

# MALJEVIĆ

## NEPREDMETNI SVIJET



**galerijanova**





**Centar za kulturnu djelatnost  
Biblioteka Nova  
uređuje  
Ljerka Šibenik**

**Opremio  
Mladen Galić**

KAZIMIR MALJEVIČ

# NEPREDMETNI SVIJET

GALERIJA NOVA

**Naslov izvornika**  
**Kasimir Malewitsch**  
**DIE GEGENSTANDSLOSE WELT**

**»Nepredmetni svijet«**

Izvorno je djelo tiskano 1927. kao jedanaesti svezak niza »Bauhausbücher«, utemeljenog od Waltera Gropiusa i Laszlo Moholy-Nagya u prijevodu A. von Rlesena.

1980. objavljeno je novo prošireno njemačko izdanje u ediciji Neue Bauhausbücher, koju uređuje Hans M. Wingler kod izdavača Floriana Kupferberga, Mainz/Berlin.

- © 1980. Florian Kupferberg Verlag, Mainz.
- © 1981. Centar za kulturnu djelatnost, Zagreb  
sva prava pridržana

**Prijevod s njemačkog**  
**Nenad Popović**  
**Snješka Knežević**

**Izdavač**  
**Centar za kulturnu djelatnost, Galerija Nova,**  
**Zagreb, 1981.**

**za izdavača**  
**Branko Miškic**

**Lektori**  
**Jasenska Kljajic**  
**Nives Opačić**

**Tisak**  
**Zrinski, Čakovec**

**kat. 402**

## SADRŽAJ

Predgovor	
Stephan v. Wiese, Dva stajališta: Kazimira Maljeviča i Bauhausa	V
Sadržaj izdanja iz 1927.	5
Predgovor izdanju iz 1927.	7
I dio	
Uvod u teoriju adicijskog elementa u slikarstvu	8
II dio	
Suprematizam	64
Originalni tekst neobjavljenog ruskog izdanja iz 1926.	103





Izvanredna povijesna vrijednost i ponovna aktualnost knjige Kazimira Maljeviča »Nepredmetni svijet«, objavljena u Bauhausu, bile su presudne za ponovno izdanje djela. Ova verzija, koja je 1927. izašla kao jedanaesta knjiga Bauhausu, posjeduje jedinstvenu vrijednost izvora, pročitali su je i proradili mnogi likovni umjetnici njemačkog jezičnog područja, a njihovim posredovanjem utjecala je na nastanak suvremene umjetnosti. Ako prijevod s ruskog iz 1927. možda i ima nedostataka, to će ublažiti priloženi ruski izvornik, prvi put objavljen u ovom svesku. Ruska je publikacija planirana odavno, ali su njezini pokretači u posljednji čas, pošto je slog već bio pripremljen, odustali, a razloge nije teško naslutiti. Jedan je otisak dospio u Stedelijk Museum u Amsterdam — njega ovdje reproduciramo. Zahvaljujemo Stedelijk Museumu i njegovoj upravi na kolegijalnoj susretljivosti kojom su nam omogućili otisak, kao i izdavaču, koji je bio spreman na to prošireno izdanje.

Prijedlog da se knjiga Bauhausu upotpuni ruskim tekstom potječe od povjesničara umjetnosti dra Stephana v. Wieseaa iz Düsseldorfa, koji se danas ubraja među istinske poznavaoce umjetnosti Maljeviča i njegova kruga. Njemu posebno zahvaljujemo. Njegov predgovor je historijsko-kritički komentar, on suptilno ocrta odnose između Maljeviča i Bauhausu, na koje se literatura često poziva. Uvidi koje ovdje prenosimo nisu važni samo za povijest umjetničke pedagogije. Maljevič — a toga smo premalo svjesni — nije bio samo jedan od najznačajnijih slikara svoga doba nego i utjecajni nastavnik umjetnosti.

Zapadni Berlin, zima 1979/1980.

Hans M. Wingler



## PREDGOVOR

### DVA STAJALIŠTA:

#### Kazimira Maljeviča i Bauhauusa

*Kvadrat kao temeljni znak racionalnog i ujedno transracionalnog umjetničkog jezika je jednoznačan povezni element između djela Kazimira Maljeviča i umjetničke proizvodnje u Bauhausu. Zaoštro se može kazati da se cijela nastava u Bauhausu zasniva na Maljeviču.*

*Ali ta je tvrdnja samo dijelom točna. Između Maljeviča i Bauhauusa kvadrat je iskusio kvalitativne promjene, koje se verbalno gotovo ne mogu utvrditi. No te su promjene bile tako snažne da se u umjetničkoj literaturi gotovo više i ne razmišlja o izravnim ili neizravnim vezama: Maljevič-Bauhaus<sup>1</sup>. Ta se veza očituje jedino u knjizi Bauhauusa »Nepredmetni svijet«, koja je ovdje reproducirana u faksimilu, a upravo to izdanje znači ujedno odvajanje. Moholy-Nagy kao urednik Bauhauusa upisao je u knjigu da »u načelnim pitanjima odudara od našeg stajališta«. Time je pitanje različitih stajališta 1927. javno nabačeno i ostaje, ako se točno pogleda, aktualno još pedesetak godina kasnije.*

*»Kada sam 1913. godine u svom očajničkom nastojanju da umjetnost oslobodim tereta predmetnoga pribjegao formi kvadrata i izložio sliku koja nije prikazivala ništa osim crnog kvadrata na bijelom polju, uzdahнула je kritika, a s njom i društvo: 'Sve što smo voljeli izgubljeno je: mi smo u pustinji... Pred nama stoji crni kvadrat na bijeloj podlozi!' (...)* I mene je obuzela neka bojazan, pa i strah, kada se govorilo da sam napustio 'svijet volje i predodžbe' u kojem sam živio i stvarao i u stvarnovitost kojeg sam vjerovao. Ali osjećaj oslobađajuće nepredmetnosti koji usrećuje otrgao me u 'pustinju' gdje ništa osim osjećaja nije stvarno... — i tako je osjećaj postao sadržajem mog života.«<sup>2</sup>

*Te Maljevičeve rečenice u knjizi Bauhauusa ulaze među najvažnija samosvjedočanstva u povijesti umjetnosti 20. stoljeća. Ali one više iritiraju — kao i cijeli spis — nego što inspiriraju. Suvremenici su Maljevičeve izjave naprosto smatrali nerazumljivima. Maljevičeva knjiga ostala je tako desetljećima svojevrsno tajno vrelo tek za nekoliko likovnih umjetnika. Tek pošto su publicirani ostali spisi, nakon 1962, pozabavila se i znanost o umjetnosti »slučajem Maljevič«<sup>1</sup>. Pomalo se rastvaralo misaono zdanje i pokazalo se i dubokoumnim, i zamašnjim.*

*Sto govori navedeni Maljevičev citat? Da nepredmetnost kao najvažniji suprematistički princip nije samo puka formalna inovacija nego ponajprije određena filozofska spoznaja. Znači, odbacivanje svih stvari i kategorija, prema kojima smo se običavali orijentirati. Upitan postaje cijeli »svijet volje i predodžbe«, a to znatno više od konvencionalne kritike Schopenhauerova idealizma govori o negaciji cijelog svijeta pojava (tj. predodžbi), kao i ideja (tj. volje).*

*Preostaje još pitanje: što u Maljeviča dolazi na mjesto stare dualističke podjele ideje i pojave, stvari i oblika, duha i materije. Kada piše da ga je stajalo bojazni, pa i straha, da prodre do razine nepredmetnosti, to zacijelo nije samo fraza. Jer tu se zapravo otvara nova realnost »lišena tla«, pokazala se Arhimedova točka umjetnosti, odakle se činilo mogućim preokrenuti stvarnost svijeta.*

*Taj najviši zahtjev prema umjetnosti u Maljeviča preokreće, primjerice, upravo Hegelov pojam umjetnosti — koji shvaća da se umjetnost podvrgava religiji i apsolutnom znanju. No Maljevičevo stajalište nije nikada dosljedno domišljeno do kraja, a niti se može prirodno domisliti, jer tu treba također nadići racionalnost. To već s duhovne pozadine objašnjava zašto susret, koji je bio mogao postati »zvjezdanim časom« povijesti umjetnosti — naime susret Maljeviča i institucije Bauhauusa — nije bio takvim, nego se više ili manje izjalovio. Umjetnost kao Arhimedova točka u Maljevičevu shvaćanju gotovo se ne može spojiti s funkcionalizmom što ga je prakticirao Bauhaus. Jer Maljevič je odlučno odbacivao funkcionalističko mišljenje — kao gotovo sputavanje umjetnosti: »... kada se neko*

umjetničko djelo više ne čini svrhovitim za upotrebu u 'praktične svrhe', umjetničko djelo stječe opet svoju punu vrijednost<sup>1</sup>.

Vratimo li se historijskim činjenicama susreta, nipošto ne nailazimo na dramatično nadmetanje ideja, nego samo na banalni spis. Maljeviču, koji je s putovanjem u Njemačku u proljeće 1927. — još više nego s prethodnim boravkom u Poljskoj<sup>2</sup> — spajao cilj univerzalnog proširenja suprematizma, morala se izvanjska banalnost neuspjeha činiti to gorčom. Kada je 7. travnja u pratnji poljskog pjesnika Tadeusza Peipera, koji je pisao o umjetnosti, stigao vlakom iz Berlina u Dessau, upravo su dan ranije otpočeli semestralni praznici. Došlo je samo do kratkog susreta s Gropiusom i Kandinskim, a Maljevič se, protivno svojim planovima, još iste večeri vratio u Berlin<sup>3</sup>.

Ise Gropius piše naknadno o tom susretu: »Sjećam se još kako nam je bilo veoma žao što su gotovo svi bauhausovci bili na praznicima kada nas je posjetio. Bio je kod nas na objedu i htio je valjda istražiti bi li mogao raditi u Bauhausu. Ali to, na žalost, nije bilo moguće, jer budžet već i tako nije bio dovoljan, iako su u Bauhausu bili veoma zainteresirani za njegove radove<sup>4</sup>. Tako je unaprijed razbijena integracija suprematizma u Bauhaus — važna za Maljeviča već i stoga što su se radne mogućnosti u Sovjetskom Savezu pogoršavale. Da taj neuspjeh nije bio samo izvanjski — kako bi se to, površno gledajući, moglo činiti — svjedoči, na primjer, Peiperova reakcija na posjet Bauhausu: prije oduševljen pristaša Maljeviča, koji umjetnika zanosno pozdravlja u Poljskoj u svom krakovskom časopisu »Zwrotnica« u ožujku 1927, okreće se sada funkcionalističkoj arhitekturi Gropiusa i Miesa van der Rohea<sup>5</sup>.

Malo kasnije, gotovo su suzdržano reagirali u Bauhausu i na Maljevičevu opsežnu grupu radova na velikoj berlinskoj umjetničkoj izložbi, koja je otvorena 7. svibnja 1927. Ernst Kállai ocijenio je, na primjer, Maljevičeve modele arhitekture kao »romantične arhitektonske maštarije«: »Gotovo se ne može pogriješiti, ako se njihova arhitektonska svrsishodnost ocijeni kao privid<sup>6</sup>. Gotovo nitko nije shvatio i priznao da upravo ta nefunkcionalnost pripada biti radova. Još jedna nezgoda: Maljevičeve ploče za

teoriju slikarstva, izrađene u Lenjingradskom državnom institutu za umjetničku kulturu (GINHUK), nisu uopće mogle biti izložene u Berlinu — osim što su prikazane na predavanju. Jer se pokazalo, kako je Maljevič pisao Judinu, »da pripadni tekstovi ne mogu objasniti apsolutno ništa, a nemam ni vremena ni novaca da sve preoblikujem kako bi to trebalo za Nijemce«<sup>10</sup>. Najjasnije se to izrazilo u nerazumijevanju teoretičara Maljeviča. Anatolij Lunačarski je, na primjer, zapisao u inače općenito dobrohotnoj recenziji berlinske izložbe: »Loše je tamo gdje Maljevič pre-staje slikati slike i počinje pisati brošure. Cuo sam da su njegovi spisi smeli i zbunili i Nijemce«<sup>11</sup>.

Slična diskusija, kakvu je Maljevič već vodio s proizvodnim umjetnicima u Sovjetskom Savezu, ponovila se tako na drugoj razini i u Njemačkoj. Jer od 1923/24. Bauhaus je imao devizu: »Umjetnost i tehnika — novo jedinstvo!«<sup>12</sup>

Objavljivanje »Nepredmetnog svijeta« u Bauhausu treba zato gledati kao demonstraciju trpeljivosti prema »stvaralačkom učitelju«, ali i kao dokument nečiste savjesti. Još ćemo se pobliže pozabaviti poviješću nastanka knjige. Situacija je zapravo bila ovakva: poticaji suprematizma, još 1922. virulentni u Berlinu nakon dolaska Lissitzkoga i za vrijeme I ruske umjetničke izložbe u Galeriji van Diemen, bili su se 1927. godine već razišli. Suprematizam je bio prividno prevladan, Maljevič regionalni ruski problem. Pa ni zajedničko ishodište, usprkos »dvama stajalištima« gotovo da nisu priznavali. Podsjetimo se stoga još jednom početne faze djelatnosti Bauhauusa i Maljevičeve nastave.

Pitanje prioriteta je jednoznačno: Maljevičeva nastava počela je već 1918. u Prvim slobodnim umjetničkim radionicama u Moskvi (SVOMAS), koje su 1920. prekrštene u VHUTEMAS, Više umjetničko-tehničke radionice. Maljevič je ondje vodio atelje za slikarstvo, a zajedno s Udalcovom atelje za oblikovanje tekstila. Od jeseni 1919. do proljeća 1922. radio je uz to kao nastavnik na Slobodnim državnim umjetničkim radionicama u Vitebsku, gdje se 1920. oko njega stvorila grupa UNOVIS (pobornici nove umjetnosti). Maljevičeva djelatnost kao voditelja Muzeja za

umjetničku kulturu u Lenjingradu, koji je 1924. na njegov prijedlog pretvoren u istraživački institut, Državni institut za umjetničku kulturu (GINHUK Lenjingrad), ali je 15. prosinca 1926. raspušten, značila je stan-ku. GINHUK se sastojao od pet odjela, od kojih je Maljevič vodio for-malno-teoretski<sup>13</sup>. Nakon raspada instituta Maljevič je mogao nastaviti još samo djelićem svog prethodnog rada u Lenjingradskom institutu za povijest umjetnosti.

Maljevič je ponajprije u Moskvi, a potom u Vitebsku, razvio novi oblik nastave, cilj koje je bio upravo znanstvena refleksija umjetnosti i pre-nošenje te refleksije u pedagošku praksu. Umjetnost se ovdje istraživala i poučavala potpuno oslobođena izvanumjetničkih kategorija i zahtjeva. Upravo se tako razvijala u toliko revolucionarniju proizvodnu snagu. Okvirne uvjete za umjetnost ovdje nije postavljao dnevni život — to funk-cionalno shvaćanje moskovskih proizvodnih umjetnika određivalo je od 1924. i Bauhaus — nego je, obrnuto, proizvodna snaga umjetnosti mije-njala dnevni život.

Tu teoretsku zasadu i njezino praktično ostvarenje osobito je izražajno opisao filmski režiser Sergej Eisenstein. Prilikom transporta trupe bio je svjedokom kada su Maljevič i njegovi učenici 1920. za treću godišnjicu oktobarske revolucije cijeli Vitebsk oslikali suprematističkim motivima: »No grad je osobito čudan. Ovdje su u glavnim ulicama crvene opeke pre-mazane bijelo. A na bijeloj podlozi razbacani zeleni krugovi. Narandžasti kvadrati. Plavi pravokutnici. To je Vitebsk 1920. godine. Njegovim je zido-vima od opeka prešao kist Kazimira Maljeviča«.<sup>14</sup>

Tradicionalni akademski nastavni pogon ovdje je potpuno razbijen u za-jednički umjetnički rad nastavnika i učenika — u tom praksi okrenutom antiakademizmu nalazi se zajednički korijen i Maljevičeve nastave, i na-stavnog pogona Bauhauusa. Manifesti UNOVIS-a, koje su vjerojatno for-mulirali učenici, ali koje je sadržajno potpuno inspiriralo Maljevičevo mišljenje, jedinstven su napad na stare nastavne metode. U najranijem poznatom letku »O UNOVIS-u. Mi hoćemo«, koji je potpisao »umjetnički komitet UNOVIS-a«, a izašao je na početku 1920, stoji, na primjer: »Mi

*smo sada (tj. u konvencionalnom akademskom pogonu, op. pis.) raspršeni u ateljeima nastavnih ustanova, koji su odijeljeni i zatvoreni. Rastavljeni smo u ćelije i bavimo se umjetnošću nezavisno jedni od drugih... Drugovi, odbacite svoje predrasude, otvorite vrata svojih ateljea i dajte da stvorimo jedinstven auditorij naše zajedničke stvari! Ucrtajte u dlanove pad stare formalne umjetnosti i nastanak nove!... Ne zovemo na djelo, na glasanje i na pokret samo stvaraocje umjetnosti, nego i naše drugove kovače, bravare, medicinare, kamenoresce, betonirce, ljevače, tesare, graditelje strojeva, letače, klesare, rudare, tekstilce, krojače, modistice i sve koji proizvode praktično korisni svijet stvari, da svi pod jedinstvenom zastavom UNOVIS-a odjenemo zemlji haljinu nove forme i smisla<sup>15</sup>.*

*Jedinstveni auditorij umjetnika, obrtnika i tehničara za izgradnju boljeg svijeta — očita je paralela s Gropiusovim manifestom prigodom zasnivanja Bauhauusa iz 1919. godine. Ovdje se u posljednjem ulomku kaže: Htjednimo, smislimo, stvorimo zajednički novu zgradu budućnosti, koja će sva biti jednoga lika: arhitektura, i plastika, i slikarstvo, koji će se jednom iz milijuna ruku obrtnika uzdići prema nebu kao kristalni simbol nove dolazeće vjere<sup>16</sup>.*

*Motivacije su, dakle, slične — uza svu nužnu diferencijaciju: antiakademizam, kolektivni rad umjetnika i tehničara (manifesti Bauhauusa ograničavaju se još na »obrnike«), novi lik zemlje (ovdje je ideja Bauhauusa o simboličkoj »novoju zgradi budućnosti« manje radikalna). Osim tih usporedbi općih ciljeva bila bi poučna još i podrobna usporedba praktičnog nastavnog pogona. Kako su izvori o Maljevičevoj nastavi na žalost vrlo oskudni, ta se usporedba može za sada ocrtat samo u grubim obrisima. Ovdje treba ponajprije upozoriti na paralelu s »pripremnim kursom« u Bauhausu: već 1918. uveden je na Prvim i Drugim slobodnim umjetničkim radionicama »SVOMAS« u Moskvi jedinstven temeljni kurs za slikare, arhitekta, kipare, dizajnere i umjetnički obrt o osnovama oblikovanja. Geometrijska kombinatorika, kontrasti oblika, boje, ritmovi i zakoni novog oblikovanja analizirali su se uz ostalo u tom kursu, koji se u svojim istraživanjima zasnivao na suprematizmu.<sup>17</sup>*



Tu opću propedeutiku didaktičkog temeljnog kursa, na koju se svodi još rasprava Kandinskoga »Točka i linija na plohi«, koja je 1926. izašla kao knjiga u Bauhausu, ali je fragmentarno još 1919. objavljena u Sovjetskom Savezu,<sup>18</sup> Maljevič je opširno razradio u Vitebsku. Preko učenika poznate su dvije sheme toka studija i nastavni plan. Tu je prvo program jedinstvenog auditorija kolektiva UNOVIS-a. Analiza slikarstva, što se tu provodila, temeljila se na historijskoj shemi, karakterističnoj za Maljeviča. Od Odjela apstrakcija predmeta ovdje se preko kubizma, futurizma, čistog kolorističkog dinamizma prelazilo u dekorativne radionice. Svakom problemu unutar odjela posvećen je poseban tjedan, tako u prvoj grupi kompleksima: apstrakcija predmeta, spoznaja slikarske i plastičke forme, volumen, ploha kao pripremni put do kubizma; slikarstvo-boja; slikarstvo-materijal; temelji građenja; upoznavanje sa sistemom i konstrukcijom gradnje na platnu i u prostoru<sup>18a</sup>.

Još detaljnije opisuju se tok studija u zapisima Ilje Čašnika<sup>19</sup>. Ovdje se razlikuju tri sistematski razrađena fakulteta škole UNOVIS-a: slikarski fakultet, fakultet za materije — uključujući skulpturu i arhitekturu — i fakultet izgradnje novoga, kasnije nazvan i arhitektonsko-tehničkim fakultetom, koji se opisuje kao »snažni laboratorij-radionica« suprematističkih odgojnih ćelija<sup>20</sup>.

U radnom planu vijeća UNOVIS-a taj se laboratorij-radionica onda prenosio u praksu. Ovdje je poznat program od sedam točaka. Obuhvaćao je:

1. Organizaciju izvedbe nacrtu za nove forme svrsishodnih građevina i potrebe korisnika i njihovu realizaciju u životu.
2. Utvrđivanje i razradu zadaća nove arhitekture.
3. Nacrt novog ornamenta (za tkaonice, štampaonice tekstila, ljevaonice itd.).
4. Nacrte za monumentalne dekoracije za ukrašavanje grada prilikom pučkih svečanosti.
5. Nacrte za dekoracije i oslikavanje prostorija izvana i iznutra i njihovu izvedbu.
6. Razvijanje namještaja i svih praktičnih upotrebnih predmeta.
7. Nastojanja oko modernog sloga knjige i ostale tekovine u tiskarskom obrtu<sup>21</sup>.

Napokon, pedagoški je ciklus UNOVIS-a otvoren u veljači 1920. učenič-

kom izvedbom futurističkog igrokaza »Pobjeda nad suncem« i baletom<sup>22</sup>. Uzajamno spajanje formalne i materijalne analize s jedne strane i praktičnih radionica s druge povezuje i opet Bauhaus i školu UNOVIS. No Bauhaus je još na svoj način vezan uz tradicionalne škole za umjetnički obrt u svom cilju da stvara upotrebne predmete za svakodnevicu, te izvodi formu iz funkcije tih predmeta, dok se u školi UNOVIS-a i praktična djelatnost razvijala iz propedeutike, nove nastavne forme. Pripremni kurs, kao i poduka Kleea, Kandinskoga te Schlemmerova kazališna radionica najbliži su u Bauhausu tim novim nastavnim oblicima. No oni određuju nastavu u Bauhausu samo dijelom, a ne njegovu cijelu organizacionu formu.

