk i G. V. Fjodorov. Neslaganje sa školom postajalo je sve dublje i dublje, završilo se potpunim raskidom a potom i stvaranjem umetničkog društva "Pub karo".

Protest protiv nazadovanja umetnosti odlučno je pred grupu postavio pitanje kulture forme i boje. Osim toga, organski realizam grupe oslobađao je slikarstvo od prevlasti psihologizma, stilizacije, mistike i drugih dekadentskih pojava.

Strogost i profesionalnost odnosa prema slikarstvu i skulpturi u procesu proleterske revolucije dobijali su još veći značaj. Grupa "Pub karo" odlučno je odbacivala sve nove pokušaje da se realizam zameni estetizmom takozvanih bespredmetnika, proizvođača pod navodnicima i drugih modernista, koji su estetisali povodom stroge i istinske realne forme revolucije.

Novu epohu prema njenim zadacima grupa vidi kao najdublji i najpotpuniji spoj jezika forme i novog sadržaja. Nerazvijena sredstva izražavanja – nazadovanje forme – nalaze se u potpunom neskladu sa shvatanjem suštine revolucionarnog procesa. U socijalističkom društvu neće naći mesto umetnost koja je lišena najboljih tradicija i kulturnih tekovina.

Dakle, uzimajući u obzir svoju borbu u prošlosti za novu kulturu u umetnosti, svoje profesionalno iskustvo i svu ozbiljnost i odgovornost problema koje je revolucija istakla u slikarstvu, grupa "Pub karo" okupljala je i okupljaće oko sebe sve srodne snage, te je organizovala društvo slikara i vajara "Moskovski slikari". Ovo novo društvo postavilo je sebi za zadatak istinsku sintezu savremenog sadržaja i savremene realne forme; ono smatra da umetnost samo ovim putem može ići napred, a ne nazad.

"Deklaracija obščestva hudožnikov 'Moskovskie živopiscy'", *Katalog vystavki*, Moskva 1925



UMETNIČKO DRUŠTVO "ŽIVOT"

Umetničko društvo "Život" organizovano je 1921. kao mala grupa mladih umetnika koji su završavali obuku u Drugim slobodnim umetničkim radionicama (sadašnji Vhutemas). Godine 1924. sa odobravanjem je prihvaćeno pristupanje "Novog društva slikara" (NOŽ) mladom društvu, koje je iza sebe već imalo dve izložbe.

Godine 1926. sa "Životom" se takođe ujedinio i deo podeljenog "Puba karo" (Moskovski slikari). Uporedo se odvijao rad među omladinom Vhutemasa, koja danas čini polovinu "Života".

"Život" nije društvo u uobičajenom smislu. Istovetnost orijentacije, *pregleda* i sredstava čine ga sličnim sa "školom" u italijanskom ili holandskom shvatanju. Strukturu "Života" umesto individualizma određuje kolektivism, koji za cilj ima stvaranje tipa štafelajnog dela, zajedničkog za sve svoje članove; umesto rasipanja slikarskih sredstava svojih članova – njihovo okupljanje u jedan tok dovodi do akumuliranja kolektivnog iskustva, čime se uvećava opšta kvalifikovanost i kvalitet pojedinačne produkcije.

Protest protiv krajnosti leve umetnosti koja je do 1921. u vidu konstruktivizma došla do potpunog odbacivanja štafelajnog slikarstva i njegovog socijalnog značenja, bio je vezivna nit za organizatore "Života". Društvo je nadalje razvijalo i produbljivalo parolu snažne, realističke umetnosti. Kao kontinuirani naslednik "Puba karo", "Život" je u daljem razvoju odbacio izrazito formalni odnos prema delu, tako karakterističan za njegove prethodnike. Na taj način, bazirajući se na postupcima i metodima razrađenim u "Pubu karo", "Život" se suočio s problemom novog sadržaja. Ograničavati se samo na ostvarivanje čisto slikarskih zadataka – značilo bi beskrajno nastavljanje epohe skiciranja, koja je ionako rusko slikarstvo zatvorila u krug uskostručnih kastinskih interesa. Samo putem odricanja od samosvrhovitog korišćenja slikarske tehnike moguće je da rusko slikarstvo ponovo postane socijalno. Slikarska sredstva treba da ponovo postanu tumači sadržaja koji autor unosi, a ne prazna gola demonstracija bezdušnog umeća, veštine i spretnosti. Odatle i proizlazi najodgovorniji zadatak koji je postavljen pred "Život" pre godinu i po dana, zadatak koji je odredio puteve njegovog daljeg razvoja.