To nepodudarnje sistema izobrazbe, uza slične zasade, odlučno se zaoštrilo dvadesetih godina. Na GINHUK-u u Lenjingradu Maljevičev je rad sve više postajao teoretski, jer je pokušavao stvaralački čin prožeti znanstvenim metodama. Njegova su ga istraživanja odvela u blizinu psihologije oblika, tako da je bilo jasno zašto je Maljevičeva demonstracija ploča o adicijskom elementu u umjetnosti u Berlinu naišla na priznanje upravo učenjaka<sup>23</sup>. S druge je strane sve veće usmjerenje Bauhauusa prema industrijskom obliku i dizajnu potiskivalo sve više »stvaralačkog učitelja« i slobodne nastavne forme.

Da bismo dali određenu predodžbu o zadaćama koje je Maljevič postavio sebi u GINHUK-u, prikazat ćemo strukturu instituta shemom koju je neka druga ruka na njemačkom jeziku umijela u Maljevičevu bilježnicu, ostavljenu u Berlinu (ali sigurno slijedeći njegove formulacije):

»Institut za umjetničku kulturu je ustanova u kojoj se obavlja znanstveni istraživački rad na području znanstvenog određenja pojmova različitih vrsta umjetničkog stvaranja.

Institut za umjetničku kulturu ima cilj da:

- a) znanstveno ispituje (analizira) i znanstveno formulira različite vrste kulture na području umjetnosti,
- b) znanstveno istražuje područje utjecaja postojećih vrsta kulture na čovjeka i njegovu zavisnost i ponašanje prema toj ili onoj vrsti utjecaju.

1. u njegovoj svijesti, 2. u stupnju njegovih organsko-fizičkih promjena, 3. u njegovoj psihi,

c) znanstveno formulira (formalno i teoretski) te i druge pojave na području umjetnosti, stvaranje vrste; temelje izgradnje, sistem izradnje. Da istražuje proces razvoja dodatnih elemenata na njega. Spektralne analize; ideologije svake umjetničke vrste, svih ponašanja čovjeka. Zaključci i metode pedagoško-znanstvenog...« (ovdje se rukopis prekida)<sup>24</sup>.

Taj znanstveni duh nosi i Maljevičev »Uvod u teoriju adicijskog elementa slikarstva«, koji tvori prvi — opsežniji — dio knjige Bauhauusa. Posrijedi je rukopis datiran 1923, objavljivanje kojeg je bilo predviđeno već 1926. u Institutu za umjetničku kulturu u Lenjingradu i ondje je već bio složen u štampariji. Postoji niz špalti te ruske originalne verzije teksta. No predviđena knjiga — s daljnjim priložima ostalih suradnika Instituta — nikada nije objavljena u Sovjetskom Savezu<sup>25</sup>.

Taj rukopis bio je samo poglavlje — obilježeno sa I/45 — većeg teoretskog djela »Nepredmetni svijet«, koju je Troels Andersen 1976. dijelom mogao rekonstruirati po rukopisima iz ostavštine — u engleskom prijevodu<sup>26</sup>. Poglavlje I/45 u skraćenoj verziji u knjizi Bauhauusa izašlo je u engleskom prijevodu (na temelju njemačkog teksta) već prije 1959. u Chicagu (s uvodom Ludwiga Hilberseimera).

Pitanje o »adicijskom elementu« kruži oko problema nastanka umjetničke strukture i u ličnom razvoju svakog pojedinog umjetnika, no ponajprije u historijskom razvoju povijesti umjetnosti. Maljevič je mislio da je time uopće otkrio poticajni temeljni element u stvaralačkom procesu, čije je djelovanje u svijesti uspoređivao s djelovanjem bakterija u organizmu: »Djelovanje novih oblika oblikovanja moglo bi se nazvati 'psihotehnikom', a nove forme promatrati kao aktivirajuće sadržajne slike n o v o g adicijskog elementa«.<sup>27</sup>

Taj adicijski element ne proizlazi ni iz svijesti, ni iz materije, nego iz osjećaja kao nadsvijesti ili podsvijesti. Tim otkrićem snage osjećaja, kako se ponajprije izražavala u suprematizmu nesmetana ikakvom drugom pojavnom formom, dokinuta je za Maljeviča dvojnost duha i materije.

*Umjetnička praksa uvire, dakle, u filozofski sistem, odakle se čini mogućom promjena i materije, i ljudskog duha.*

*Ta spekulativna misaona zgrada morala je u Bauhausu djelovati tuđe. Pomagali su sebi — tako Kállai — karakterizacijom misli kao »mistične«,<sup>28</sup> ali su — već zbog slabog poznavanja materije — previdjeli njezinu posljedicu, koja je upravo za umjetnost nakon drugog svjetskog rata uvelike bila inspirativna.*

*Maljevič je, čini se, projekt knjige iznio izravno Gropiusu. To je bio jedini rezultat vožnje u Dessau. Idućih dana otišao je Moholy-Nagy u Berlin da se dogovori o uvjetima. Ovdje se navodno, osim o honoraru i sl., razgovaralo i o izboru teksta. Kako u to doba još nije bilo prijevoda, može se pretpostaviti da tekst nije kratio Moholy-Nagy, nego sam Maljevič. To potvrđuje i sačuvano dopisivanje između prevodioca Alexandra von Riesaena i Moholy-Nagya. Tako Alexander von Riesen u pismu od 7. lipnja 1927. piše Moholy-Nagyu da je prilikom prevođenja nastojao »uvjeriti gospodina Maljeviča da je za njemačke prilike mnogo toga što se u Rusiji čini opravdano i bitno neopravdano i nebitno«. Ali u tome nije imao mnogo uspjeha.*

*Ipak prevodilac brani autora od Moholy-Nagya kao urednika, koji je u pismu Maljeviču od 2. lipnja 1927, koje nije sačuvao, iznio nekoliko želja o izmjenama: »Treba, napokon, djelo prihvatiti u cjelini takvo kakvo jest. To treba žaliti, doduše, jer se mnogo toga što Maljevič ima reći moglo zacijelo donijeti u djelatnijoj, jasnijoj formi i izmijenjeno s obzirom na naše prilike, ali ja smatram, premda u većini bitnih točaka ne mislim kao Maljevič, da je djelo (i takvo kakvo jest) vrlo važno i uvelike zanimljivo.«*

*Slijede Maljevičevi odgovori, što ih prenosi Alexander von Riesen, na dvanaest primjedbi Moholy-Nagya, a koje se tiču pojedinih formulacija, ali ih autor uglavnom odbija: »ne mijenja se«, »dovoljno jasno formulirano«, »dovoljno opširno«. Prihvatio je samo poneke male promjene riječi i suglasio se da se strane riječi, koliko god je moguće, zamijene njemačkim riječima (»ta je stvar potpuno prepuštena Vama«)<sup>29</sup>.*

*Za knjigu Bauhauusa vjerojatno je posebno napisan drugi dio publikacije: »Suprematizam«; originalni rukopis na kojem se temelji prijevod očito nije sačuvan. Ovdje je barem specijalna teorija »adicijskog elementa« povezana s općom teorijom suprematizma. Ilustracije teksta u prvom dijelu uzete su, koliko je to tehnički bilo moguće, iz velikih ploča izradenih na GINHUK-u, u drugom dijelu Maljevič ih je nacrtao upravo za knjigu Bauhauusa. Ti se crteži nalaze danas u Kabinetu bakroreza u Kunstmuseumu u Baselu, kao poklon Marguerite Arp-Hagenbach, koja ih je nabavila iz ostavštine Moholy-Nagya<sup>90</sup>.*

*Dne 5. lipnja 1927. otputovao je Maljevič iz Berlina u Lenjingrad. Ostavio je u Berlinu djela i rukopise, djelovanje kojih će se osjećati malo-pomalo — no to intenzivnije. Bila je to dalekovidnost Bauhauusa: da je već 1927. barem dokumentirao »drugo stajalište« kao trajan impuls.*

*Stephan v. Wiese*

## BILJEŠKE

<sup>1</sup> Kratke naznake nalaze se u: Eberhard Roters, «Konstruktive Tendenzen am Bauhaus» u «Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien», Biennale 1969, Nürnberg (nepoginirano); «Značenje Maljeviča za nastanak i razvoj konkretne umjetnosti... ne može se ocijeniti dovoljno visoko. To vrijedi i za njegov utjecaj na Bauhaus», Troels Andersen «Zu dem Tafeln von Malewitsch. Analyse einer Kunst-auffassung», u «Kunst — Über Kunst. Werke und Theorien. Eine Ausstellung in drei Teilen», Kölnischer Kunstverein 1974, str. 15 i sl.; «Neki Maljevičevi teoretski pokušaji podjela na odgovarajuća nastojanja u Bauhausu», Larissa A. Shadow «Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930», Dresden 1978, str. 61 i 125 i sl.

<sup>2</sup> Kazimir Malewitsch, «Die gegenstandslose Welt», Bauhausbuch 11, München 1927, str. 66

<sup>3</sup> Najvažnije publikacije teksta su: Kazimir Malewitsch, «Suprematismus — Die gegenstandslose Welt», prenesen od Hansa von Riesa, izdao Werner Haftmann, Köln 1962; K. S. Malewitsch: «Essays on art», sv. I 1915—1928, sv. II 1928—1933, prenijela Xenia Glowacki-Prus i Arnold McMillin, izdao Troels Andersen, Kopenhagen 1971, sv. III «The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922—25», prenijela Xenia Glowacki-Prus i Edmund T. Little, izdao Troels Andersen, Kopenhagen i Amsterdam 1976, sv. IV «The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913—33», prenijela Xenia Hoffmann, izdao Troels Andersen, Kopenhagen i Amsterdam 1978; K. S. Malewitsch, «De Cézanne au Suprematisme. Tout les traites parus de 1915 à 1922», prenijeli i komentirali Jean-Claude i Valentine Marcadé uz suradnju Veronique Schiltz, izdao Jean-Claude Marcadé, Lausanne 1974; K. S. Malewitsch, «Le Miroir Suprematiste. Tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le Suprematisme», preveo i komentirao Jean-Claude i Valentine Marcadé s predgovorom Emmanuela Marincausa, Lausanne 1977; Malewitsch, «Ecrits», prenio Andrée Robel-Chicurel, izdao Andrei B. Nakov, Pariz 1975.

<sup>4</sup> Kazimir Malewitsch, «Die Gegenstandslose Welt», Bauhausbuch 11, München 1927, str. 76

<sup>5</sup> O boravku Maljeviča u Poljskoj usp. Janusz Zagrodzki, «Malewicz w Polsce» u: Projekt, br. 3. 1975 (str. 38—40 (poljski tekst i engleski prijevod), Holandski prijevod teksta «Malewitsch'reis naar Polen in 1927» izdao u «Museumjournaal», serija 21, br. 1, Amsterdam 1976, str. 7—11. U potpunjuće navode uz članak Zagrodzki nalaze se u tiposkriptu u Arhivu Maljevič u Stedelijk Museumu Amsterdam. Ti članci su — ne bez greška — skraćene verzije članka Zagrodzkiog «Malewicz, Straziński inni» (tiposkript).

<sup>6</sup> Usp. Tadeusz Peiper: «Bauhaus», u «Zwrotnica», br. 12, Krakov 1927; Hans von Riesen «Malewitsch in Berlin» u: «Avantgarde Osteuropa 1910—1930», Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst (Kunstverein Berlin) i Akademie der Künste Berlin (West) 1967.

<sup>7</sup> Pismeno saopćenje gospođe Ise Gropius autoru od 17. svibnja 1979. U tom pismu saopćava gospođa Gropius i zaps iz svog dnevnika iz 1927. godine povodom Maljevičeva posjeta Dessauu: «Maljevič i neki gospodin Peiper iz Varšave u posjetu. Maljevič ne zna ni riječi njemački, a gospodin Peiper preuzo da posreduje. Maljevič ostavlja izvanredno vitalan, snašan dojam. Veoma se tuži zbog prilika u Rusiji, gdje uopće zabranjuju temeljit rad. Ne vrijedi ništa što se ne može iskoristiti politički i propagandistički. Bio je vrlo zainteresiran za napadaje na Bauhaus iz političkih razloga i prihvatio, sav erotan, huškački članak u «Deutsche Zeitung», koji Bauhausu predbacuje sovjetsku propagandu. Po njegovom pripovijedanju protiv istih se težnji, koje se ovdje odbacuju kao boljševističke, breve u Rusiji s prigovorom da su «zapadnjačke» i «buržujske». Maljevič bi najradije ostao ovdje u Njemačkoj

i nastojat će zasnovati egzistenciju u Berlinu. Vjerojatno će mu i knjiga izaći u izdanju Bauhausa». <sup>8</sup> Usp. članak T. Peipera »W Bauhausa«, u »Zwrotnica«, br. 12, Krakov 1927. Fotografije Maljeviča s Peiperom u Dessauu publicirane su u K. S. Malevich, »The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922—25«, izd. Troels Andersen, Kopenhagen 1976, sl. 34 i u Troels Andersen, »Malewicz«. Stedelijk Museum Amsterdam, 1970, str. 12, dolje lijevo (pogrešno označena kao Maljevičeva fotografija s Le Corbusierom).

<sup>9</sup> Ernst Kállai, »Kasimir Malewitsch«, u: »Das Kunstblatt«, Potsdam, 11. gog. 1927, str. 264—266. Još 1924. napisao je Kállai u svom članku »Konstruktivismus«, u »Jahrbuch der jungen Kunst«, 1924. »... da suprematizam posjeduje istu anarhističku huntuvu neobuzdanost životnog osjećanja kao Kandinski u svom apsolutnom slikarstvu, čiji nauk o bojama i koloristička praksa vremenski i logički prethode suprematističkom obojenom kvadratu.« U pismu Alexanderu von Riesenu od 8. 5. 1927. moli Kállai u vezi sa svojim planiranim člankom u »Kunstblatt« za usporedno perspektivni izgled nekog Maljevičevog arhitektonskog projekta: »Bilo bi bezuvjetno neophodno donijeti takvu sliku, jer ja želim članak zaostrijeti i pravu u činjenici, za Maljeviča vrlo važnoj i umjetnički dragocjenoj, da je njegov »suprematizam isto tako čisto i strogo slikarski kao što njegove arhitektonske projekte treba shvaćati čisto arhitektonski; tj. njegovo slikarstvo čuva plohu, njegova se arhitektura doživljava elementarno-prostorno. Htio bih izložiti i zajedničku bit slikarija i arhitekture u Maljeviča, oslobođeno, široko tiranje u obuhvaćanju dijelova i energično povezivanje u jedinstvo. Svakako bi slika arhitekture za to bila veoma važna«. U Kállaijevom članku u »Kunstblatt« ipak nedostaje željena slika arhitekture, a u ocjeni arhitektonskih modela nastupila je zanimljiva promjena: ne obilježavaju se više kao »čisto arhitektonski«, nego kao »grafički izvanredno dražesni nacrti«, a gotovo se ne griješi ako se — kako je gore navedeno — njihova arhitektonska svrsishodnost ocjenjuje kao privid. (Kállaijevo pismo von Riesenu nalazi se u originalu u Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin.)

<sup>10</sup> Nav. pr. Larissa A. Shadowa, »Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 do 1930«, Dresden 1978, str. 125. Koverta pisma Judinu ima berlinski poštanski žig od 7. svibnja 1927. (Privatni arhiv Lenjingrad). Još u jednoj bilježnici iz berlinskog vremena stoji u Maljevičevom rukopisu na njemačkom jeziku u obliku fiktivnog razgovora: »Pozovite, molim, gospodina redaktora Sturm! Ovdje je redaktor Sturm. Ovdje Maljevič. Dolazim iz Moskve. Htio bih na izložbu. Govorite, molim vas, polako, jer još ne razumijem mnogo njemački. (Koliko stoji ova slika?) Koliko ste slika izložili? (Htio bih izložiti svoje slike.) Sedaideset i pet slika. Koliko arhitektonskih modela izlažete? Izlažem pedeset modela. Izlažem tri grupe svojih radova: prvu grupu slikarstvo, drugu grupu arhitektonsku, treću grupu znanstvena istraživanja« (bilježnica u posjedu Arhiva Maljevič, Stedelijk Museum Amsterdam).

<sup>11</sup> Lunačarski je objavio svoju recenziju berlinske izložbe u časopisu »Aganžok«, br. 30 (226). Nav. pr. Larissa A. Shadowa »Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930«, Dresden 1978, str. 328.

<sup>12</sup> Walter Gropius, »Brevier für Bauhäusler« (Entwurf), proljeće 1924, publicirano u »Das Bauhaus. 1919—1933 Weimar Dessau Berlin«, izdao Hans M. Wingler, Braunschweig 1962, str. 90

<sup>13</sup> Usp. Szymon Bojko, »Materialien zur Geschichte des GINHU« u: »Kasimir Malewitsch zum 100. Geburtstag«, Köln, Galerie Gmurzynska, 1978, str. 280 i sl.

<sup>14</sup> S. Eisenstein, »Notizen über Majakowski«, u »Erinnerungen an Majakowski«, Leipzig 1972, str. 157—161.

<sup>15</sup> Nav. prema Larissa A. Shadowa, »Suche und Experiment«, nav. dj., str. 297 i sl.

<sup>16</sup> Nav. pr. Hans M. Wingler (izd.) »Das Bauhaus. 1919—1933 Weimar Dessau Berlin«, Braunschweig 1962, str. 39.

<sup>11</sup> Usp. Larissa A. Shadova, »Suche und Experiment«, nav. dj., str. 61.

<sup>12</sup> V. Kandinski, Mali članci o velikim pitanjima, 1. O točki, 2. O liniji, u »Iskustvo« br. 3 i br. 4, 1919.

<sup>13</sup> Usp. Larissa A. Shadova, »Suche und Experiment«, nav. dj., str. 314.

<sup>14</sup> Usp. Ilja G. Tschaschnik, »Kunstmuseum Düsseldorf« i Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin 1978, str. 39 i sl.

<sup>15</sup> Ilja G. Tschaschnik, »Die Architektur-technische Fakultät« u »Almanach UNOWIS« br. 2. siječanj 1921. Ruski originalni tekst je reproduciran u: »The Suprematist Straight Line. Malevich, Suetin, Chashnik, Lissitzky«, London, Annely Juda Fine Art, 1977, str. 40 i sl. Njemački prijevod u »Ilja G. Tschaschnik«, Kunstmuseum Düsseldorf i Bauhaus Archiv, Museum für Gestaltung Berlin, 1978, str. 41 i 43.

<sup>16</sup> Navod prema Larissa A. Shadova, »Suche Experiment«, nav. dj., str. 317.

<sup>17</sup> Usp. Larissa A. Shadova, »Suche und Experiment«, nav. dj. str. 308 i sl; Andrei B. Nakov »Eine neue Philosophie der Form« u: »Ilja G. Tschaschnik«, nav. dj., str. 26 i sl.

<sup>18</sup> Usp. Maljevičovo pismo Judinu od 7. 5. 1927. godine: »Što se tiče interesa na demonstraciji naših radova sva su očekivanja ispunjena. Bilo je tu i učenjaka, oni su potpuno i sasvim prihvatili.« Moguće je ovdje među ostalim zanimanje iz kruga berlinske škole za psihologiju oblika (M. Wertheimer, K. Koffka, K. Lewin, W. Köhler).

<sup>19</sup> Bilježnica u posjedu Arhiva Maljevič u Stedelijk Museum Amsterdam. O arhivu pismene ostavštine usp. Joop Joosten, »Kasimir Malevich«, Stedelijk Museum Amsterdam, 1976. (letak).

<sup>20</sup> Usp. bibliografske bilješke Troelsa Andersena u: K. S. Malevich, »The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922—25«, Kopenhagen i Amsterdam 1976. str. 265. špalte — na koje je eventualno približen prijevod teksta za knjigu Bauhauasa — nalazi se u posjedu Arhiva Maljevič u Stedelijk Museum Amsterdam. Engleski prijevod cijelog rukopisa nalazi se u navedenom izdanju Andersena (str. 147—194), francuski prijevod u: Malevitch: »Ecrits«, izd. A. B. Nakov (str. 365—405). »Najsočniji« prijevod ruskog originala — unatoč svim kraćenjima — ostao je onaj Alexandera von Riesena, već zato što je rađen u neposrednom dogovoru s Maljevičem i što prevodilac nije ustuknuo pred slobodnim, ali plastičnim prijevodom.

<sup>21</sup> Usp. predgovor Troelsa Andersena u: K. S. Maljevič, »The World as Non-Objectivity. Unpublished writings 1922—25« Kopenhagen i Amsterdam 1976, str. 7 i sl.

<sup>22</sup> Kasimir Malewitsch, »Die gegenstandslose Welt, Bauhausbuch br. 11 München 1927, str. 24.

<sup>23</sup> Ernst Kállai, »Kasimir Malewitsch«, u »Das Kunstblatt«, Potsdam, 11. god. 1927, str. 266: »Slikarstvo mu je sredstvo religioznosti... Sublimirano duhovnim predanjem koje se također može nazvati religioznom...« (Itd.)

<sup>24</sup> Pismo Alexandera von Riesena Moholy-Nagy (u posjedu Bauhaus-Archiv Berlin) glasi u dijelovima koji se tiču odgovora na pitanja Moholy-Nagya Maljeviču.

»Prijem 300 R. M. potvrđen sa zahvalnošću.

Protiv eventualno izraženog »posebnog stajališta« ne primjećuje se ništa.

Strane se riječi mogu, koliko je to moguće, nadomjestiti njemačkim riječima. (Ta je stvar prepustena potpuno Vama.)

str. 8 neka ostane nepromijenjeno.

str. 10 Riječ »laži« se može prekriti.

str. 12 I umjesto »vibriona« moglo bi stajati »bacila«.

str. 12 II neka bude »stare predodžbe«.



- str. 13 neka bude: »U t j e c a j ad. elem. slikarstva Cézannea, koji se može prepoznati u njegovoj vlaknastoj zaobljenoj liniji, izaziva načelno drugi stav umjetnika nego u t j e c a j . . . «
- str. 14 »Umjetnik« je ispravno.
- str. 16 Može ostati tako.
- str. 21 Ne mora se mijenjati. Dvije mogućnosti što ih navodite nisu suprotne; može biti i jedno i drugo.
- str. 22 I Ostaje nepromijenjeno. Dovoljno je jasno formulirano.
- str. 22 II Ostaje nepromijenjeno. Mozak i podsvijest ili nadsvijest nisu suprotnosti. Podsv. + nadsv. — — svijest nalazi se (sic!) i u mozgu.
- str. 23 I Imate pravo, ako se pridoda »i fakture«, ne treba to itd.
- str. 23 III Ostaje nepromijenjeno (Dovoljno opširno).«
- » Crteži su nanovo reproducirani u K. S. Malevich, »The World as Non-Objectivity«, izd. Troels Andersen, nav. dj., slika 10—33.

S. v. W.



I dio	
Uvod u teoriju adicijskog elementa u slikarstvu	8
II dio	
Suprematizam	64



## Predgovor

Radujemo se što u nizu knjiga Bauhauusa možemo objaviti ovo djelo značajnog ruskog slikara Maljeviča, iako u načelnim pitanjima odudara od našeg stajališta. No ono osvjetljuje moderno rusko slikarstvo, poimanje umjetnosti i života njegovih nosilaca s nove, nama do sada nepoznate, strane.

Dessau, studeni 1927.

U r e d n i š t v o

**I DIO**

**UVOD U TEORIJU  
ADICIJSKOG  
ELEMENTA  
U SLIKARSTVU**

Oblikovni se pokret izražava linijama, površinama i tijelima, te stvara najrazličitije statičke ili dinamičke forme koje se međusobno razlikuju u odnosu prema obojenosti, tonovima boja, strukturi, fakturi, konstrukciji i sistemu.

Načelno razlikujemo prije svega dvije vrste oblikovanja: jedno je podređeno takozvanom praktičnom životu i bavi se konkretnim pojavama (uz sudjelovanje svijesti) — a ono drugo se nalazi izvan bilo kakve »praktične svrhovitosti« i bavi se apstraktnim pojavama (uz sudjelovanje podsvijesti ili nadsvijesti).

Konkretni element nalazimo u znanostima i religiji, apstraktni — u umjetnosti.

Time umjetnost posjeduje svoje određeno mjesto u općem redu pojava i može biti predmetom znanstvenog istraživanja.

To me navodi na ispitivanje pojedinih pojava u umjetnosti i njihovih metoda izražavanja, i to kako bih spoznao uzrok primjetivih promjena umjetničkog stvaranja i umjetničkog stvaraoca.

Za to odabirem posebno područje, područje slikarstva, jer mi je ono najbliže, a djelatnost slikara sagledavam kao složenu funkciju svijesti i podsvijesti. Ovdje treba utvrditi kako svijest i podsvijest reagiraju na svc ono od čega se sastoji umjetnikova sredina i u kojem odnosu stoji »jasno« prema »nejasnom« (svijest prema podsvijesti).

Istraživanje umjetničkog stvaranja, koje se u navedenom smislu ima izvesti u slikarstvu pojedinačno, nazivam znanošću kulture umjetnosti. Slikarstvo je od sada za mene nešto »veliko i cjelovito« — »tijelo« u kome možemo spoznati sva posebna stanja i uzroke — umjetnikov svjetonazor, kut pod kojim promatra prirodu i način na koji na njega djeluje sredina; — ono je dokument jedne estetske pojave i sadrži, čak i kad ga promatramo znanstveno, nadasve vrijedan materijal koji bi trebao postati predmetom jedne nove znanosti — znanosti o biti slikarstva. Kritika je do danas shvaćala i razmatrala slikarstvo isključivo kao nešto »emocionalno«, ne uzimajući u obzir osebnost sredine u kojoj nastaju umjetnička djela; još nikad nije načinjen analitički pokušaj koji bi

razjasnio uzroke nastanka neke umjetničke strukture (u njezinoj uzajamnoj ovisnosti s utjecajem sredine). Središnjim pitanjem, zašto je stanovita obojenost ili konstrukcija morala nastati u »tijelu« slikarstva (kao takvog), još se nitko nije pozabavio.

Sva ta pitanja u nama pobuđuju najživlje zanimanje, osobito s obzirom na umjetnička djela novoga doba koja odbacuju svakodnevno (uobičajeno) shvaćanje prirode. Moralo se razjasniti kakve je prirode onaj novi **adicijski element** koji je prodro u stvaralački organizam umjetnika i izazvao promjenu umjetničkog shvaćanja.

(Izvanredno stanje ljudskog organizma za liječnika označuje pojavu na osnovi koje se daje pretpostaviti prisutnost nekog promjenljivog, »priključujućeg« elementa. — Pretragama krvi i mokraće utvrđuje se prisutnost »stranog« elementa.)

Stanje u kome se nalazimo — naše sposobnosti za akcije i reakcije — neprestano ovise o stanju naše okoline, tako da naša autentična narav (u stanju mirovanja) — statika — biva uvijek iznova narušena.

Pojave u okolini što na nas djeluju čine onaj **adicijski element** koji dovodi do promjene u uobičajenom (normalnom) odnosu između elementa svijesti i elementa podsvijesti (v. I do 8), a u odnosu prema »profesionalnom refleksnom pokretu« dolazi do izražaja u novoj (ne-uobičajenoj) tehnici, u stanovitoj karakterističnosti odnosa prema prirodi — u novonastalosti shvaćanja. Preostaje nam ili da se utjecaju nove sredine prepustimo, ili da mu se odupremo, i to postavljanjem određene mjerodavne norme. Takve akcije otpora bit će u različitim zanimanjima i specijalnim područjima različite; oblici u kojima se javljaju određuju se prema karakterističnom stupnju njihova razvoja; kategorije normirajućeg otpora, koje tako nastaju, dadu se, s obzirom na odnose nadgradnje, podijeliti u dvije skupine: — u one s »prirodnom proporcijom« i one s »protuprirodnom proporcijom«.

Stanovita normalnost postaje, dakle, obavezna; sve što se nalazi izvan te normalnosti isključuje se kao razoran (razoran za normu) »element života«. Taj isključeni element nazivam **adicijskim elementom**; evolu-





1



2



3



4

sl. 1—4 Promjene u prikazu »prirode« pod utjecajem adicijskih elemenata slikarskih kultura Cézannea i kubizma.

irajući ili obarajući postojeću normu, on se razvija i stvara nove oblike. Život uvijek želi normirati, čezne za stanjem mirovanja, stremi prema »prirodnom« ... I tako vidimo da **sistemi** nastaju prije svega zbog podržavanja i učvršćivanja reda u smislu uobičajene norme i njezinog unutrašnjeg mirovanja. Život ne želi živjeti, nego mirovati (ne teži k aktivnosti, nego k pasivnosti). Stoga se pretpostavlja **sklad dinamičkih** ili statičkih vrijednosnih odnosa adicijskog elementa koji djeluje na sustav, pri čemu »usklađivanje« dinamičkih elemenata — dakle, njihovo sistematiziranje — znači preobražaj dinamičnog u statično; jer, svaki je sustav statičan (i kada se kreće), a svaka konstrukcija dinamična, jer »je na putu« prema nekom sistemu.

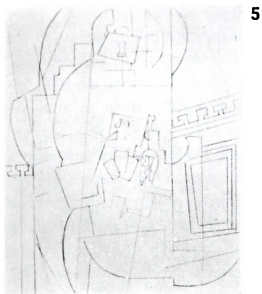
Umjetnik nastoji dovesti adicijski element do neke harmonične norme — do nekog reda.

Svaka norma nekog postojećeg sustava sadrži red vrijednosnih odnosa prihvaćenih adicijskih elemenata i održava se sve dok iz različitih pojava okoline koja se mijenja ne nastanu novi adicijski elementi koji evoluiraju staru normu ili tvore novu.

Neumitan evolutivni element javlja se u najrazličitijim oblicima i obojenostima, a učvršćuje se deformirajući i rekonstruirajući njemu protivan element norme na koju treba utjecati.

Istraživanje norme i klasifikacija pojedinačnih pojava (prema njihovoj povezanosti s nekom normom) moraju se eksplorirati na analogijama. O nekoj pojavi bez analogije s vrijednostima naše svijesti i našeg osjećanja ne može se suditi; mi nismo kadri utvrditi da li je ona normalna ili nenormalna, prirodna ili protuprirodna.

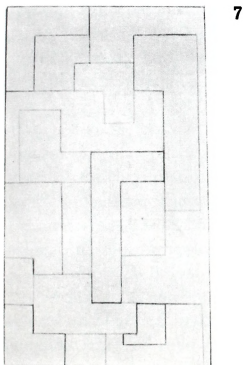
U odnosu prema slikarstvu, za društvo (većinu) Rembrandt je ono normalno; Rembrandt je time »odlučujuće stajalište« s kojeg se vrednuje neka slikarska norma. Kubizam je za društvo ono nenormalno, jer sadrži jedan nov, adicijski element — on znači jedno novo stanje u kombinirajućem odnosu ravne i zakrivljene linije — novu normu. (Vidi formulu u obliku srpa.) Ova nova norma ruši uobičajen estetski red »priznatog« i »osigurano stanje mirovanja«, tako da društvo (većina) nastoji izolirati



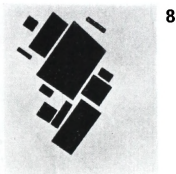
5



6



7



8

sl. 5—8 Promjene u prikazu «prirode» pod utjecajem adicijskih elemenata kubističkih i suprematističkih slikarskih kultura.

umjetnike i umjetnost koji stvaraju u smislu nove norme.

Odatle ono što većini izgleda normalno manjina mora smatrati nenormalnim.

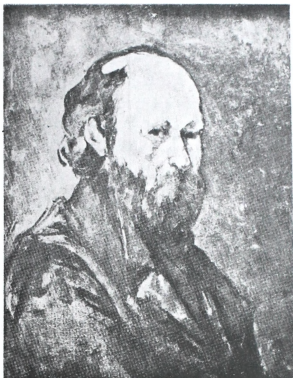
Nova se umjetnost većini (obrazovanom i neobrazovanom društvu, kao i kritici) čini bolesnom; novi pak umjetnici smatraju da je mišljenje većine nenormalno.

Uzrok te pojave leži u suprotnosti dviju umjetničkih (slikarskih) normi, koje postoje istodobno. Stara, uobičajena norma odbacuje sve ono što se nalazi izvan konkretnog prikazivanja i proporcija vjernih prirodi, a nova norma priznaje isključivo zakon slikarskih vrijednosnih odnosa (vidi 9 do 11). Proporcije organske prirode (npr. odnos oblika i veličina ljudskih organa) zasnivaju se na zakonu tehničke svrhovitosti i u smislu te svrhovitosti one su normalne; naprotiv, zakon slikarskih vrijednosnih odnosa ignorira naturalističku proporciju, koja se, gledamo li je sa stajališta slikarskog elementa, mora činiti, nenormalnom (kubistička norma). Na taj način u predodžbi obrazovanog društva dolazi do brkanja dvaju normirajućih elemenata. Za slikara, slika se sastoji od slikarskih vrijednosnih odnosa, a za laika (za društvo) od »stvari« proporcioniranih vjerno prema prirodi (očiju, nosova, itd.).

Društvo (laik) vjeruje da kubizam i kubiste mora shvaćati i tretirati kao nešto bolesno, jer prikazivanje »stvari« (očiju, nosova, itd.) na slikama kubista ne odgovara stvarnosti; pri čemu do spoznaje »nevjerojatnosti« prikazanoga dolazi usporedbom sa samim predmetom, dakle upravo s onim što nema nikakve veze sa slikarskim vrijednosnim odnosom. »Stvar« (nos, oko, itd.) tako postaje mjerilom prosuđivanja umjetničkog (slikarskog) prikaza, a time nedvojbeno dolazi do izražaja svojevrsno mišljenje društva: da umjetnost ne oblikuje, nego imitira.

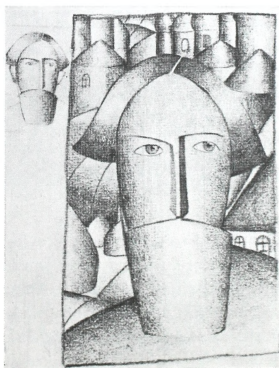
Čini se, dakle, da je još dalek put do jednostavne spoznaje da **likovna** umjetnost ne radi po nekom uzoru (dublira), nego da sama oblikuje, tako da bitnost umjetnosti (slikarstva) ostaje društvu nepristupačna. A osim toga, normirajući umjetnički element se mijenja, te na dugi rok ne trpi »ponavljanje«, »mirovanje«.

Cézanne



9

Maljevič



10

sl. 9—11 Primjeri »potresanja« naturalističkih normi prikazivanja.

Naše je shvaćanje zbiljskog također podložno promjenama i ovisi o mijenama pojava elemenata zbiljskog koji se u zrcalu naše svijesti (našeg mozga) **izobličuju na ovaj ili onaj način**; naše predodžbe i shvaćanja materija predstavljaju uvijek iznakažene slike koje ni u najmanjoj mjeri ne odgovaraju zbilji.

Sama po sebi, materija je vječna i **nepromjenljiva**, njezina **indiferentnost prema životu**, njezina beživotnost je nepokolebljiva. Promjenljiv element naše svijesti i našeg osjećanja tek je **vizija** koja nastaje igrom mijene izobličnih odraza, varirajućih, izvedenih pojava oblika zbilje i koja nema nikakve veze sa stvarnosnom materijom, a još manje s bilo kojom od promjena.



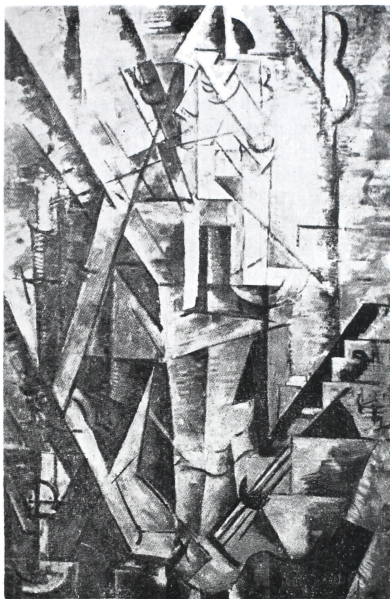
Priroda nije ništa drugo doli čovjekova okolina u čijoj se sredini razvijaju djelatnost njegova mišljenja, osjećanja i činjenja — dakle rad njegovog živčanog sustava.

Čovjek se razlikuje od prirode koja ga okružuje time što je uvjeren da posjeduje svijest koju njegova okolina (priroda) nema. Odatle dolazi do određene proturječnosti između prirode i čovjeka, jer se čovjek ne može spoznati kao neposredni »dio« cjeline. Ta cjelovitost prirode okružuje ga kao tromo, besvjesno »nešto« materije. Budna svijest i nagon da bude aktivan čovjeka uvijek iznova izazivaju na borbu s tromom prirodom; i tako se on čitavog svog života bori za svoju uspravnu, svjesnu poziciju aktivnosti — za vertikalnost ... i neizbježno podliježe — snu, i napokon smrti.

Čovjek u prirodi promatra nesvjesnu, »nesređenu« aktivnost elemenata, te je nastoji dovesti u red u smislu »zakonitosti« svoje svijesti.

Njemu je svijest najveća vrijednost tubitka (opstanka) jer zna da ga jedino svijest drži uspravnim u okolini u kojoj sve propada bez otpora. U svojoj svijesti on spoznaje kako slijepi elementi okoline — fizički

Udalcova



fenomeni prirode — na njega djeluju i utječu na samu svijest: on se tog utjecaja želi osloboditi, te pokušava regulirati svoj odnos prema prirodi.

Tako su priroda i čovjek dvije uzajamno privlačne suprotnosti kojima je uskraćeno da se međusobno shvate — sjedine, jer se zbilja prirode po svemu razlikuje od izobličene predodžbe te zbilje u čovjekovoj svijesti.

**Sve što nazivamo prirodom tek je tvorevina mašte bez ikakve sličnosti sa zbiljom.** Kada bi čovjek spoznao stvarnost onakvu kakva ona jest, u tom bi trenutku borba bila odlučena, a vječna, nenarušiva savršenost bila bi dostignuta . . . No to nije slučaj, a bezizgledna se borba nastavlja.

Ono za što se borimo nije, kako smo već rekli, ništa drugo doli svijest: pri čemu se ispušta iz vida činjenica da nam živčani sustav i mozak ne funkcioniraju uvijek i bezuvjetno pod kontrolom svijesti, već da mogu reagirati i agirati izvan nje.

Umjetničko (slikarsko) shvaćanje linearnih, dvodimenzionalnih i prostornih: pojava, koje nastaje iz nekog osjećaja, ne oslanja se na razumsku spoznaju svrhovite uzajamne ovisnosti tih pojava; ono je nepredmetno i nesvjesno, te, sa stajališta razumskog, tvori stanovitu »slijepu, normu koja se ne da kontrolirati«.

Međutim, za čovjeka je svijest uvijek odlučujuća — vrijednost tubitka (opstanka).

Les je materija bez života. U tomu je proturječnost, jer materija nikad ne može postati lešom; ne rađa se i ne može umrijeti, njezina se konzistencija mijenja bezbolno, jer ona ne sadrži **vrjednosti**.

Ali čovjek posjeduje vrijednosti koje ni sama smrt ne može uništiti; čovjeka »vrednuju« drugi ljudi, i to prema mjeri svijesti koju je čovjek realizirao u svome životu. Vrijednost čovjeka nikako ne leži u materijalnom tijelu, nego u svijesti čija se bit i sadržaj mogu realizirati u ovom ili onom obliku kao trajne vrjednosti.



Ali, što su to bit i sadržaj naše svijesti? — Nesposobnost da spoznamo zbiljnost?

Istina o zbiljnosti, zapravo, nas niti ne zanima; nas zanimaju promjene pojavnih oblika spoznatljivoga.

No te su promjene, kako znamo, samo puke formalne promjene pogleda, vizije. Mi tim vizijama vjerujemo; mi im se prilagođujemo i ovom ili onom živčanom centru nastojimo odrediti odgovarajuću funkciju. Kad bi to bilo moguće, kad bismo po volji mogli uključivati i isključivati funkciju pojedinih centara i službi u mozgu, tada bi bilo zamislivo iza-zivanje neke određene aktivnosti izvan svijesti, i to mehaničkim djelovanjem utjecaja kojim jedan čovjek upravlja drugim. I shvaćanje spoznatljivoga također bi se moglo promijeniti mehaničkim imputiranjem novih normativnih predodžbi.

Takve pojave možemo djelomično pratiti u samom životu. Otac svoju obitelj (svoju djecu) nastoji (djelomično uspješno) odgajati u smislu normi **vlastitih** nazora; i država, ili, bolje reći, vlast nastoji utjecati na narod, njime upravljati, u smislu odgovarajućih ustavnih normi.

Za građanina se konstruira okolina koja ga treba prisiliti da normativni element ustava sagledava kao normativni element vlastite svijesti. Time ustav (ili, još više, njegovi pristaše) utječe i rekonstruira shvaćanje zbiljnosti u svijesti mase — pa tako i u svijesti pojedinaca (vidi 12 do 35).

Oni koji podlegnu utjecaju normativne sile u prednosti su jer se smatra da su odani državi, a oni koji sačuvaju subjektivnu svijest i individualno mišljenje smatraju se opasnim, nepouzdanim elementom, te se s njima i postupa na odgovarajući način.

Ljudi ove posljednje kategorije sami sebe nazivaju slobodnim ljudima, a nalazimo ih prvenstveno u »slobodnim profesijama«. Njihovo ustrojstvo ne ovisi o državnoj ustavnosti, oni svojom djelatnošću ignoriraju interes države, pa tako dolazi do borbe između države i slobodnih ljudi. Država nastoji »svrsishodno« utjecati na djelatnost onih koji se bave slobodnim zanimanjem, tj. stvaraoцу oktroirati adicijski element koji



12



13

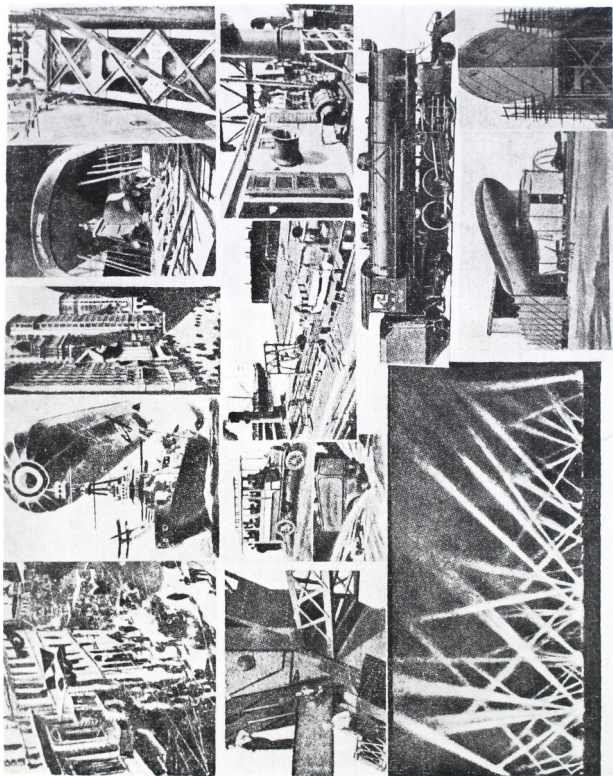


14



15

sl. 12—15 Okoline (-realnost-) inspirira akademskog slikara



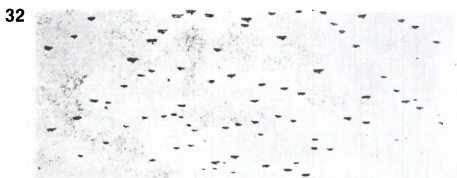
sl. 16—27 Okolina (=realnost) inspirira futurista.



29



30



sl. 28—35 Okolina («realnost») inspirira suprematista.

djeluje tako da slikar u svojoj slici oblikuje izražen adicijski element u smislu ustavne norme. Jer, svako stvaralačko oblikovanje demonstrira mogućnosti novih shvaćanja, novih normi koje mogu srušiti harmoniju starih shvaćanja — staru normu.

Djelovanje novih formi oblikovanja moglo bi se nazvati »psihotehnikom«, a novi oblici mogu se shvatiti kao aktivirane čestice sadržaja novog adicijskog elementa.

Djelovanje tih aktiviranih i aktivirajućih čestica može se usporediti s djelovanjem bakterija u ljudskom organizmu (u izvanrednom, bolesnom stanju organizma), ali uz razliku da djelovanje adicijskog elementa razara stare predodžbe svijesti (tj. potiskuje ih novim predodžbama), dok vibrioni bolesti razaraju samu svijest (mozak).

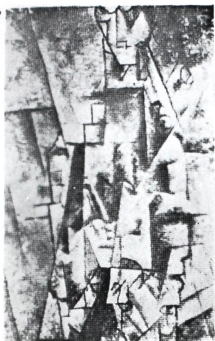
36



Cézanne

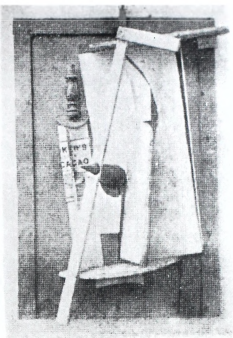
sl. 36—39 Kultura adicijskih elemenata cézannelizma, kubizma i suprematizma.