To je problem stvaranja slike kao dovršene forme, koja toliko karakteriše i izražava predmet, da forma sama po sebi jeste sadržaj. Ova izložba i jeste redovni izveštaj o radu u tom smeru.

"Obščestvo hudožnikov 'Bytie'" (1927); u: *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskva – Leningrad 1933, 312-313



DEKLARACIJA UMETNIČKOG DRUŠTVA "4 UMETNOSTI"

Umetnik posmatraču pokazuje pre svega umetnički kvalitet svoga rada.

Samo se u tom kvalitetu izražava umetnikov odnos prema svetu koji ga okružuje.

Razvoj umetnosti i napredovanje njene kulture dospeli su u stadijum u kome se osobena umetnička snaga najdublje ispoljava kroz ono što je jednostavno i blisko ljudskim osećanjima.

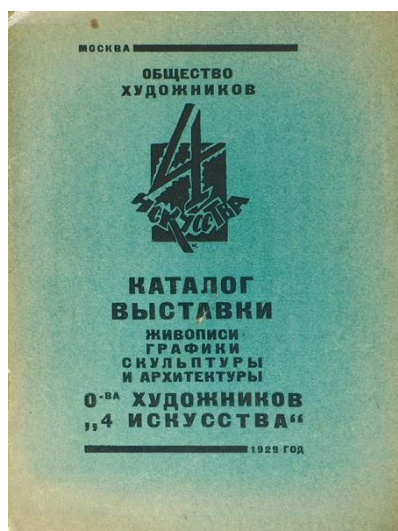
Smatramo da u uslovima ruske tradicije umetničkoj kulturi našeg vremena najviše odgovara slikarski realizam. Po sebi najvrednijom smatramo francusku školu, jer ona najpotpunije i najsvestranije razvija osnovna svojstva slikarske umetnosti.

O umetnikovim zadacima

Sadržaj naših radova odlikuje se odsustvom sižea. Zato svojim slikama ne dajemo nikakve nazive. Izbor sižea karakteriše umetničke zadatke kojima se umetnik posvećuje. U tom smislu sižea je samo izgovor za stvaralačko preoblikovanje materijala u umetničku formu. Posmatrač oseća potvrđivanje umetničke istine u preoblikovanju koje vidljive forme pretrpe kada umetnik uzima iz života njihovo slikarsko značenje i gradi novu formu – sliku. Ova nova forma nije značajna zbog svoje sličnosti sa živom formom, već zbog svog sklada s materijalom od koga je napravljena. Ovaj materijal je ploha slike, boja, platno itd. Delovanje umetničke forme na posmatrača proističe iz prirode date umetničke vrste, njenih svojstava, njene snage (muzika ima svoj osobeni način delovanja, slikarstvo – svoj, književnost – svoj).

Organizovanje tih svojstava i ovladavanje materijalom radi postizanja ovog cilja i jeste umetnikovo stvaralaštvo.