37



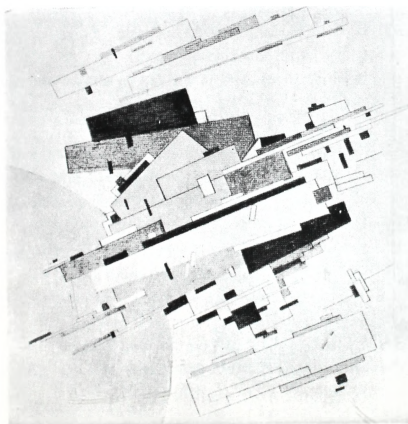
Picasso

38



Picasso

39



Maljevič

40



Fotografija

41



Fotografija

U umjetnosti adicijski element ima presudnu ulogu, jer se zbog njega vrijednosni odnosi »stvari« javljaju u novom svjetlu.

**Adicijski element je znak kulture koji u slikarstvu dolazi do izražaja karakterističnim korištenjem »ravne« i »zakrivljene« linije (vidi 36 do 39).**

**Djelovanje adicijskog elementa u slikarstvu jednog Cézannea, koje prepoznajemo po vlaknastoj »zakrivljenoj liniji«, uzrokuje kod umjetnika posve drukčiji stav nego djelovanje srpolikog adicijskog elementa kubizma ili »ravne linije« suprematizma.**

Već na Cézanneovim slikama vidimo kako se stvarni, predmetni element onog što se prikazuje (drveće, voda... krajolik) rastvara u slikarskom elementu. Cézanneov realizam je izrazito slikarski i nimalo nije sličan realizmu akademskog slikara (vidi 40 do 43).

Pojavom adicijskog elementa kubizma (»srpolikog«) uočujemo treću uvjetnu zbiljnost realizma i dolazimo do nove norme koja Cézanneov



vlaknasti, slikarski element pretvara u stroge geometrijske forme, koja stvara jednu novu fakturu, te propisuje karakterističnu, svojevrsnu strukturu u prostoru (uvjetovanu »šesteroplošnošću« kubističkih oblika). »Stvari« se, dakle, mogu vidjeti na posve različite načine, ovisno o kutu gledanja dominantne umjetničke norme.



42

Siskin

sl. 40—43 Promjene naturalističkog prikaza drveća pod utjecajem adicijskog elementa cézannevske kulture.



43

Cézanne

Time dolazi do nedvosmislene proturječnosti između umjetničke (slikarske) zakonitosti i znanstvene zakonitosti: kao što je to npr. slučaj kod komplementarnih boja. (Istraživanje »harmonija boja« na slikama različito normiranih metoda izražavanja dovela je do spoznaje da svaka slikarska norma i prema komplementarnim bojama ima vlastite zakone). Poblize ispitivanje novih umjetničkih pravaca u slikarstvu otkrilo bi obimna materijal koji bi se mogao upotrijebiti za razradu zasnovane i zasnivačke teorije novog umjetničkog stvaranja, tako da se nova umjetnost oslobodi izoliranog »osobitog položaja« na koji je dospjela zbog očite proturječnosti sa svim ostalim normama ljudskog stvaranja. Sto je, međutim, uzrok čudnovatog dualizma na području ljudskog stvaranja?

Usporedimo li djelatnost inženjera i umjetnika, uočiti ćemo načelnu suprotnost, kako prema tretiranju materijala, tako i prema ideologiji koja ima odlučujuću ulogu.

Umjetnik se koristi oblicima kako bi ih pomoću kontrasta uskladio na način koji odgovara slici; bitan mu je oblik sam po sebi. Inženjer ignorira umjetničke vrijednosne odnose forme — njemu je mjerodavna svrsishodnost konstrukcije.

Umjetnik odražava prirodu i uživa u njoj; inženjer se s njome stalno bori.

Jedan je smatra veličanstvenom — drugi opasnom.

Na taj način oblikovna energija dolazi do izražaja različitim putovima (različito je normirana).

Svrsishodne konstrukcije tehnike, koje nastaju spretnim iskorištavanjem jedne prirodne sile protiv druge, nisu ni najmanje »umjetnička« imitacija prirodnih oblika; to su nova ostvarenja ljudske kulture.

Djelo realističkog umjetnika odražava prirodu kao takvu i prikazuje je kao harmoničnu, organsku »cjelinu«. U takvoj reprodukciji prirode ~~ne~~ **stvaralačkog elementa**, jer stvaralački element ne treba tražiti u nepromjenljivoj sintezi prirode kao takve, nego u promjenljivoj sintezi shvaćanja.

Umjetnik koji ne imitira nego stvara, **izražava samog sebe**; njegova djela nisu vjerni odraz prirode, nego nove zbiljnosti koje nisu ništa manje značajne od zbiljnosti same prirode.

Prikazivanje svakodnevnih dogodovština u smislu spomenutih vjernih odraza ostavit ćemo onima koji ne posjeduju sposobnost stvaranja **novog** te podliježu samim pojavama.

»Umjetnosti« takvog »umjetnika« nedostaje adicijski element, jer je adicijski element uvijek iznova taj koji prirodu u umjetnosti oblikuje u nove pojave.

Stoga inženjer koji pronalazi, umjetnik koji oblikuje i profesionalni »prikazivač« predstavljaju tri mogućnosti realizatorske aktivnosti; pri čemu djelatnosti inventivnog inženjera i umjetnika koji oblikuje izražavaju ono što je **stvaralačko**, dok je »prikazivač«, kao snaga izvedbe i reprodukcije, u službi postojećeg.

Uzrok te raznolikosti aktivnosti leži po mojem mišljenju u tomu što predodžba kao rezultat mehaničkog prijenosa okoline koja se pojavljuje putem naših osjetila i uz sudjelovanje ovih ili onih moždanih centara može različito ispasti.

Postojanje takve varijabilne moći predočavanja (koja mora imati izvanredno osjetljiv živčani sustav) prvi je preduvjet napretka i u neposrednoj je opreci s mehaničkom, profesionalnom »metodom predočavanja«, koja profesionalcu postaje navikom, a uvijek je reakcionarna.

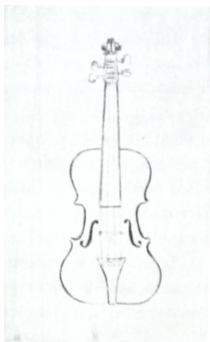
Uz ova dva suprotna načina u kojima se odražava ljudska djelatnost postoji i treća mogućnost — ona se, tako reći, nalazi između njih — mogućnost djelatnosti koja kombinira i preoblikuje, a jednim se dijelom može smatrati i profesionalnom djelatnošću (u navedenom smislu), ali ona je posve progresivne, promjenljive prirode.

Tako ovdje razlikujemo tri kategorije djelatnosti:

- |   |                          |
|---|--------------------------|
| 1. pronalaženja (oblikovanja novog)         | } progresivna djelatnost |
| 2. kombiniranja (preoblikovanja postojećeg) |                          |
| 3. reproduciranja (oponašanja postojećeg)   |                          |

Usporedimo li violinu s njezinim prikazom na Picassovoj slici (vidi sl. 44 do 49), onda između zbiljnosti kao takve i prikazanog možemo ugraditi čitav niz skica koje sve više evoluiraju i donekle čine asocijativnu vezu između tih dviju suprotnosti. Takva asocijativna veza sadrži skicu svojevrsnosti različitih razvojnih stadija na putu prema napretku, u smislu opisanih kategorija djelovanja.

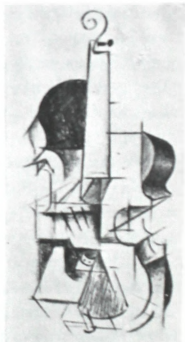
Za umjetnika poput Picassa predmetni je svijet samo **polazište** — **uzrok** — **oblikovanja novih formi**, tako da se predmeti kao takvi na slici jedva ili uopće ne mogu raspoznati.



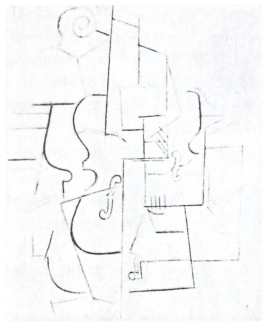
44



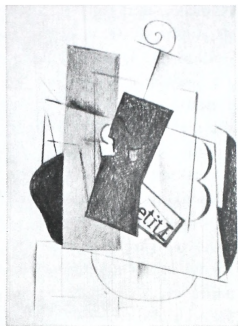
45



46

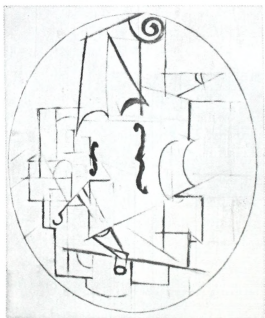


47



48

sl. 44—49 Promjene u prikazu »prirode«  
pod utjecajem adicijskih ele-  
menata kubističkih i supre-  
matističkih slikarskih kultu-  
ra.



49

Naprotiv, umjetnici treće kategorije, koji ne umiju slobodno oblikovati ili kombinirati, moraju se zadovoljiti imitiranjem prirode »kakva jest« (vidi 50, 51). Djela takvih umjetnika društvu (većini) uvijek su razumljiva, jer ne donose ništa nova; dok djela umjetnika koji oblikuju sadrže nova rješenja vječnog konflikta između subjekta i objekta, te u njima postoji tek malo sličnosti s uobicajenom zbiljnošću ili je uopće nema.

Pronalaskе ili umjetnine javnost koristi ili shvaća tek postupno (praktičnim iskorištavanjem ili umnožavanjem).

Rješenja najstroženijih konflikata — tj. rezultat visokovrijedne stvaralačke djelatnosti izabranika — postaju opće dobro i tvore, tako reći, tlo za novu stvaralačku aktivnost.

Na taj su način stvaraoci uvijek ispred javnosti; oni joj ukazuju na put napretka.

Na području tehnike razvojne etape jasno se vide (tačke, kočija, željeznički vagon, avion).



Fotografija

50



51

Slika

Na području umjetnosti općenito (a u slikarstvu pojedinačno) također. Pojava svjetlosti u prirodi izaziva u mozgu niz slikarskih (optičkih) konflikata (vidi 52, 53). Ti se konflikti rješavaju uspostavljanjem odgovarajućih sistema — slikarskih (umjetničkih) normi — koji zatim postaju osnovom nove stvaralačko-oblikovne djelatnosti.

(Svako se umjetničko djelo — svaka slika — prema tome mora sagledavati kao rezultat rješenja konflikta između subjekta i objekta.)

Tako se predmetno-prikazivačka umjetnost slikarstva razvija u slikarstvo svjetla i boje.

No i to slikarstvo svjetla i boje iziskuje ovu ili onu sistematizaciju vrijednosnih odnosa boja itd., što se na koncu javlja kao nova slikarska norma (impresionizam, divizionizam, cézanneizam, kubizam itd.).

Razlikujemo, dakle, dvije kategorije stvaralačkog oblikovanja: umjetničko-estetsku (umjetnikovo područje) i produktivno-tehničku (područje inženjera — znanstvenika).

Kao rezultat umjetničko-estetskog oblikovanja nastaju apsolutne, trajne vrijednosti; rezultati znanstvenog (produktivno-tehničkog) oblikovanja su relativne, prolazne vrijednosti.

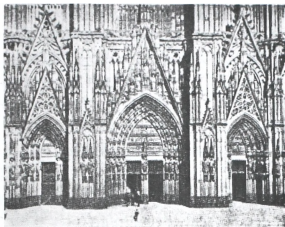
Tačke, kočija, željeznički vagon, avion... sve su to karike onog dugog lanca nerješenih problema i zabluda što sam sebe naziva znanost — tehnikom; i ako se socijalizam oslanja na nepogrešivost znanosti — tehnike, onda mu predstoji veliko razočaranje, jer znanstveniku nije dano da predvidi »tok stvari« i stvara trajne vrijednosti.

Giotto, Rubens, Rembrandt, Millet, Cézanne, Braque, Picasso shvatili su, međutim, bit stvari i stvorili neprolazne apsolutne vrijednosti.

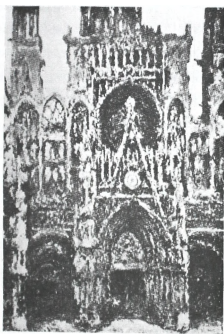
Ako smijemo ustvrditi da su umjetnička djela oblikovanja naše svijesti (ili nadsvijesti), onda moramo pretpostaviti **da je ta podsvijest nepogrešivija od svijesti.**



52



53



sl. 52—53 Impresionistička promjena «priro-  
de»

Čovjek u svojoj svijesti spoznaje prirodu kao cjelinu prirodnih sila punu opasnosti, te joj pokušava suprotstaviti izmišljena sredstva sigurnosti i borbe. »U borbi za opstanak« on gradi snažnu industriju i ne pomišlja na to da je opasnost prirode tek vizija njegove preosjetljive sposobnosti predočavanja. On se bori protiv tvorevine mašte — i ne vidi savršenost prirode.

U umjetnosti je odnos između čovjeka i prirode posve drukčiji, umjetniku je priroda uvijek savršenstvo — za oluje, na kiši i na suncu.

Putovi znanosti i umjetnosti tako su udaljeni jedan od drugoga da učinjak prije ima više zajedničkih interesa s duhovnikom — popom — nego s umjetnikom.

Boja se nanosi na stroj kako bi se stroj zaštitio od razarajućih atmosferskih prirodnih sila; jednako kao što svećenik balzamira smrtnika da ga zaštititi od zlog duha . . . To je bit znanstvenog konzerviranja vrijednosti. Umjetničke su vrijednosti — u našem slučaju estetski raspored oblika i boja na površini slike — po sebi i za sebe neprolazne i nemjerljive, jer se nalaze izvan vremena. Društvo, dakako, vrednuje umjetnička djela (slike) prema vanjskim karakteristikama u smislu »uobičajenog« — priznatog, prema sižeu, prema sličnosti onog što je prikazano s »prirodom« itd.

Ako slika pokazuje nove adicijske elemente, tako da se više ne može smjestiti u okvir uobičajene slikarske norme, društvo će je odbiti . . . Ali nerazumijevanje društva ni najmanje ne mijenja stvarnu umjetničku vrijednost slike, tako da će ona nakon stanovitog vremena, kad se društvo privikne na ono što mu je neobično, nužno biti priznata.

Još se i danas društvo odlučno bori protiv najnovijih pravaca u umjetnosti koji ne teže za predmetnim prikazom (odrazom) postojećeg. To se može objasniti time što se harmonija boja, koju društvo inače poznaje i koja se dosad isključivo javljala samo u vezi s predmetnošću prikaza, odjednom prezentira u nepredmetnu, te pokreće reakciju navike. Tako da i harmonija kao takva razjarenom građaninu koji je ometen u svom miru izgleda neharmonična. Stvarno umjetničko djelo, međutim, nikad ne može biti neharmonično; ta upravo se rad umjetnika sastoji u tomu

da konflikt prividne zbiljnosti — neharmoničnu buku okolice — preobliči u zbiljsku, umjetničku harmoniju.

Borba između produktivnog umjetnika i tromog društva je kronično, neizbježno stanje. Ubrzanje napretka na području shvaćanja umjetnosti jedva se može postići, jer društvo nikad dobrovoljno ne prihvaća nove spoznaje; čak i kad je posve jasno da to u svakom pogledu za njega predstavlja prednost. »Ne želim se pod stare danc još jednom mijenjati . . .«, obično se kaže.

Nova je umjetnost uvijek subjektivne prirode; ona izgleda nerazumljiva i neharmonična sve dok se ne afirmira, tj. tako dugo dok društvo ne prizna njezinu subjektivnu posebnost i dok je ne »istakne« kao objektivnu normu.

Kao što smo spomenuli, stvaralačkom oblikovanju čovjeka otvaraju se dva puta: znanstveno-formalni put (svijesti) i estetsko-umjetnički put (podsvijesti ili nadsvijesti).

Znanstvenik, za koga je u svakom pogledu mjerodavna aktivna svijest, uopće ne dolazi u iskušenje da podsvijesti ili nadsvijesti prizna bilo kakva prava u vezi sa svojim posve konkretnim radom; umjetnik koji izražava prije svega spoznaje podsvijesti i nadsvijesti — i želi da ga se pri tom razumije — prisiljen je da se u svom radu, naprotiv, služi podsviješću (ili nadsviješću) kao da je ona svijest. Dakako za umjetnika, u njegovom prije apstraktnom no konkretnom radu, svijest ne znači mnogo, no ona ipak ima određenu ulogu, tako da se nerazumijevanje društva u neku ruku u umjetnosti može mjeriti po izoliranom »razumijevanju« za »znanstveno-formalno«.

Razumljivo je da je navlastiti (autentični) estetsko-umjetnički oblikovni element u umjetnosti izrazito subjektivne prirode; on stvara nove, umjetničke zbiljnosti, koje u »objektivnoj prirodi« ne postoje (kao što, na primjer, muzikalan sluh u neharmoničnoj buci okoline prepoznaje mogućnosti nekog harmoničnog reda, a može ih i realizirati).

Svako je umjetničko djelo — svaka slika — tako reći reprodukcija sub-

jektivnog stanja, prikaz neke pojave gledane kroz prizmu subjektiva (mozga).

Stoga bi se dalo zamisliti da se na slici po posebnosti formalnih vrijednosti odnosa, harmoniji boja i fakturi, a poredbenom analizom pretpostavljenih namjera, korištenih sredstava i postignute ekspresije, prepoznaje razvoj oblikovnog pokreta kao i stanje koje je umjetnika potaklo da stvori djelo.

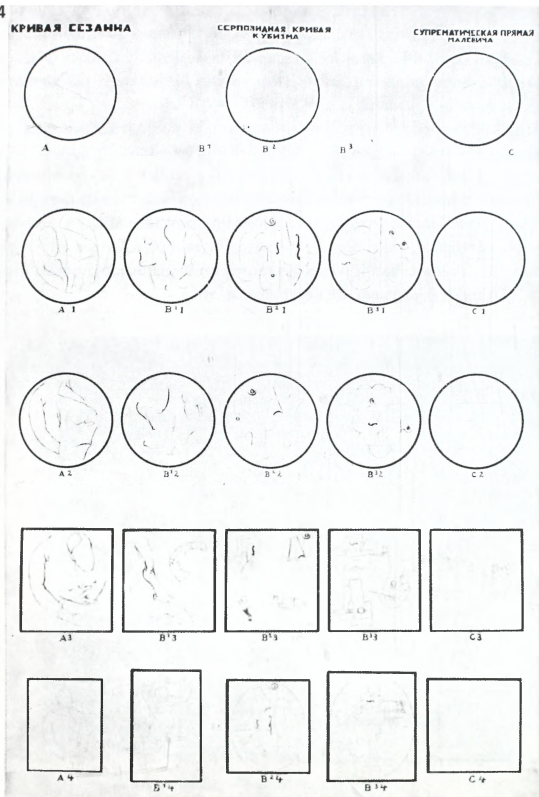
Rezultat jednog takvog analitičkog istraživanja mogao bi se prikazati prema formalnom elementu u stanovitom kombiniranom odnosu ravne linije prema zakrivljenoj liniji, te prema elementu boje u stanovitom spektru.

Tako konstruirana formula mogla bi se smatrati mjerilom za vrednovanje u nekoj slici izraženog odnosa ličnosti koja oblikuje (subjekta) prema pojavi koja ga potiče (prema objektu); pod uvjetom da se zadovoljimo time da umjetničko djelo (sliku) vrednujemo u smislu vremena (određenog stupnja u razvoju kulture, tehnike, napretka), jer umjetničko djelo ni po sebi ni za sebe nije mjerljivo. Ono nastaje izvan vremena, jer umjetnost ne napreduje.

Složit ćemo se, dakle, da karakteristični element slike određujemo prema kombiniranom odnosu ravne i zakrivljene linije.

Kako karakterističan odnos ravne i zakrivljene linije može biti različit, najprikladnije je da približno istovrsne pojavne forme rasporedimo po kategorijama, odredimo slikarsku mogućnost varijabiliteta pojavnih oblika unutar pojedinih kategorija, te da je prikazemo grafičkom formulom. Čim utječe na svojstvo odnosa ravne i zakrivljene linije neke druge kategorije, grafička će se formula pojaviti kao adicijski element i prouzročiti nove karakteristične odnose.

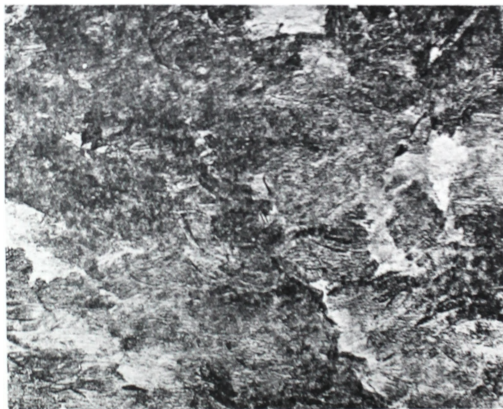
Tako na području slikarstva razlikujemo čitav niz najrazličitijih um-



sl. 54 Analitičko istraživanje oblikovanja u slikarskim kulturama Cézannea, kubizma i suprematizma. Adicijski elementi tih kultura.

jetnickih pravaca, najrazličitijih iznimnih stanja »kulture slikarstva« (vidi 54); pri čemu umjetnički pravac, svako iznimno stanje »kulture slikarstva« posjeduje karakteristični adicijski element izražen određenim kombiniranim odnosom ravne i zakrivljene linije, kao i određenim vrijednosnim odnosom boja.

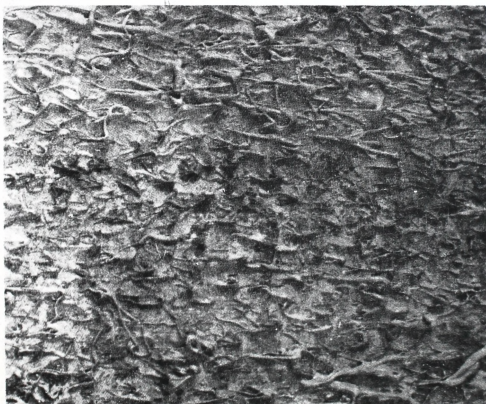
Slika, ili neki određeni oblik u kome se ona javlja, za istraživača predstavlja dokument formalnih i kolorističkih vrijednosnih odnosa koji se mogu prepoznati u strukturi i fakturi slike (vidi 55, 56). »Umjetnikovu formulu stvaralačkog podražavanja živaca« on nalazi kako u najmanjim tako i u velikim fragmentarnim dijelovima površine slike, a prepoznaje je po određenoj, zakrivljenoj, valovitoj ili ravnoj, linearnosti. Sveukupnost tih svojstava zatim određuje **zamrljanost, nejasnoću, odsutnost sjaja, glatkoću, prozirnost ili neprozirnost slike.**



55

sl. 55 Struktura Cézanneovog slikarstva.

56



sl. 56 Struktura impresionističkog slikarstva.

Utvrđiti uzroke ove ili one konstitucije slike ispitivanjem veze formalnih i kolorističkih elemenata bio bi zadatak slijedeće etape istraživanja.

Slika je u neku ruku zabilježba varirajuće energije boja koja se koncentrira u površinama ili linijama, tako da bismo opći pojam »slikarstvo« morali specificirati na slijedeći način:

1. grafika u boji, 2. plošno slikarstvo u boji i 3. navlastito (autentično) slikarstvo (vidi 57 do 59).

(Holbeinova grafika u boji, Matisseovo ili Gauguinovo plošno slikarstvo u boji i navlastito slikarstvo Rembrandta i Cézannea.)



57

il 5: Grafički »kolorizam«  
Holbeina.

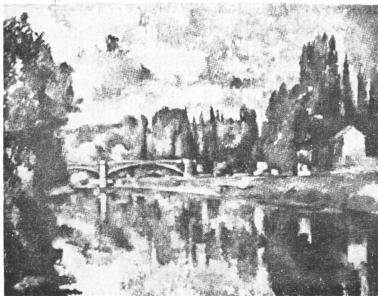


58



sl. 58 »Kolorizam«  
Matissea

59



sl. 59 »Slikarstvo«  
Cézanea.

Raznolikost ovih triju jezika boja lako prepoznamo po strukturi slike, po karakteru mreže boja itd., itd.

Po određenom odnosu ravne i zakrivljene linije (u smislu već spomenute formule) prepoznamo nadalje povezanost pojedine slike s ovom ili onom »slikarskom kulturom« (za koju je karakteristična formula adicijskog elementa), kao i razmjer u sudjelovanju svijesti i podsvijesti ili nadsvijesti (tj. »znanstveno-formalnog« i »estetsko-umjetničkog«).

**Na taj bi se način mogli ustanoviti karakteristični elementi Impresionizma, Ekspresionizma, Cézannelizma, Kubizma, Konstruktivizma, Futurizma i Suprematizma i konstruirati grafički prikazi veza u kojima bi se morao moći prepoznati čitav sustav razvoja ravne i zakrivljene linije, zakoni formalnih i obojenih struktura (kao i njihova veza s pojavama socijalnog života različitih razdoblja), karakteristike ove ili one »umjetničke kulture« i svojstvo faktura, struktura itd.**

Istraživanje slikarstva provedeno u ovom smislu odgovaralo bi bakteriološkom ispitivanju. Priključujući (adicijski) element — bakterija ili bacil (npr. štapićasti uzročnik tuberkuloze) — uzrokuje stanovite promjene u organizmu. Prikažemo li normalno stanje zdravog organizma u određenom odnosu linija, promjena stanja pod utjecajem priključujućeg elementa morala bi se prikazati stanovitim pomakom u rasporedu linija.

Pod utjecajem novog adicijskog elementa suprematizma, u strogo organiziranoj kubističkoj strukturi (vidi 60 do 62), dolazi do analognog pomaka karakterističnog rasporeda linija. Započinje pregrupiranje u strukturi koje vodi prema novom suprematističkom redu.

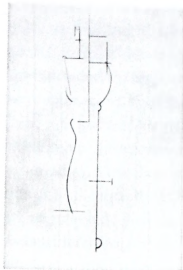
Istraživanje svih pojava te vrste od najvećeg je značenja za spoznaje o svrsishodnim nastavnim metodama na školama za umjetnost; kao što su istraživanja na području bakteriologije nadasve značajna za liječnika koji traga za novim, djelotvornim metodama liječenja. Stoga je za nas spoznaja odnosa između ravne i zakrivljene linije krajnje neophodna, jer on

60

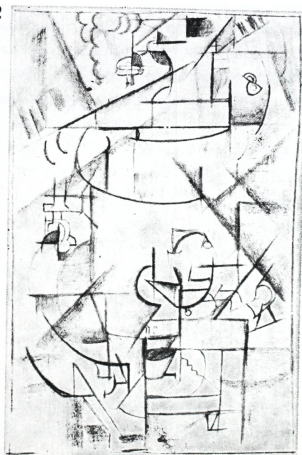


sl. 60 Utjecaj »supremati-  
stičke ravne linije«  
na kubističko obli-  
kovanje.

61



62



sl. 61—62 Otpadanje »linija ponavljanja« kubizma.

karakterizira slikarsku kulturu i, javljajući se kao adicijski element, uzrokuje preoblikovanje drugih, postojećih oblika odnosa.

Počeci futurizma i kubizma naveli su mnoge liječnike na mišljenje da su futuristi i kubisti zbog patoloških poremećaja izgubili sposobnost sagledavanja pojava kao cjeline, a svoju pretpostavku pokušavali su dokazati tako da su crteže kubista uspoređivali s crtežima duševnih bolesnika na kojima je predmet koji treba prikazati razbijen i prikazan u pojedinim nesuvislim dijelovima.

Rasprave učenjaka i izbor primjera kojima argumentiraju začudili su me zbog toga što su vjerovali da se to pitanje kojim se treba pozabaviti može riješiti isključivo na temelju dokumenata dobivenih od oboljelih osoba, a da se uopće nisu obazirali na stvarnosne osnove kubizma s njegovom jasno izraženom težnjom za strogom organizacijom strukture.

Kritika je svaki novi oblik umjetnosti oduvijek pokušavala isprva prikazati kao bolesnu pojavu. U novije ga se vrijeme najradije svodi na klasnu patologiju, a naziva ga se malograđanskim, mističnim, idealističkim itd., no umjetnicima se prije svega predbacuje nerazumljivost djela za »široke mase«.

Odustajanjem od vjernog prikazivanja »prirode«, barbizonska je škola svojevremeno u društvu izazvala pravu buru negodovanja. Kasnije, kad je barbizonska škola vrijedila kao »normalno stanje« i kad se stao javljati nov impresionistički pravac, društvo i kritika novom su se snagom okomile na impresioniste . . . A pri tome se uopće nije radilo o »probijanju« uobičajene norme (za koju se bila zalagala barbizonska škola), jer su impresionisti, obuhvaćajući u sve većoj mjeri slikarski sadržaj prirode, sve više razvijali slikarski element i postojeću umjetničku kulturu nadopunjavali novim adicijskim elementom — »svjetlom« (kao takvim). To je, međutim, izazvalo pronijenu slikarske strukture, čime je također izmijenjeno i vizualno shvaćanje prirode (do kojeg je društvo došlo bar-

bizonskom školom). Isto se tako vjerovalo da se impresionizam treba shvatiti kao bolesna, nenormalna pojava, zbog toga što se korištenje bljedoplavih, hladnih »svjetlosnih efekata« u slikarskom prikazu doimalo kao neprirodno i oprečno dotada važećoj normi. Cézanne, a potom kubisti i futuristi, izazvali su u društvu još veće negodovanje, jer su njihovi slikarski prikazi strogo odstupali od bilo kakve norme. Poopćavanje pojava išlo je tako daleko da laik nije prepoznao više ništa, te je novo umjetničko shvaćanje smatrao ludilom.

Ovdje se očito odvijala radikalna revizija svih postojećih normi. Rađao se nov svjetonazor, čiji sadržaj i značenje nitko nije prepoznao; odustajanje od predmetnog elementa u slikarstvu ne opravdava ni u kojem slučaju pretpostavku da se radi o bolesnoj devijaciji shvaćanja ili čak o degeneraciji određene klase.

Ljudi su bili naviknuti da pojavljivanja boje percipiraju u neraskidivoj vezi s »realnim« oblicima prirode — oblacima, ljudima, selima itd. — i nisu mogli shvatiti zašto struktura boje slike odjednom napušta uhodan put — zašto se zeleno, plavo, bijelo, sivo, crveno povezivalo u nov, »nerazumljiv« kontekst, gdje su nestajali oblaci, sela i pogledi u daljinu.

No nakon mnogo godina došlo je do spoznaje da impresionisti, Cézanne, pa čak i kubisti, predstavljaju veliku vrijednost . . . tako da se likovna djela osnivača i sljedbenika novih slikarskih kultura danas skupljaju u muzejima i tamo brižljivo čuvaju.

Ali time nije rečeno da su te muzejske zbirke postale predmetom ozbiljnog istraživanja. Vidimo kako društvo i pedagozi poduzimaju sve mjere da spriječe prodor futurističke zaraze u više škole. (Budući da ljudi ne shvaćaju način na koji su stvari u novoj umjetnosti međusobno povezane, zaključuju da se radi o destrukciji, jer svaka kubistička slika prikazuje rasulo predmeta — a svaka suprematistička slika — nepredmetnost samu.)

Ovdje postoji potpuna analogija s težnjama zavoda za zaštitu zdravlja. Kao što se oni svim mogućim sredstvima nastoje boriti protiv bolesti i izolirati bolesne od zdravih, tako se i na području umjetnosti teži za ob-

ranom postojeće norme od svih utjecaja koji bi mogli razoriti naslijeđen oblik prikazivanja — uzor. No unatoč svim higijenskim mjerama, ni u medicini ni u umjetnosti ne postoji mogućnost izolacije adicijskog elementa.

U slikarstvu našeg vremena javlja se bezbroj pravaca od kojih svaki djeluje na stanovit krug ljudi, i to na osnovi onog što dodaje dosadašnjoj umjetničkoj logici (posebnošću, dakle). (Svi ti utjecaji najlakše djeluju na same umjetnike, a to u toliko više koliko je njihov živčani sustav osjetljiviji.)

Različite pravce u slikarstvu možemo podijeliti na dvije glavne skupine:

1. skupinu čistih boja i
2. skupinu pomiješane boje. Ovu drugu mogli bismo nazvati i skupinom »onih koji zaziru od boje«, jer se u njoj ne javljaju izrazito čiste boje. Pored toga postoji i treća skupina koja obuhvaća najgoru vrstu umjetničkog stvaranja. U nju spadaju eklektici koji stvaraju krajnje nemoguća umjetnička djela, budući da su u stanju apsorbirati i iskoristiti svu raznolikost elemenata raznih slikarskih kultura. (Takva djela nazivam miješanjem umjetničkih pojmova i osjećaja.)

Nakon detaljnog ispitivanja svih tih pojava dobio sam niz **dijagrama** u kojima su bile prikazane **karakteristične linije razvoja oblika i boje**. Pri tom se osobito jasno ocrtala linija razvoja ravne i zakrivljene linije u različitim stadijima kubizma.

U istraživanju cézanneizma, kubizma i suprematizma uspio sam utvrditi tri tipa adicijskog elementa i fiksirati ih karakterističnim znakovima. Time sam dobio mogućnost utvrđivanja prisutnosti elemenata različitih kultura i njihovog međusobnog odnosa na bilo kojoj slici, tako da se pri ocjenjivanju radova nekog slikara koji se ima izobraziti mogla bez po-

teškoća utvrditi njegova specifična sklonost, a to je pak olakšalo izbor najsvrsishodnije nastavne metode.

Sposobnosti i predispozicije učenika umjetnosti ne smiju se ocjenjivati prema načelima estetike, već i zbog toga što je element estetskog izrazito subjektivne prirode. Ovdje samo strogo znanstvena, objektivna metoda može dovesti do cilja. Svaka se škola »umjetnosti« ili »sveučilište umjetnosti« mora raspasti u niz fakulteta, na primjer: za glazbu, pjesništvo, slikarstvo, arhitekturu, u kojima će se istraživati pojave ove ili one kulture. Kod svakog učenika na fakultetu za slikarstvo mora se točno prepoznati razvojni stupanj one slikarske kulture koja mu najbolje odgovara, tako da može potpuno razviti svoje sposobnosti.

No, nažalost, razumijevanje za raznolikost slikarskih kultura još je uvijek nedostatno; i premda uz glavnu podjelu pojava u likovnoj umjetnosti (grafika, slikarstvo, arhitektura) razlikujemo različite pravce kao: impresionizam, kubizam, futurizam itd., definicije su tako nejasne da se bez znanstvene analize pojašnjenje čini nemogućim.

Sa slikarima koji su bili pod utjecajem ovog ili onog adicijskog elementa dugi niz godina pravio sam razne pokuse i došao do zanimljivih rezultata. Individue »inficirane slikarstvom« razvrstane su u različite grupe prema odgovarajućim karakterističnim pojavnim stanjima (prema adicijskom elementu koji se pojavljuje). Nakon toga sam se odlučio da u praksi preispitam rezultate svojih teoretskih istraživanja.

Uspio sam formirati dvije grupe učenika. Jedna je radila u smislu svjesnog, teoretskog stvaranja, druga u smislu nesvjesnog, intuitivnog oblikovanja. Pri tome sam ustanovio da su učenici prve grupe, nakon prevladavanja cézanneizma, putem teoretskog sagledavanja mogli s lakoćom dospjeti do posljednjeg (četvrtog) stadija kubizma, dok su učenici druge grupe jedva izišli na kraj sa Cézanneom. Stoga možemo ustvrditi da prvi stadij kubizma predstavlja krajnju granicu slikarskih mogućnosti. Slikarstvo ne podnosi ni konstrukciju, ni rekonstrukciju, tako da razni stadiji kubizma, u kojima odlučuje element konstrukcije ili rekonstrukcije, navode slikara na to da se vrati materiji. U drugom stadiju kubizma pred-

metnu materiju više ne prepoznajemo. Umjetnik koji svoju umjetnost želi razviti izvan granica slikarskih mogućnosti mora posegnuti za teorijom i logikom, i time oblikovanje podsvijesti staviti pod kontrolu svijesti.

Učenicima koji su radili u smislu cézanneističke kulture demonstrirao sam različite fragmentarne i konstruktivne organizacije adicijskog elementa. Efekt je kod svih učenika bio jednako snažan, premda su se uzajamno razlikovali po stadijima svojih slikarskih »infekcija«.

Logikom teorije neprestano sam pokušavao djelovati na svijest, sve dok svijest nije počela reagirati na odgovarajuće pojave.

Čim bi došlo do toga, teoretski, logički element gubio bi značenje, tako da bi rješenje strukture (dakle samog oblikovanja) napokon bilo prepušteno isključivo podsvijesti. U prikazanom slučaju radilo se, dakle, o likovnoj spoznaji, koju treba sagledavati kao rezultat živog odnosa između elemenata svijesti i podsvijesti (ili nadsvijesti).

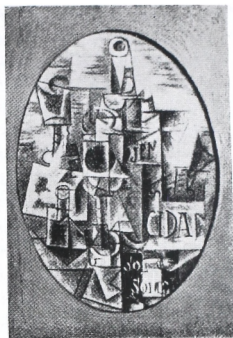
U jednom sam drugom slučaju istodobno promatrao djelovanje dviju slikarskih kultura. Jednom slikaru s jakom sklonošću prema Cézanneu prepisao sam značajnu dozu kubističkhi veza zakrivljene i ravne linije iz različitih momenata razvoja svih četiriju stadija kubizma. Na taj način postignuto istodobno djelovanje dvaju slikarskih kultura (Cézanneove i kubističke) snažno je potreslo slikarev pristup i metodu prikazivanja. Proporcije prikazivačkog predmeta su se mijenjale: **pod utjecajem srpolikog (kubizma) na vidljivom su predmetu povremeno otpadale neke linije, ali kasnije se predmet ponovno pojavio — kao takav i u čitavom svom opsegu** (vidi 63 do 66).

Iz toga je proizlazila permanentna nesigurnost likovne djelatnosti koja je naizmjenično koristila »vlaknasti« način Cézannea i »srpolikost« kubizma. Predmet je varirao između »razlaganja« i »strukture«. Umjetnikova se razdražljivost povećavala; dolazilo je čak do promjene u ponašanju, u kome se spontano veselje izmjenjivalo s ravnodušnošću. Uzrok tome bila

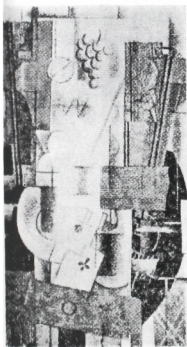




63

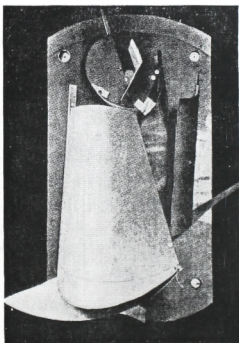


64



65

66



sl. 63—66 Razni stadii kubizma.

je dominacija jednog od adicijskih elemenata; »srpolikost« je izazivala mir i koncentraciju (stanje u kome je slikar nastojao prisiliti svoj razum da sagleda zamišljen sistem); čim bi pronašao rješenje, on bi ga (rješenje) na platnu fiksirao u veselom raspoloženju i s lakoćom.

Nakon toga sam dozu kubističkog adicijskog elementa pojačavao sve do časa kad bi došlo do prijekida u radu i, napokon, do stanovite slikarske paralize. Slikar je rješenje želio pojednostavniti teoretskim proračunom, no to ga nije vodilo prema cilju, jer je težnja za slikarskim oblikovanjem u smislu cezanneovske osjećajne strukture u njemu nadjačala. Očito, rješenje (oblikovanje osjećaja) ne može se postići čisto teoretskim putem. Teorija je tek stanovita osnova u okviru svijesti; konačno rješenje uvijek ostaje domenom podsvijesti ili nadsvijesti — tj. onog što je svojstveno osjećanju ili samom osjećaju.

Prijekid u slikarevu radu (koji upućuje na borbu dvaju istodobno adicijskih elemenata) predstavlja odlučan trenutak u kojem dolazi do slikarske krize i u kojem se slikar mora jasno odlučiti za jednu od dviju kultura.

U jednom slučaju takve krize promatrao sam sve veću prisutnost Cézanneove »vlaknaste« prirode, sve dok nije potisnula »srpolikost« kubizma... cézanneist je ostao na slikarskom kolosijeku i nije dopro do kubizma. U tom je slučaju, vjerojatno, najsvrsishodnije zaštititi slikara od utjecaja pravaca (slikarskih kultura) koji su strani njegovoj biti, i neometanim razvojem njemu svojstvene slikarske kulture izazvati zasićenost, čime bi se možda moglo pripremiti pogodno tlo za prihvaćanje novih slikarskih podražaja (koje izaziva prvi stadij kubizma).

Jedan slikar cezanneovske kulture, kojeg sam promatrao, vrlo se dugo opirao, premda je bio izložen znatnim dozama kubizma; njegov »umjetnički organizam« odavao je snažan otpor adicijskom elementu kubizma. Podsvjesni centar izrazito orijentiran na Cézanneove harmonije borio se protiv svijesti koja je teoretski već bila uvjerena u kubizam i neprestano koristila kubističku »srpolikost«.

Svijest je proizvela čitav niz logičkih preduvjeta koje je slikar prihvaćao,

iako je i nadalje bio sklon Cézanneovoj kulturi. Svijest se opirala nesvjesnom živčanom shvaćanju, dokazujući sve prednosti i istine kubizma. No uprkos tome, slabljenje utjecaja »srpolikog« moglo se predvidjeti. Da ubrzam krizu, uveo sam suprematističku ravnu liniju i stao na slikara djelovati suprematističkim elementima, tj. logikom teorije. To je u svijesti izazvalo visok stupanj aktivnosti, tako da je rad podsvjesnog stvaralačkog centra bio otežan. Slikar je sada bio istodobno izložen utjecaju triju različitih adicijskih elemenata odgovarajućih kultura: čisto slikarskog (opuštenog, lakog) Cézannea, kristalnog (geometrijski strogog) kubizma i plošnog suprematizma. Iz toga je proizašla eklektička zbrka koja je mogla rezultirati jedino »estetskom nakazom«.

Na tom sam pokusu shvatio djelovanje svakog pojedinog adicijskog elementa, a osim toga se u slikarevu radu pokazalo da svaki element neke kulture djeluje na način koji je svojstven samo njemu, te da, dakle, svaki element doista posjeduje posebnu obojenost i predstavlja bit jedne nove konstrukcije. Oslíkana je površina (spomenuta »zbrka« na slici) stoga sadržavala različite međusobno proturječne elemente, kao što su slika, ton i boja, a dvoje njih — ton i boja — suprotni su slikarskom principu. Znao sam da slikar te proturječnosti neće moći riješiti intuitivno, naprotiv, on je te probleme morao riješiti svjesno, tj. spoznati uzroke zbog kojih nije mogao izgraditi slikarsku tvorevinu. Takav posao za slikara, naravno, nije lak, on ga zamara i ne daje mu mogućnost da stvori sliku na osnovi nadahnutog trenutka. Vidio sam da je, unatoč svim slikarevim naporima da se drži suprematističke ravne linije, vraćanje natrag u Cézanneovu kulturu bilo neizbježno, jer je on suprematizam prihvatio samo logički, kao teoriju, dok je njegova nutrina bila posve slikarski ugođena. Na taj način ustanovio sam stupanj mogućnosti utjecaja triju (permanentno prisutnih) adicijskih elemenata.

U jednom sam drugom pokusu proveo kultiviranje i razvoj ovog ili onog

dodatnog elementa do njegove krajnje norme. Stoga sam mogao konstatirati da se kod postizanja norme, npr. Cézanneove kulture, posve neupadno stala razvijati kubistička zakrivljena linija u svojim tipičnim vezama. U tom razdoblju slikar je shvatio teoretske informacije i s lakoćom ih uvrstio u sistem, a rješavao ga ili pomoću teoretskih osnova ili stvaralačkim, nesvjesnim putem. Njegovo je biće bilo usklađeno s kubističkim zakonom. U tom razvojnom periodu srpolikog povremeno se javljala sklonost prema suprematističkoj ravnoj liniji, no ja sam se toj sklonosti nastojao suprotstaviti svim mogućim načinima, jer je bila rezultat teoretske logike, dok sam ja želio da slikar ostane u čistoj kulturi kubističkog adicijskog elementa koji se u njemu razvijao. Izolirao sam ga od futurizma i suprematizma, nakon čega je neobičnom snagom stao izgrađivati slikarske mase u kubističkom sistemu. No čim bi nestala slikarska izolacija, njegov živčani sustav počeo bi se hraniti drugim elementima, a u kubistički bi sistem prodrla neka nova forma ili neki, u svojoj biti, kubističkoj strukturi strani element, a to je rezultiralo eklektičkom tvorevinom. U jednom slučaju, kada je izolacija bila poremećena, u suprematistički sistem zalutao je jedan kubistički element koji je u takvoj mjeri narušavao jedinstvo oslikane površine da se čak mogla raspoznati slikarska materija cézanneovske konzistencije. Taj je odnos za mene utoliko predstavljao važan rezultat što je to značilo da postupan razvoj slikarskih kultura u strogoj izolaciji slikara učvršćuje organizam u posljednjoj kulturi, i to na taj način što odbija sve druge sisteme i što zadržava samo jedan sistem u podsvijesti. Njegov odnos prema obliku nije opterećen eklektičkim mješavinama. Takav slikar djelovanjem nekog novog adicijskog elementa preuzima taj adicijski element kao takav, ne uklapa ga u svoj posljednji sistem, nego radi na njemu (sistemu) i razvija ga u neki novi.