"Deklaracija obščestva hudožnikov '4 iskusstva'" (1929); u: *I. Maca i dr. (red.), Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskva – Leningrad 1933, 321-322



PLATFORMA OST-A

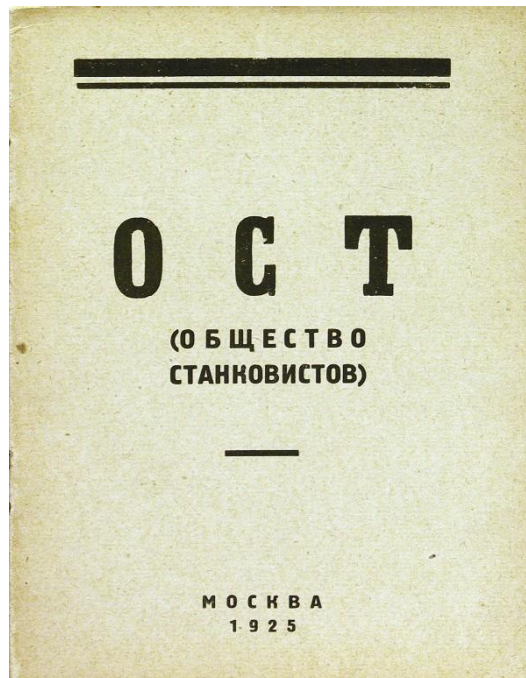
Društvo umetnika – štafelajnih slikara (OST) ima za cilj objedinjavanje umetnika koji praktično rade u oblasti slikarstva na osnovu sledećeg programa:

1. Aktivne umetničke snage u periodu izgradnje socijalizma moraju postati učesnici te izgradnje i jedan od faktora kulturne revolucije u oblasti preuređenja i oblikovanja nove svakodnevice i stvaranja nove socijalističke kulture.

2. Smatrajući da samo umetnost visokog kvaliteta može sebi da postavi ovakve zadatke, neophodno je u uslovima savremenog razvoja umetnosti istaći osnovne smernice po kojima treba da se odvija rad u oblasti slikarstva. Te su smernice:

- a) odbacivanje apstraktnosti i peredvižništva u sižeu;
- b) odbacivanje nacrtá kao pojave prikrivenog diletantizma;
- c) odbacivanje pseudosezanizma koji dovodi do raspadanja strogosti forme, crteža i boje;
- d) revolucionarna savremenost i jasnoća u izboru sižea;
- e) težnja ka apsolutnom majstorstvu u oblasti predmetnog štafelajnog slikarstva, u oblasti crteža, skulpture, u procesu daljeg razvoja formalnih dostignuća poslednjih godina;
- f) težnja ka dovršenosti slike;
- g) orijentacija na umetničku omladinu.

"Platforma OST-a" (1929); u: *I. Maca i dr. (red.), Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, Moskva – Leningrad 1933, 575



OBJAŠNENJE SKRAĆENICA

AHRR – Asocijacija umetnika revolucionarne Rusije

GAHN – Državna akademija umetničkih nauka

GINHUK – Državni institut umetničke kulture (Petrograd-Lenjingrad)

INHUK – Institut umetničke kulture (Moskva)

NOŽ – Novo društvo umetnika

OMH – Društvo Moskovskih umetnika

OST – Društvo štafelajnih slikara

PROZODEŽDA – Radna odeća

PROUN – Projekt za utvrđivanje novog

RKP(b) – Ruska komunistička partija (boljševika)

UNOVIS – Utvrđivači nove umetnosti

ZORVED – Skraćenica od "zor" (*vzor* – pogled) i "ved" (*vedat'* – znati, osećati)

Dole UMETNOST kao dragi KAMEN
usred sumornog i prljavog života
siromaha.

Dole umetnost kao sredstvo BEŽANJA
OD ŽIVOTA koji nije vredan življenja.

ŽIVOT, svestan i organizovan, kadar
da VIDI i GRADI, jeste savremena
umetnost.

ČOVEK koji je organizovao svoj život,
svoj rad i sebe jeste MODERNI
UMETNIK.

Umetnik je primitivac, žongler kičice,
varalica, parazit i prevarant..

Konstruktivizam odbacuje umetnost
kao takvu.

P.