U toku svojih promatranja razlikovao sam nekoliko tipova slikara koje sam svrstao u određene kategorije: A, B, C, D itd. U tim kategorijama javile su se pojedine grupe: A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>, . . . B<sub>1</sub>, B<sub>2</sub> itd. Osobito karakterističnima pokazale su se grupe (kategorije): A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>D, A<sub>3</sub>D, A<sub>4</sub> i A<sub>5</sub>. Kategorije

A<sub>2</sub>D i A<sub>3</sub>D: »šuplji«, A<sub>1</sub>: eklektici, A<sub>5</sub>: ujednačeni i postojani. U onima »šupljim« A<sub>2</sub>D može se razviti bilo koja slikarska kultura koju proizvede kategorija A<sub>1</sub>. Kategorija šupljih A<sub>3</sub>D može se pretvoriti u kulturu s kojom je cijepi kategorija A<sub>1</sub>. Ona ostaje nepromijenjena, po čemu se razlikuje od kategorije A<sub>1</sub> koja je nepostojana, koja se mijenja i stvara nove oblike slikarskih kultura. Druga kategorija A<sub>2</sub>D u kojoj je moguće razviti neku kulturu, iscrpiti je i u koju se može ucijepiti nova kultura, posjeduje organizam koji se može preobraziti i poprimiti oblik nove kulture kojom smo ga cijepili. Oni »šuplji« kategorije A<sub>2</sub>D otporni su i razvijaju adicijski element slikarske kulture kojim su cijepljeni, a da ne prekorače granice zadanog sistema, oni stvaraju »škole«. Oni su akumulator u kome se čuva energija adicijskog elementa kategorije A kojim su cijepljeni. Presuši li ta energija, ova individua ostat će prazna, tj. nenabijena, i time sposobna upiti bilo koju novu kulturu prošlosti ili budućnosti i živjeti od nje, tj. ako je slikar kategorije A<sub>2</sub>D bio npr. kubist, on može ići od Cézannea do Moneta, Renoirea i dospjeti, napokon, do Corota. Među slikarima koje sam promatrao bilo je takvih slučajeva. U datom trenutku, kad će postojati mogućnost objavljivanja čitavog materijala o rezultatima promatranja slikara, pokušat ću svoja istraživanja sažeti u posebnoj raspravi u kojoj ću se поближе osvrnuti na pojedinosti. Nenabijene (»šuplje«) individue kategorije A<sub>2</sub>D imaju veliku sposobnost prihvaćanja. Podnose znatnu napetost i stvaraju djela velike snage. Neki slikari kategorije A<sub>2</sub>D koje sam promatrao podnosili su nekoliko godina visoke napetosti čelične gradske kulture, dok drugi nisu bili sposobni da pokažu potrebnu energiju ni tokom godine dana (iz kategorije A<sub>3</sub>D). Njima je potrebna stalna prisutnost kategorije A<sub>2</sub>. Slikarima kategorije A<sub>2</sub>D potrebna je konstantna okolina (nepromjenjivi postojani milieu) u kojoj opstoje i jakim formom izražavaju svoju energiju, ali isto se tako mogu više godina održati u samoći. Ako ih, međutim, presadimo u neku drugu kulturu, (čelični) metalni naboj se rastvara tokom nekoliko godina i preuzima novu formu koja ga okružuje. Dinamična razina površine njihovih radova postaje hrapava, zatim se raspada u pojedinačne poteze kista, čini korastu

masu s brojnim nijansama tonova, sve dok napokon i neumitno ne uslijedi labavljenje oslikane površine, čime se po kakvoći približava cézanneovskoj, a potom impresionističkoj površini. Dodir individue iz grupe A<sub>2</sub>D s novom sredinom neposredno se očituje ili po popuštanju čelično-elastičnog stanja oslikane površine, metalnog karaktera konstrukcije i razaranju geometrijskog oblika površine i prostora, ili, obrnuto, čim individua dođe u metalnu okolinu, oslabljene linije i obojene mrlje se napinju. Na slici takvog slikara uvijek možemo raspoznati elemente koji su doveli do destrukcije njegove bivše metode prikazivanja. Čelična površina slike omekšava, biva apsorbirana i tvori masu nalik tijestu sluzavih, obojenih prijelaza raznovrsne konzistencije. To stanje karakterizira slabljenje linija, koje ponekad postaju vlaknaste, ali obično čine mrlje koje se preklapaju i prosijavaju, a posjeduju gustu, škrljastu elastičnost.

Popuštena masa boja koja upozorava na to da forma slikarskog rada počinje slabiti, da živčani sustav prelazi iz napetog stanja krutih i ravnih suprotstavljanja u vlaknasto-zakrivljene spojeve. Slikarski centar mozga tako reći smanjuje vlastito centrifugalno gibanje koje je do tada bilo u tolikoj mjeri prisutno da su vlaknaste linije na stijenkama centrifuge poprimala istovrsnu ravnu i napetu formu, dok je masa boja, potisnuta na stijenke centrifuge, tvorila gustu, metalnu, glinastu ili obojenu masu. Oslabljen, centrifugalni osjećaj mozga očitava sva navedena stanja mase u njezinom popuštenom stanju, a pojačano centrifugalno kretanje obrnuto dovodi popuštene mase i linije ponovno u kruto stanje. Slikar oslabljenog centrifugalnog osjećaja i u samom će gradu upiti uvijek mekušaste skupine obojene mase. On ne može shvatiti obojenu energiju ili liniju u metalnim napetostima strojeva, njegov mozak biva jednostavno »rašćupan«, a njegova je svijest nesposobna da čvrstu liniju spoji s drugom. Ona neprestano traži statički moment u suprotstavljanju svjetla i sjena zidova, labavu glinastu masu boje okera s plavo-plavičastim, smeđe-zelenim tonovima — ona zazire od boje. Tehnika takvog slikara artikulirat će se korastim masama boja i karakterističnim ukriženim potezima kista;

to je tipično štafelajsko slikarstvo koje može nastati upotrebom dviju različitih metoda — vidljive i sakrivene. Postanak producenta takvog štafelajskog slikarstva kreće se putanjom »Cézanne-Rembrandt« — (peri-hel i afel). Kad se oni »šuplji« kategorije A<sub>2</sub>D ponovno nađu u blizini urbane kulture, dolazi do ponavljanja, tj. njihovo slikarsko stanje nanovo postaje kruto. (Takve slučajeve vraćanja u praksi, međutim, nisam promatrao.)

Slikari kategorije A<sub>2</sub>D, između ostalog, ne mogu nikad prekoračiti stano-vite granice razvoja ovog ili onog slikarskog elementa. Nalaze se između dviju utjecajnih sfera, a najmanja sklonost predgrađu udaljuje ih od metalnog pola. Neprestano ih mami prikazivanje prirode (oblaka, padina, šuma itd.). Slikar kategorije A<sub>2</sub>D ne posjeduje snagu vlastite volje, on može samo prihvatiti neku stranu volju i divno je kultivirati. Ova je kategorija pogodno tlo za realizaciju svake ideje, njome se održavaju učer-nja, sistemi, države. Najopasnijom moramo smatrati eklektičku kategoriju A<sub>4</sub>; ona želi stvoriti djelo iz samih takvih sustava koji su uzajamno proturječni. (U politici tu bismo kategoriju zvali »sporazumaši«.)

Slikari kategorije A<sub>1</sub> mogu stvoriti nove adicijske elemente koji su u stanju srušiti ustaljeno mišljenje i izgraditi neki novi umjetnički poredak. Uzrok tome je što putem adicijskih elemenata dolazi do rekonstrukcije udraženih pojava. Stoga je priroda jednom cézanneovski realistična, a drugi put kubistička ili futuristička. (Pri promatranju individue cijepljene adicijskim elementom bilo kojeg slikarskog pravca uočio sam da se stanje slikarske mase postupno mijenja. To objašnjavam time što je djelovanje adicijskog elementa u slikarevoj svijesti prouzrokovalo određene otklone od »osjećaja težine«.)

Tako na slikarskoj površini dobivamo nove projekcije podražaja koji se oblikuju u mozgu i time za život postaju realnost. Pojave prirode ili slikarske forme premještaju se u novu razinu u kojoj se odnosi elemenata počinju oslobađati predmetnog i tvore neki novi poredak u slikarskom shvaćanju. Do preoblikovanja pojava ne dolazi, dakle, proizvoljno ili kao posljedica promjene stvarnog slikarevog vida, nego prema nepobitnim zakonima određenim adicijskim elementom koji tog časa djeluje. Djelovanjem ovog ili onog adicijskog elementa slikar pojačava ili smanjuje primljeni dojam, tj. on izostavlja određene pojavne elemente ili pridodaje nove. Predmetnost prikaza, koja je nekad bila najvažnija, sada je u pozadini, nova je razina apsorpira, a time se ona gubi za one koji ne poznaju zakon preoblikovanja. Tako je npr. prikaz violine viđen očima kubista sasvim izmijenjen. Ona prelazi iz objektivnog u subjektivni prikaz (u novoj slikarskoj razini), a time prestaje biti istinska predmetna »stvar«. Poznavanjem zakona, određenih različitim adicijskim elementima, na gotovoj slici možemo prepoznati koji je adicijski element u vrijeme nastanka slike djelovao na slikara i kojoj od navedenih kategorija slikar pripada. Ponavljanje stanovite nove pojave omogućuje sažimanje formulirano na odgovarajući način. Time nova pojava u sve širim krugovima postaje normom, a na koncu je možemo smatrati objektivnom stvarnošću. Na taj se način odvija prijelaz velike mase iz jedne razine svijesti u drugu. Svaki adicijski element snažno utječe na slikarev stav prema životu koji ga okružuje (također u ekonomskom i političkom smislu). Zbog njega on ovisi



o stanovitim životnim uvjetima, o nekoj sredini bez koje ne može uspješno stvarati. Tako su npr. futuristi i kubisti izraziti stanovnici velegrada. Oni su u potpunosti koncentrirani na energiju grada, velike industrije, i odražavaju njezinu čvrstu, dinamičnu geometriku. Buka strojeva, kotači koji jure . . . pripadaju inspirativnoj sredini njihova metalnog stvaralaštva. S druge strane, slikar cézanneovske kulture uvijek će težiti za tim da napusti velegrad; njemu seljak i »selo« nisu strani. Osobitu sklonost pokazuje, međutim, za predgrađe i provincijske gradove srednje veličine. Možemo stoga pretpostaviti da bi se kod slikara mogla postići znatno veća produktivnost kad bismo mu omogućili da stalno radi u odgovarajućoj sredini. Tako bi se npr. akademija cézanneističke grupe morala nalaziti izvan velikih gradova, jer bi slikar te grupe u provinciji bio najmanje izložen elementima stranim njegovom biću, te ne bi morao rasipati svoje snage. Uz manji napor mogao bi stvarati snažnija djela.

Razvoj Milletovog slikarstva, čija se slikarska kultura nalazila još tako reći usred sela (tj. bila je seoska, čisto slikarska kultura), preko Cézannea možemo pratiti sve do današnjeg dana.

Selo, kao središte potrebne okoline, Cézanneovom slikarstvu više nije odgovaralo, ali isto tako mu je strana umjetnost velegrada, industrijskog radnika (to više što metalna kultura uvjetovana industrijskim radom postaje sve intenzivnija). Umjetnost industrijske sredine započinje tek kubizmom i futurizmom, tj. tamo gdje prestaje stvarno slikarstvo. Uostalom, ove dvije kulture (kubizam i futurizam) razlikuju se po svojoj ideologiji. Dok se kubizam u prvom stadiju svog razvoja (sl. 63 do 66) još nalazi na granici cézanneovske kulture, futurizam već poopćava sve pojave u korist apstraktne umjetnosti, te time graniči s jednom novom kulturoni — nepredmetnim suprematizmom.

**Adicijski element suprematizma nazivam »suprematističkom ravnom linijom« (dinamične prirode). Toj novoj kulturi odgovarajuća sredina javlja se u najnovijim dostignućima tehnike, osobito avijacije, tako da bismo suprematizam mogli nazvati i »aeronautičkim«. Kultura suprematizma može se pojaviti u dva oblika; u obliku dinamičnog suprematizma**

**površine (s adicijskim elementom »suprematističke ravne linije«) ili u obliku statičnog suprematizma u prostoru — apstraktne arhitekture — (s adicijskim elementom »suprematističkog kvadrata«).**

Kao što smo već rekli, umjetnost kubizma i suprematizma treba, dakle, sagledavati kao umjetnost industrijske, čvrste okoline. Njezino postojanje ovisi o toj sredini, kao što i postojanje cézanneovske kulture ovisi o »provinciji« kao okolini. U interesu produktivnosti umjetničkih stvaralaca, država bi se morala brinuti o tome da umjetnicima različitih kultura bude dostupna odgovarajuća sredina (»pogodna klima«), a to bi se donekle moglo postići time da sjedišta akademija ne budu uvijek i bezuvjetno u velikim gradovima, nego i u provinciji i na selu.

Netaknuta priroda, priroda poljoprivrednika, provincija, grad, velika industrija . . . čine one raznolike sredine kojima su određene umjetničke kulture datost bliska njihovu biću.

Tako u vezi s adicijskim elementima različitih slikarskih kultura možemo govoriti o pogodnoj i nepogodnoj sredini. Kad bismo npr. nekog futurista, kubista ili suprematista premjestili u provinciju i izolirali od grada, on bi se postupno oslobodio adicijskog elementa bliskog njegovom biću i, pod utjecajem nove sredine, vratio u prvotno stanje (oponašanje prirode).

Prilike u novoj sredini, u kojoj nema nimalo metalne kulture, neumornog kretanja, geometrike i čvrstoće, potisnut će srpolikost kubizma ili ravnu liniju suprematizma koja mu je poznata. Njegov stvaralački poriv neće više biti poticaj na intenzivan rad, sve će više potpadati pod utjecaj nove sredine i napokon se prilagoditi provinciji. Elementi grada, koje je slikar upio, u provinciji nestaju, kao što se i bolest dobivena u gradu prevladava u sanatoriju (na selu). Ova razmatranja svakako mogu pridonijeti mišljenju javnosti i učene kritike da su kubizam, futurizam i suprematizam simptomi bolesti od kojih se umjetnik može izliječiti . . . Dovoljno je da umjetnika udaljimo iz centra energije grada, tako da više ne vidi strojeve, motore i vodove i da se preda družesnom pogledu na brežuljke, livade, krave, seljake i guske, kako bi ga se izliječilo od kubističke ili futurističke

bolesti. I kad se poslije dužeg prebivanja u provinciji kubist ili futurist vrati s mnoštvom dražesnih pejzaža, prijatelji i kritika će ga radosno pozdraviti kao nekoga tko je ponovno pronašao put prema zdravoj umjetnosti.

To nije karakteristično samo za stavove provincijalaca nego i velegrađana, jer ni oni — također ni oni! — još nisu srasli s metalnom kulturom velegrada, kulturom nove ljudske prirode. Još uvijek ih seoski mir odvlači iz grada, pa se tako može protumačiti sklonost slikara prema seoskoj prirodi. Slikarska kultura provincije buni se protiv umjetnosti velegrada (futurizma itd.) i pokušava je suzbiti, jer ona (umjetnost velegrada) nije predmetno-prikazivačka, te djeluje bolesno. No kad bi stanovište da su kubizam, futurizam i suprematizam bolesti bilo točno, iz toga bi nužno slijedilo da je sam grad, dinamični centar, bolesna pojava, jer u prvom redu njemu treba pripisati »bolesne promjene« umjetnosti i umjetničkih stvaralaca.

Novi umjetnički pravci mogu opstati samo u društvu koje je upilo u sebe tempo velegrada, metalnu prirodu industrije. Futurizam ne može postojati tamo gdje društvo održava idilično-seoski način života.

Slikari se boje metalnog grada, jer u gradu ne nalaze navlastito-slikarski element . . . u gradu vlada futurizam.

Futurizam nije umjetnost provincije nego idustrijskog rada. Futuristi i idustrijski radnici rade rame uz rame — stvaraju pomične stvari i pomične forme — u umjetničkim djelima i u strojevima. Njihova je svijest uvijek živa. Oblik njihovih djela ne ovisi o vremenu, godišnjim dobima . . . on je izraz ritma našeg doba. Njihov rad nije vezan ni uz kakve prirodne zakone kao kod seljaka. Sadržaj grada je dinamika protiv koje provincija neprestano protestira. Provincija se bori za svoj mir. U metaliziranju izraza sluti izraz jednog novog životnog poretka u kojem primitivna mala gospodarstva, udobnost seoskog života odumire. Provincija stoga protestira protiv svega što dolazi iz grada, što izgleda novo i neobičajeno, pa čak i kad se radi o poljoprivrednim strojevima.

Unatoč tomu moguće je da će kultura grada prije ili kasnije obuhvatiti

čitavu provinciju i podrediti je svojoj tehnici. Tek kad se to dogodi, futuristička će umjetnost moći razviti svoju punu snagu i uspijevati u provinciji isto kao i u gradu. Danas je futurizam, međutim, izložen nepoštednom progonu pripadnika idilične umjetnosti provincije. Pripadnici te umjetnosti su, uostalom, provincijalci samo po svom stavu prema umjetnosti, a inače se već priklanjaju »futuromašnologiji«, jer je i sam život već futurističan.

Sto je život dinamičniji, to je intenzivnije i konzekventnije oblikovanje dinamične forme.

Futurist, međutim, ni u kojem slučaju ne smije portretirati stroj, on mora stvarati nove apstraktne forme.

Stroj je u neku ruku »vanjski« oblik svrsishodnog pokreta koji multiplikacijom s oblikovnom energijom futurista proizvodi nove forme i formule forme.

U tom bi se smislu razlikovni diferencijalni simptom »umnožavanja« oblikovanjem kod futurista s jedne i umnožavanja oblika kod takozvanog realističkog (naturalističkog) slikara s druge strane mogao prepoznati u tomu što futurist potiče uzlaznu multiplikaciju koja se potencira, dok realističnik nikad ne prevladava činjenicu da je  $1 \times 1 = 1$ .

Futurist oblikuje s dominantnim udjelom podsvijesti ili nadsvijesti (preoblikujući elemente grada), isto kao što to čini bilo koji drugi umjetnik. Znanstveno i teoretsko ima posve podređenu ulogu. **Za radnika koji mora graditi strojeve (konstruirati dinamične elemente) futurizam će postati umjetnost koja odgovara njegovoj sredini, jer njegov dinamični život (radnika) čini sadržaj te umjetničke kulture.**

**Za stvarno slikarstvo (štafelajsko slikarstvo) on nema smisla — ono pripada provinciji.** Slikarstvo na taj način stoji na raskršću i može se odlučiti — da krene pravcem metalne organizacije materijala, ili pravcem štafelajskog slikarstva — plastičnog slikarstva.

Jedan dio ostaje, dakle, vjeran svojim starim načelima, a drugi se počinje kretati po novoj putanji; on stupa u realan prostor i izražava dinamičnu snagu grada u novim formulama kubizma i futurizma. **Treći se**

**dio odaje zanatskoj formi** (stranputici umjetnosti koja u najboljem slučaju vodi estetskom odabiru materijala iz kojeg kasnije mogu nastati umjetnička djela).

U svrsishodnom oblikovanju industrije ne može se primijeniti ni slikarstvo, ni arhitektura. Primijenjena je umjetnost (sa zadatkom da forme oblikuje svrsishodno) mogla nastati samo nesporazumom.

U praksi vidimo da se futurizam odbacuje i progoni, dok se umjetnost provincije podupire i njeguje. Iz toga vidimo da umjetnost provincije ni u velegradu nije još prevladana.

Nadalje opažamo da tendenciozno slikarstvo (politička umjetnost, reklamna umjetnost), u kojem se izražava ideja upravo aktualne, socijalne ili religiozne doktrine, dolazi u prvi plan. To neumitno vodi k prikazivanju ličnosti vođe, učitelja ili mučenika, kako bi mase u toj ličnosti prepoznale svoj ideal i same sebe. Umjetnost proizašla iz dinamične sredine grada se odbacuje, jer **joj je svaki** prikaz u spomenutom smislu stran.

Time možemo utvrditi da umjetnost može krenuti trima raznim pravcima: putem umjetnosti provincije, putem umjetnosti grada i putem primijenjene umjetnosti.

Prema tome, umjetnici čine tri tabora koja se uzajamno suzbijaju i suprotstavljaju svojim znanjem, temperamentom i snagom.

Pripadnici slikarske kulture provincije predbacuju umjetnicima grada da mase (javnost) ne razumiju njihovu umjetnost. Nema sumnje da je seljaku razumljiviji prikaz nekog ratara kako obrađuje njivu nego prikaz radnika koji posluhuje komplicirane strojeve . . .

Futurist, međutim, odgovara da bi i futuristička slika bila svima razumljiva kad bi se svi potrudili da napuste uobičajeno zastarjelo i prihvate novo, neuobičajeno (ali posve opravdano) stajalište.

Radnik koji konstruira moderan električni plug potpuno je u pravu kad tvrdi da se tim novim plugom (kad se shvati njegova konstrukcija) može služiti isto tako lako kao zastarjelim primitivnim plugom; potrebno je samo spoznati nov razvojni oblik starog pluga, pa da se shvati i njegova korisna nova realnost.

**II DIO**

**SUPREMATIZAM**

Pod suprematizmom razumijevam supremaciju čistog osjećaja u likovnoj umjetnosti.

Sa stajališta suprematista, pojave predmetne prirode su po sebi beznačajne; bitan je osjećaj kao takav, posve neovisan o okolini u kojoj je izazvan.

Takozvano »konkretiziranje« osjećaja u svijesti znači u stvari konkretizaciju **refleksije** nekog osjećaja uz pomoć realne predodžbe. Takva realna predodžba u umjetnosti suprematizma je — bez vrijednosti . . . Ne samo u suprematizmu, nego i u umjetnosti uopće, budući da neprolazna, zbiljska vrijednost umjetničkog djela (bilo kojoj »školi« ono pripadalo) leži isključivo u izraženom osjećaju.

Akademski naturalizam, naturalizam impresionista, cézanneizam, kubiizam itd. — sve su to u neku ruku tek dijalektičke metode koje po sebi nikako ne određuju stvarnu vrijednost umjetničkog djela.

Predmetni prikaz je sam po sebi (predmetno kao svrha prikaza) nešto što nema veze s umjetnošću, premda korištenje predmetnog u umjetničkom djelu ne isključuje njegovu visoku umjetničku vrijednost.

Stoga je za suprematista uvijek ono sredstvo prikazivanja najbolje koje osjećaj kao takav što potpunije izražava i ignorira uobičajenost predmetnog.

Predmetnost po sebi za njega je — beznačajna; predodžbe svijesti — bez vrijednosti.

Odlučujući je osjećaj . . . i tako umjetnost dolazi do nepredmetnog prikaza — do suprematizma.

Ona dolazi u »pustinju« u kojoj se ne raspoznaje ništa drugo osim osjećaja.

Sve što je određivalo predmetno-misaonu strukturu života i »umjetnosti«: ideje, pojmovi i predodžbe . . . umjetnik je odbacio kako bi se posvetio čistom osjećaju.

Umjetnost prošlosti, koja je (barem prema van) bila u službi religije i države, u čistoj (neprimijenjenoj) umjetnosti suprematizma započet će novi život i sagraditi novi svijet — svijet osjećaja . . .

Kad sam 1913. godine, u svom očajničkom nastojanju da umjetnost oslobodim od tereta predmetnosti, pribjegao formi kvadrata i izložio sliku koja je predstavljala samo crni kvadrat na bijelom polju, kritika je uzdahнула, a zajedno s njome i društvo: »Izgubilo se sve ono što smo voljeli: nalazimo se u pustinji . . . Pred nama je crni kvadrat na bijeloj podlozi!«

Tražile su se riječi koje »uništavaju«, da se simbol »pustinje« odagna i na »mrtvom kvadratu« ugleda voljena slika i prilika »stvarnosti« (»realne predmetnosti« i duševnog »osjećaja«).

Kritici i društvu kvadrat se (činio) nerazumljivim i opasnim . . . a nešto drugo nije se moglo niti očekivati.

Uspon do nepredmetnih visina umjetnosti je tegoban i mučan . . . ali ipak usrećuje. Ono na što smo navikli sve više zaostaje . . . Obrisi predmetnog tonu sve dublje i dublje; korak po korak, sve dok napokon svijet predmetnih pojmova — »sve ono što smo voljeli — i od čega smo živjeli« — ne postane nevidljiv.

Nema više »slika i prilika stvarnosti«, — nema više misaonih predodžbi — nema više ničeg osim pustinje!

Pustinja je, međutim, prožeta duhom nepredmetnog osjećaja, koji sve prožima.

I sâm sam bio ispunjen stanovitom bojažljivošću, pa i strahom, kad je trebalo napustiti »svijet volje i predodžbe« u kome sam živio i stvarao i u čiju sam zbiljnost vjerovao.

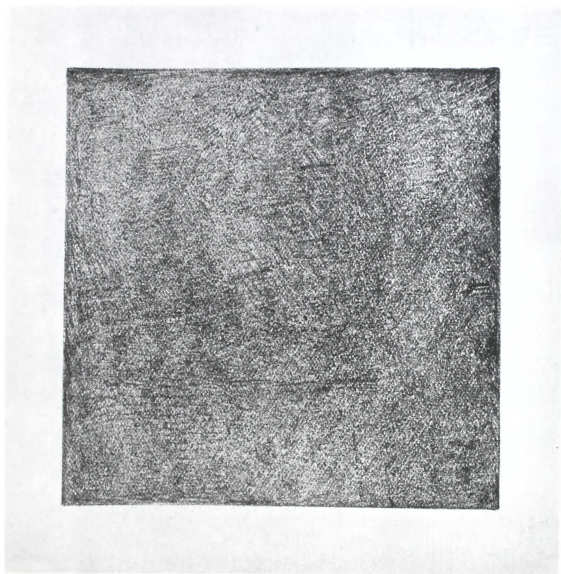
No osjećaj sreće, koji je u meni izazivala oslobađajuća nepredmetnost, odvuкао me u »pustinju« gdje ništa nije zbiljnost osim osjećaja . . . i tako je osjećaj postao sadržajem mog života.

Ono što sam izložio nije bio »prazni kvadrat«, nego osjećanje nepredmetnosti.

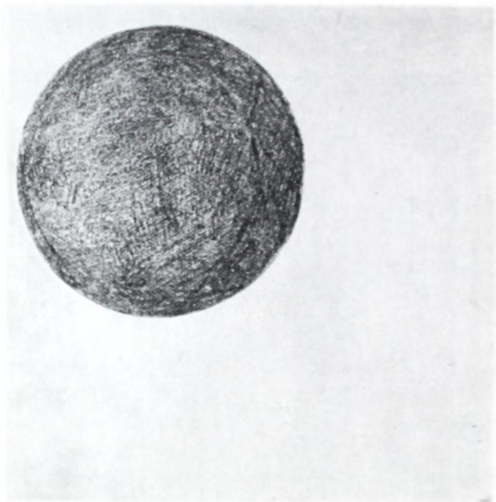
Spoznao sam da se »stvar« i »predodžba« smatraju slikom i prilikom osjećaja i shvatio laž svijeta volje i predodžbe.

Zar je buca mlijeka simbol mlijeka?

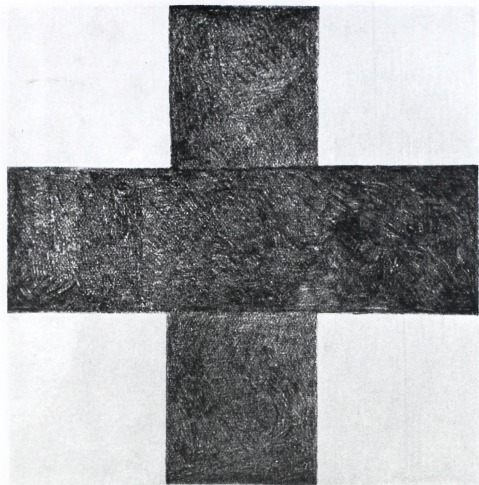




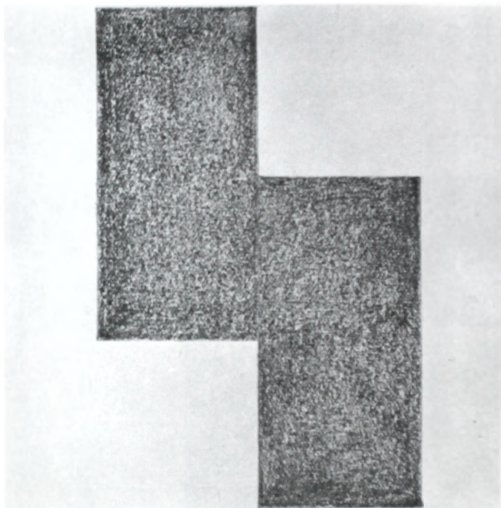
sl. 67 Osnovni suprematistički element. Kvadrat. 1913.



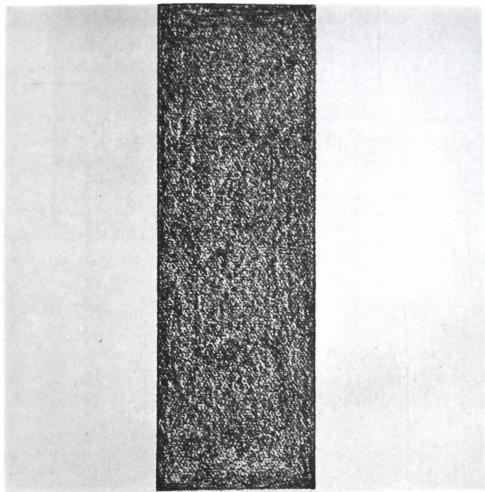
sl. 68 Osnovni suprematistički element. Prva suprematistička forma nastala iz kvadrata 1913.



sl. 69 Drugi suprematistički osnovni element. 1913.



sl. 70 Kretanje suprematističkog kvadrata iz kojeg nastaje novi dvoplošni suprematistički element. 1913.



sl. 71 Izdužen suprematistički kvadrat. 1913.

Suprematizam je ponovno pronađena, čista umjetnost, koja s vremenom, zbog gomilanja »stvari«, postaje nevidljiva.

Meni se čini da je slikarstvo Raffaella, Rubensa, Rembrandta itd. za kritiku i društvo postala tek **konkretna** bezbroj »stvari« navlastita vrijednost kojih se čini nevidljivom. Diviti se možemo isključivo virtuoznosti predmetnog prikazivanja.

Kada bi postojala mogućnost da se iz djela velikih majstora izvadi i potom sakrije izražen osjećaj — dakle zbiljska umjetnička vrijednost — društvo, zajedno s kritikom i stručnjacima za umjetnost, to ne bi niti primijetilo.

Stoga i nije čudo što se društvu učinilo da moj kvadrat nema sadržaja.

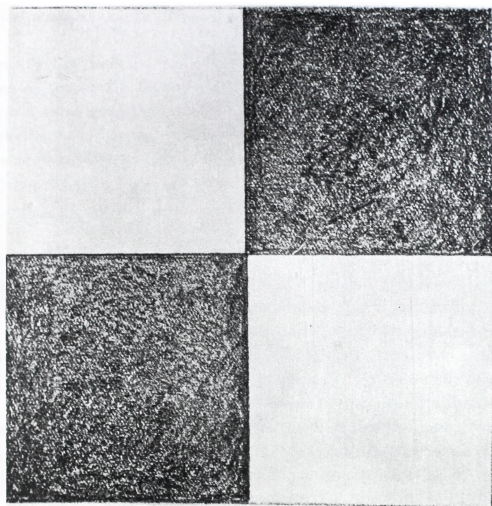
Ako se o umjetničkom djelu želi suditi prema virtuoznosti predmetnog prikazivanja — prema živosti iluzije — i ako se vjeruje da se u predmetnom prikazu, kao takvom, može prepoznati simbol poticajnog osjećaja, onda se nikad ne može doživjeti usrećujući sadržaj nekog umjetničkog djela.

Sve do danas svi su (dakle, društvo) uvjereni da umjetnost mora propasti ako napusti oponašanje »obožavane stvarnosti«; i, užasnuti, promatraju kako omražen element čistog osjećaja — apstrakcija — sve više uzima maha . . .

Umjetnost ne želi više biti u službi države i religije, ne želi više ilustrirati kulturnu povijest, nju više ne zanima predmet (kao takav) i misli da u sebi i za sebe može opstati bez stvari (dakle bez »prokušanog izvora života«). Ali bit i značenje umjetničkog stvaralaštva uvijek iznova nailaze na nerazumijevanje, isto kao i bit oblikovnog rada uopće; jer, uvijek i na svakom mjestu, oblikovanje izvire iz osjećaja.

Osjećaji što se bude u čovjeku jači su od samog čovjeka . . . oni moraju izići pošto-poto — moraju dobiti svoj oblik — moramo ih saopćiti i smjestiti.

Samo je osjećaj brzine . . . letenja . . . tražeći neki oblik — formu — omogućio nastanak aviona. Avion, naime, nije nastao zbog prijevoza poslovnih pisama iz Berlina u Moskvu, nego zbog toga da se podredi neodoljiv-



sl. 72 Suprematistička kvadratična kompozicija. 1913.

vom nagonu osjećaja »brzine« koji dobiva svoj oblik.

»Gladan želudac« i razum koji mu služi moraju, dakako, uvijek imati posljednju riječ kad se treba dokazati podrijetlo i svrha neke **postojane** vrijednosti . . . ali to je nešto drugo.

A to je u umjetnosti isto kao i u oblikovnoj tehnici . . . U slikarstvu se (ovdje, naravno, mislim na priznato umjetničko slikarstvo) iza umjetnički korektnih slika gospodina Müllera ili iza genijalnog prikaza cvječarice na Potstdamskom trgu ne nazire nimalo navlastite biti umjetnosti — nimalo osjećaja. Slikarstvo je diktatura jedne metode prikazivanja u svrhu prikazivanja gospodina Müllera, njegove okoline i njegovih pojmova.

Crni kvadrat na bijelom polju bio je prvi oblik izražavanja nepredmetnog osjećaja; kvadrat = osjećaj, bijelo polje = »ništa« izvan tog osjećaja.

Ali svi su (društvo) u nepredmetnosti prikaza vidjeli kraj umjetnosti i nisu prepoznali neposrednu zbiljnost osjećaja koji postaje oblikom.

Kvadrat suprematista i forme što iz njega proizlaze mogu se usporediti s primitivnim potezima (znakovima) pračovjeka koji zajedno ne predstavljaju **ornament, nego osjećaj ritma.**

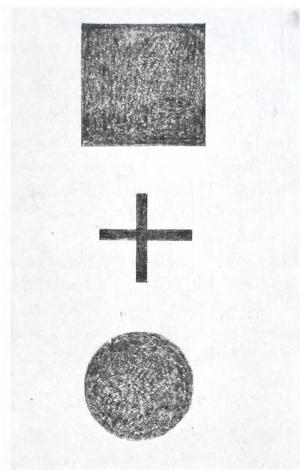
Suprematizmom u život ne ulazi neki novi svijet osjećaja, nego uopće jedno novo neposredno **prikazivanje** svijeta osjećaja.

Kvadrat se mijenja i stvara nove forme, elementi kojih bivaju raspoređeni na ovaj ili onaj način, već prema osjećaju zbog kojeg su nastali.

Kad promatramo antički stup, čija je konstrukcija u smislu građevno-tehničke svrsishodnosti za nas već potpuno beznačajna, spoznat ćemo u njemu oblik čistog osjećaja. Mi ga ne gledamo više kao nešto što je građevno-tehnički neophodno, nego kao umjetničko djelo.

»Praktičan život« prodire kao beskućni vagabund u svaku umjetničku formu i smatra da je uzrok i svrha nastanka te forme. Ali vagabund se ne zadržava dugo na jednom mjestu, a kad ode (kad se korištenje nekog





sl. 73 Kontrastirajući suprematistički elementi. 1913.

umjetničkog djela u »praktične svrhe« više ne čini svrsishodnim), umjetničko djelo opet dobiva svoju punu vrijednost.

Antičke se umjetnine u muzejima brižljivo čuvaju, ali ne kako bi se sačuvala za praktičnu upotrebu, nego zbog uživanja u onome što je u njima vječno i umjetničko.

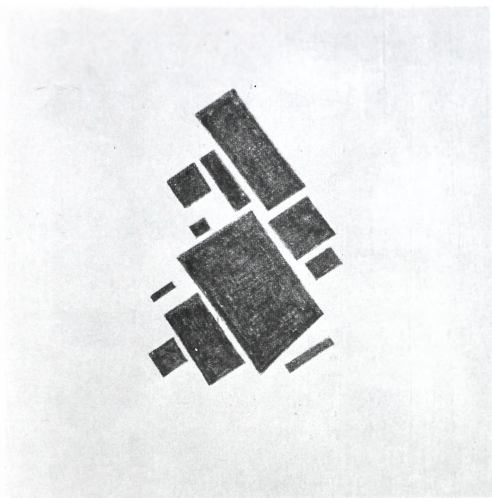
Razlika između nove, nepredmetne (»nesvrhovite«) i antičke umjetnosti sastoji se u tomu što se puna umjetnička vrijednost ove posljednje javlja (spoznaje) tek kad ju je život, koji traga za novom svrhovitošću, napustio, dok se neprimijenjen umjetnički element one prve uvijek nalazi ispred života, oglašujući se na »praktično iskorištavanje«.

I tako je nova nepredmetna umjetnost izraz čistog osjećaja koji ne traži praktične vrijednosti, ideje, »obećanu zemlju«.

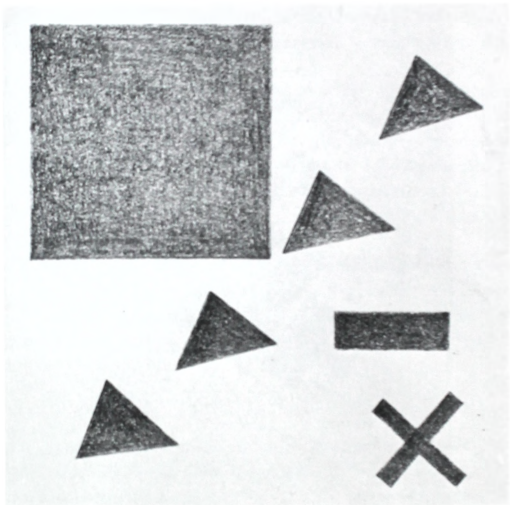
Antički hram nije lijep zbog toga što je u određenom načinu života ili odgovarajućoj religiji služio kao sklonište, nego zbog toga što je njegova forma proizašla iz čistog osjećanja plastičnih odnosa. Umjetnički osjećaj (koji je izgradnjom hrama postao oblik) zauvijek nam je vrijedan i živ, a način života (što je nekoć okruživao hram) — mrtav.

Život i njegove pojavne oblike do sada smo sagledavali s dva aspekta: materijalnog i religioznog. Pomislili bismo da bi sagledavanje života, sa stajališta umjetnosti, moralo postati trećim, ravnopravnim aspektom: u praksi se umjetnost (kao veličina drugog reda) stavlja, međutim, u službu onih koji svijet i život sagledavaju s jednog od prvih dvaju aspekata. To je stanje u čudnovatom odnosu prema činjenici da umjetnost u oblikovnom životu uvijek i u svim okolnostima ima odlučujuću ulogu, te da su samo umjetničke vrednote savršene i da traju vječno. Najprimitivnijim sredstvima (ugljenom, četkom, drvom za modeliranje, organskim i čeličnim žicama itd.) umjetnik stvara nešto što ni najrafiniranija, najsvrhovitija mehanika nikad neće moći stvoriti.

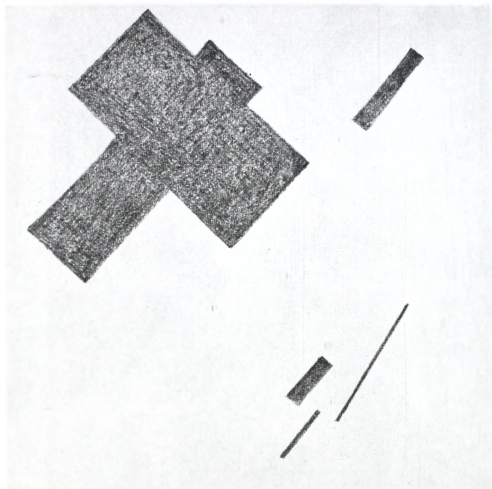
Poklonici »svrhovitosti« vjeruju da umjetnost smiju shvaćati kao apoteozu života (i to svrhovitog života).



sl. 74 Suprematistički kompozicioni elementi. 1913.



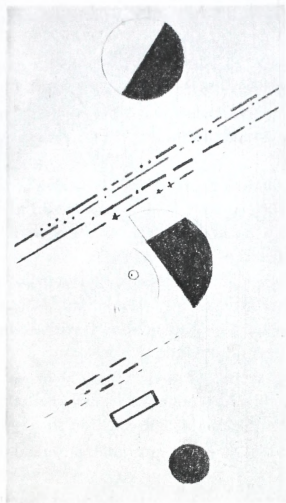
sl. 75 Suprematistička kompozicija u kojoj je upotrijebljen oblik trokuta.  
1913.



sl. 76 Kompozicija suprematističkih elemenata. (Osjećaj leta). 1914—15.



sl. 77 Kombinirana suprematistička kompozicija. (Osjećaj metalnih zvukova — dinamično) (Blijedo — metalnoobojeno) 1915.



sl. 78 Suprematistička kompozicija (Osjećaj struje. Telegrafija.) 1915.

U središtu te apoteoze stoji »gospodin Müller« — tj. prikaz gospodina Müllera (tj. slika i prilika »slike« života).

Maska života sakriva pravo lice umjetnosti. Umjetnost nije ono što bi mogla za nas biti.

Pri tom bi svrsishodno mehanizirani svijet doista mogao postati svrsishodan, i to kad bi se pobrinuo da dobijemo (i to svaki pojedinac) maksimum »slobodnog vremena«, kako bismo mogli ispuniti jednu zbiljsku obvezu koju je čovjek naspram prirode preuzeo na sebe — tj. da stvaramo umjetnost.

Oni koji podupiru tendenciju konstrukcije korisnih, svrhovitih »stvari« i žele suzbiti ili porobiti umjetnost, morali bi misliti na to da svrsishodne, konstruirane »stvari« ne postoje. Nije li tisućljetno iskustvo dokazalo da svrsishodnost »stvari« nije duga vijeka?!

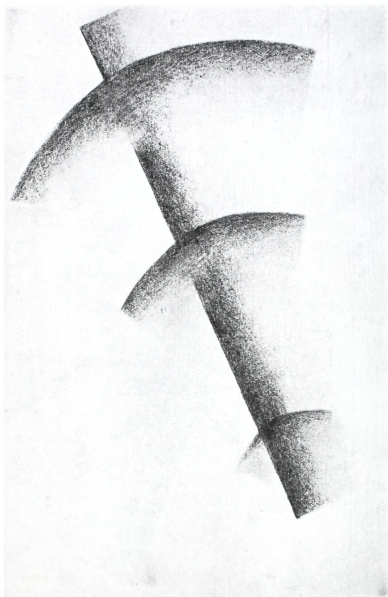
Sve što vidimo u muzejima nedvojbeno govori u prilog činjenici da nijedna »stvar« nije doista svrsishodna (tj. udobna); — inače je ne bi bilo u muzeju! I ako je nekoć izgledala udobna i svrsishodna, bilo je to zato što ništa udobnije nije bilo poznato . . .

Postoji li i najmanji razlog da povjerujemo kako »stvari« koje nam se danas čine svrsishodnima i udobnima sutra neće biti zastarjele . . . ? Zar za razmišljanje nije dovoljna činjenica da su najstarija djela umjetnosti, danas kao i prije mnogo tisuća godina, jednako lijepa i sama po sebi razumljiva?

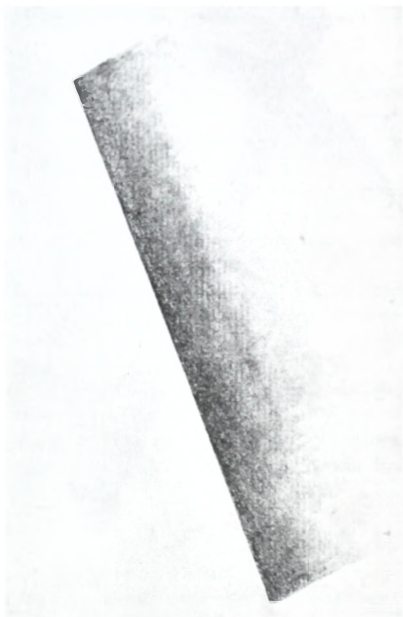
Suprematisti su na svoju ruku napustili predmetno prikazivanje okoline da bi dopili do vrha istinske umjetnosti, umjetnosti »bez maske«, i s tog mjesta promatrali život kroz prizmu čistog, umjetničkog osjećaja.

U svijetu predmetnog ništa ne stoji u onoj mjeri »čvrsto i nepokolebljivo« kako mi mislimo da to u svojoj svijesti vidimo. U svijesti nema ničeg što spoznajemo a priori — kao da je konstruirano za vječnost. Sve »utvrđeno« uobičajeno može se pomaknuti i postaviti u nov (i isprva

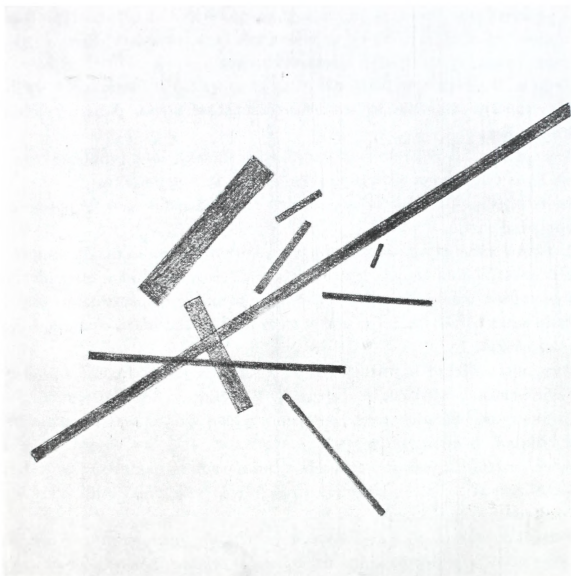




sl. 79 Suprematistička kompozicija. Bijelo na bijelom. (Osjećaj zamiranja zvuka.) 1916.



sl. 80 Suprematistički element zamiranja zvuka. 1917.



sl. 81 Suprematistička kompozicija (Osjećaj magnetskog privlačenja). 1914.

neobičan) red. Zašto to ne bismo mogli dovesti do umjetničkog reda?! Razni komplementarni i kontrastni osjećaji, ili, bolje rečeno, predodžbe i pojmovi što vizionarski nastaju u našoj svijesti iz tih osjećaja (kao njihovi refleksi), neprestano se bore među sobom; osjećaj Boga s osjećajem vruga, osjećaj gladi s osjećajem lijepog.

Osjećaj Boga nastoji pobijediti osjećaj vruga... a istodobno i tijelo. On pokušava »učiniti uvjerljivom« prolaznost zemaljskih dobara i vječnu divotu Boga.

I umjetnost, ukoliko ne služi kultu Boga (crkve), biva prokleta...

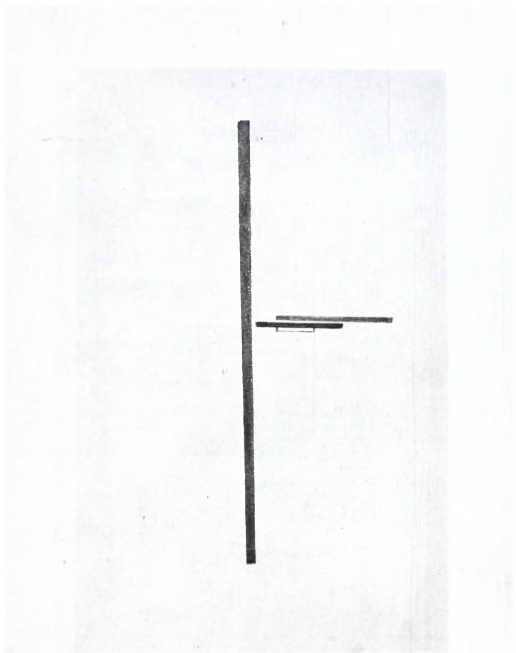
— Iz osjećaja Boga nastala je religija — a iz religije crkva.

— Iz osjećaja gladi nastali su pojmovi svrsishodnosti — a iz tih pojmova: obrt i industrija.

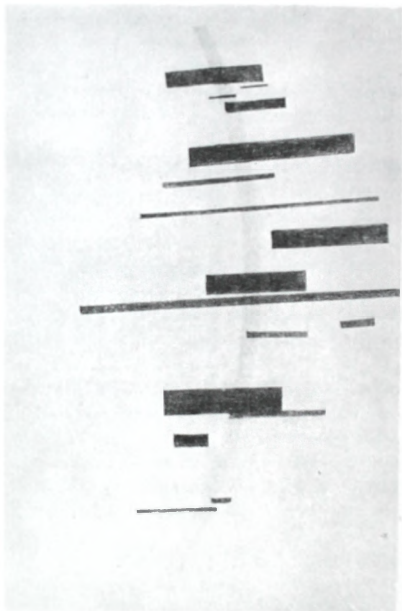
I crkva i industrija tada su pokušale iskoristiti sposobnost umjetničkog oblikovanja koja uvijek iznova dolazi do izražaja, kako bi pridobile djelotvorne mamce za svoje proizvode (za misaono-materijalne, kao i čisto materijalne). Na taj se način, kako se to obično kaže: »spaja ugodno s korisnim«.

Ukupnost refleksa najrazličitijih osjećaja u svijesti određuje čovjekov »svjetonazor«. No kako se osjećaji što djeluju u čovjeku izmjenjuju, promatramo najčudnovatije promjene »svjetonazora«: ateist postaje bogobojazan, bogobojazni postaje nevjernikom itd.... Čovjeka u neku ruku možemo usporediti s kombiniranim radio-prijemnikom koji lovi i realizira citav niz raznih valova osjećaja, ukupnost kojih određuje spomenuti »svjetonazor«.

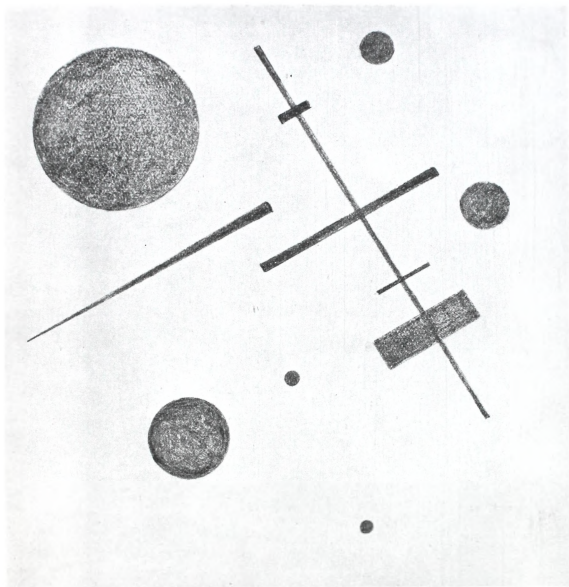
Prosudba vrijednosti tubitka stoga je potpuno promjenljiva. Samo se umjetničke vrijednosti opiru mijenama u tendencijama suđenja; tako da se, primjerice u muzejima ateista, bez zamjerki mogu čuvati (a doista se i čuvaju) slike svetaca i Boga, ukoliko se u njima može prepoznati umjetnički osjećaj koji je dobio svoj oblik. Time se uvijek iznova možemo uvjeriti da zapovijed naše svijesti — svrsishodno »oblikovanje« — uvijek rađa relativne vrijednosti (dakle bezvrijednosti), a da samo izraz podsvjesnog ili nadsvjesnog čistog osjećanja (dakle ništa osim umjetni-



sl. 82 Suprematistička kompozicija (Magnetsko privlačenje).  
1914.



sl. 83 Suprematistička kompozicija (Osjeća) kretanja i otpora). 1916.

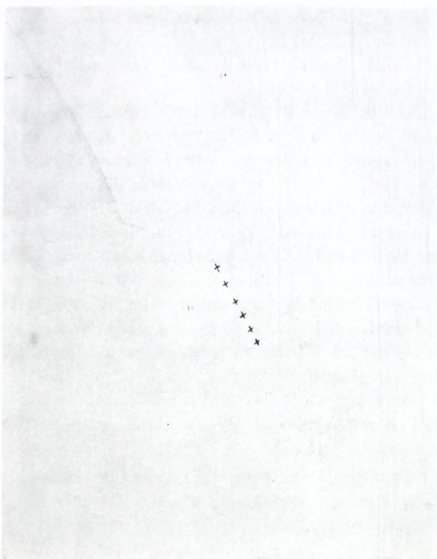


sl. 84 Suprematistička kompozicija (Kombiniran osjećaj: kružnica i kvadrat), 1913.



sl. 85 Suprematistička kompozicija (Osjećaj svemira). 1916.





sl. 86 Suprematistička kompozicija (Osjećaj svemira). 1916.

čkog oblikovanja) može apsolutne vrijednosti učiniti »dostupnim«. Zbiljska svrsishodnost (u višem smislu riječi) mogla bi se zbog toga postići samo time da se podsvijesti ili nadsvijesti prida privilegij oblikovne zapovijedi.

Naš je život teatar u kome predmetne pojave predstavljaju nepredmetne osjećaje.

Patrijarh nije ništa drugo do glumac koji religiozan osjećaj (ili, bolje rečeno, religiozni oblik jednog refleksa osjećaja) želi priopćiti gestama i riječima u svrsishodno oblikovanoj okolini. Računovođa, kovač, vojnik, knjigovođa, general . . . sve su to uloge iz ovog ili onog kazališnog komada što ih igraju odgovarajući ljudi, pri čemu »glumci« toliko padaju u ekstazu da kazališni komad (i svoje uloge u njemu) smatraju životom. Stvarno lice čovjeka tako reći niti ne vidimo; a kad nekog zapitamo tko je on, dobivamo odgovor: »inženjer«, »seljak« itd. — dakle naziv uloge koju odgovarajući čovjek igra u ovom ili onom teatru osjećajâ.

Naziv uloge naveden je i ovjeren i u putnici, pokraj imena i prezimena, čime se nedvojbeno utvrđuje iznenađujuća činjenica da je vlasnik putnice inženjer Ivan, a ne slikar Kazimir.

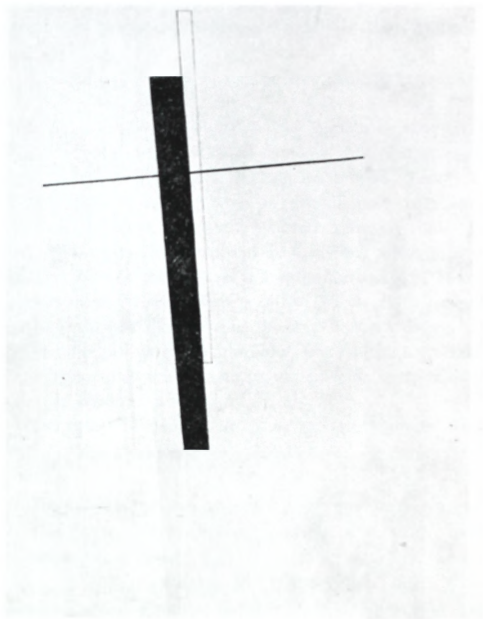
U osnovi, svatko zna vrlo malo, čak i o sebi samom, jer se »istinsko ljudsko lice« ne može prepoznati iza spomenute maske, koja se smatra »istinskim licem«.

Filozofija suprematizma ima sve razloge da se i prema maski i prema »istinskom licu« postavi skeptično, jer ona negira stvarnost ljudskog lica (neke ljudske pojave) uopće.

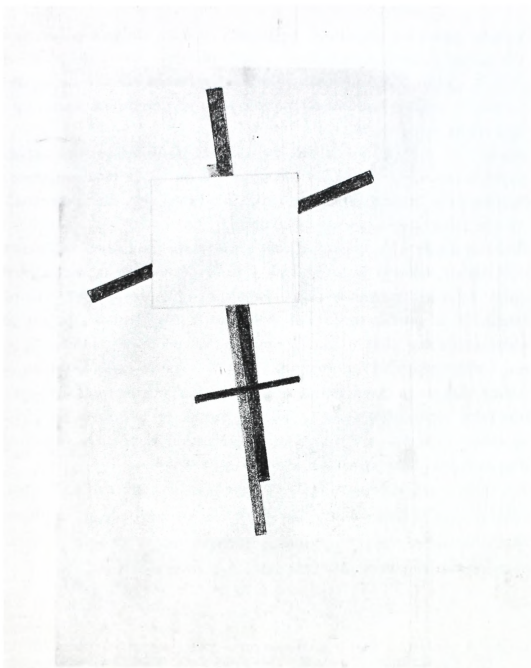
Umjetnici su se u svojim prikazima oduvijek najradije služili ljudskim licem: u njemu su, naime, vidjeli najbolju mogućnost izražavanja vlastitih osjećaja (mnogostrana, elastična, izražajna mimika). Suprematisti su, međutim, napustili prikaz ljudskog lica (i naturalistički prikaz predmetnog uopće) i pronašli nove znakove reprodukcije neposrednih osjećaja (ne refleksa osjećaja koji je »postao oblikom«), jer, **suprematist ne promatra i ne opljava — on osjeća.**



sl. 87 Suprematistička kompozicija (Osjećaj mističnog  
»vala« iz svemira). 1917.



sl. 88 Suprematistička kompozicija (Osjećaj mistične volje: nedobrodošlo). 1915.



sl. 89 Suprematistička kompozicija (Osjećaj nepredmetnosti).  
1919.

Vidimo, dakle, da umjetnost na granici 19. i 20. stoljeća odbacuje balast što su joj ga namrle religiozne i državne ideje, te da dolazi k sebi samoj — obliku koji odgovara njezinoj navlastitoj biti — a uz dva spomenuta »aspekta svjetonazora« ona postaje trećim, samostalnim i ravnopravnim »gledištem«.

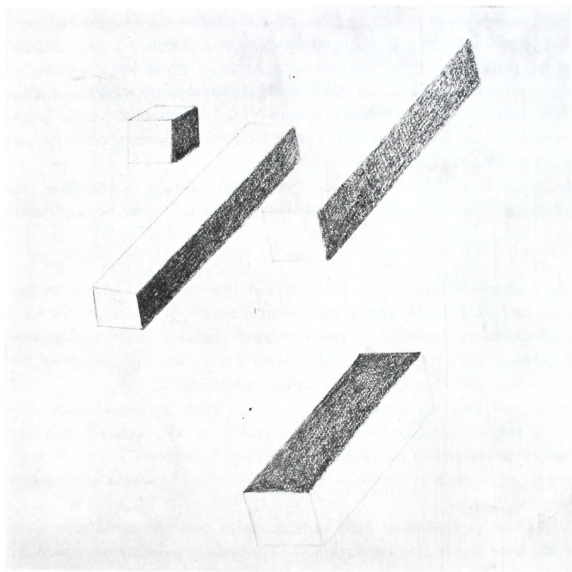
Društvo je, doduše, još uvijek uvjereno da umjetnik stvara nepotrebne, nesvrshodne stvari; ali ono ne pomišlja na to da te nepotrebne stvari postoje kroz mnoga tisućljeća i ostaju »aktualne«, dok potrebne, svrshodne stvari žive samo nekoliko dana.

Društvo uopće nije svjesno da ne prepoznaje navlastitu zbiljsku vrijednost stvari. Ujedno je to i uzrok kroničnog neuspjeha svake svrshodnosti. Istinski apsolutan rad u zajedničkom i uzajamnom životu ljudi mogao bi se postići samo u slučaju kad bi čovječanstvo htjelo provesti oblikovanje tog reda u smislu neprolaznih vrijednosti. Očito bi se, prema tome, umjetnički moment u svakom pogledu imao smatrati odlučujućim: dok to ne postignemo u međusobnom životu ljudi, umjesto željenog mira »apsolutnog reda« vladat će nemir »provizornih poredaka«, jer se »provizorni red« mjeri mjerom odgovarajućih spoznaja svrshodnosti, a ta je mjera, kako znamo, krajnje promjenljiva.

Pri tomu su također sva umjetnička djela što stoje u »praktičnom životu« ili ih praktični život svojata u neku ruku »obezvrijeđena«. Njihova istinska umjetnička vrijednost (apsolutna vrijednost) spoznat će se tek kad se oslobode balasta praktične mogućnosti iskorištavanja.

Osjećaji sjedenja, stajanja ili trčanja prije svega su plastični osjećaji koji dovode do nastanka odgovarajućih »upotrebnih predmeta« i bitno određuju njihov oblik.

Stolica, krevet, stol nisu svrshodnosti, nego oblici plastičnih osjećaja, tako da se uobičajeno mišljenje da su svi predmeti dnevne upotrebe rezultati praktičnog razmišljanja zasniva na pogrešnim pretpostavkama.



sl. 90 Suprematistički elementi u prostoru. 1915. (Potpuno razvijeni godine 1923.)

Često smo u prilici da se uvjerimo kako nikad ne možemo spoznati stvarnu svrsishodnost stvari i da nikad nećemo moći konstruirati neki uistinu svrsishodan predmet. Bit neke apsolutne svrsishodnosti, vjerojatno, možemo samo osjetiti, no kako su osjećaji uvijek nepredmetni, svako je traganje za spoznajom svrsishodnosti predmetnog — utopija. Nastojanje da se osjećaj zatvori u nekoj predodžbi svijesti ili čak zamijeni jednom takvom predodžbom i pretvori u konkretnu utilitarnu formu prouzrokovalo je nastanak svih onih nepotrebnih »svrsishodnih stvari« koje od danas na sutra postaju smiješne.

Ne može se dovoljno često ponavljati: samo na putu umjetničkog podsvjesnog ili nadsvjesnog stvaranja nastaju apsolutne, realne vrijednosti.

Nova umjetnost suprematizma, koja je oblikovanjem slikarskog osjećaja stvorila nove forme i nove odnose unutar formi, prenošenjem tih formi i odnosa formi s površine platna u prostor postat će novo graditeljstvo. Element suprematizma je i u slikarstvu i u arhitekturi oslobođen od bilo kakve socijalne ili druge materijalističke tendencije.

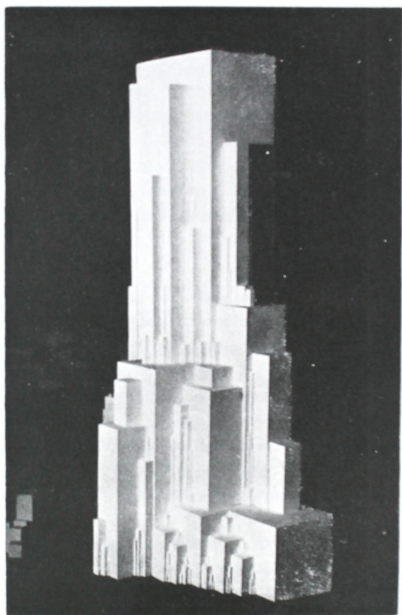
Svaka socijalna misao, pa bila ona i velika i značajna, nastaje iz osjećaja gladi; svako umjetničko djelo, pa izgledalo ono tako malo i beznačajno, nastaje iz slikarskog ili plastičnog osjećaja. Vjerojatno je krajnje vrijeme da se uvidi da su problemi umjetnosti i želuca i razuma vrlo udaljeni jedni od drugih.

Nakon što je umjetnost kroz suprematizam došla do same sebe — do svoje čiste neprimijenjene forme — i spoznala nepogrešivost nepredmetnog osjećaja, ona pokušava izgraditi jedan nov, istinit svjetski poredak, jedan nov svjetonazor. Ona spoznaje nepredmetnost svijeta i više se ne zalaže za proizvodnju ilustracija kulturne povijesti.

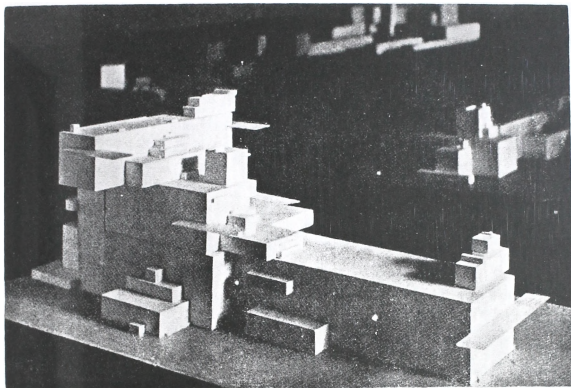
Nepredmetan je osjećaj, doduše, oduvijek bio jedinom mogućnošću nastanka umjetničkog djela, tako da suprematizam s tim u vezi ne donosi ništa nova; ali koristeći predmetnost, umjetnost prošlosti je, premda to nije željela, prihvatila čitav niz osjećaja stranih njezinoj biti.



Što je drvo — to ostaje drvo, pa makar je sova u njemu savila gnijezdo. Suprematizam likovnim umjetnostima utoliko otvara **nove mogućnosti što napuštanjem takozvanih »obzira svrsishodnosti« omogućuje prenošenje u prostor plastičnog osjećaja prikazanog na površini slike.** Umjetnik (slikar) nije više vezan za platno (površinu slike), te svoje kompozicije može prenositi s platna u prostor.



sl. 91 Suprematistička arhitektona.



sl. 92 Suprematistička arhitektona.

**ORIGINALNI TEKST  
NEOBJAVLJENOG RUSKOG IZDANJA  
IZ 1926.**

Malcev.  
Zusätzliches  
Kommentar

I/45. Proofs for an unpublished  
Bulletin. 1926.



## Введение в теорию прибавочного элемента в живописи.

Итак движение образующее формы во всевозможных видах, линиях, плоскостях, объемах, пятнах и звуках, в состояниях статических и динамических разделяющиеся на цветные оттенки, окраски, структуры, фактуры, конструкцию и систему. Таковые проявления можно разделить на сознательные, и подсознательные, абстрактные и конкретные, в жизни проявляющиеся в форме Науки, Религии и Искусства. На конкретной линии стоят Религия и Наука как благо (сознание) на абстрактной искусство (подсознание). Отсюда искусство во всех своих видах есть нечто, что стоит в общем порядке проявлений, и может быть исследовано. Это побудило меня сделать рассмотрение того или иного вида искусства на предмет выяснения разных причин создавших в сознании художника ту или другую перемену живописного поведения. Я избрал живопись, т.е. свою специальность, и стал рассматривать этот вид, как поведение живописца организованного путем сознания—теории и путем подсознания—подтеории, как реагирует сознание и подсознание живописца на окружающие его обстоятельства и обратно—какие взаимоотношения имеют между собой сознание, т.е. „ясное“ и „темное“, т.е. подсознание.

Всю эту работу рассмотрения художественной деятельности вообще и в частности живописи я назвал наукой о Художественной Культуре. Живопись для меня стала телом, в котором изложены все причины и состояния живописца, строй всего его природопонимания и отношения между ними и воздействиями природы. Этот документ состоит из эстетического явления, как результат особого приятного состояния нервного ощущения, и представляет весьма ценный материал для исследования и создания науки о живописи. Итак, до сих пор, живописное искусство рассматривалось критиками только с эмоциональной стороны, независимо от рассмотрения обстоятельств, в которых оно находилось. Не было анатомического анализа, не рассматривали его в целях исследования причины его строения и образования тела и не обследовали силу обстоятельств и среду, от которых зависела форма живописных культур-проявлений. Не ста-

вдлея вопрос о причинах окраски и строения тела живописца как таковой. Все эти вопросы нас в данный момент интересуют, в особенности интересно разобраться в новых живописных явлениях, нарушивших норму обычного восприятия природы, выяснить какие пошати в организм художника прибавки, которые изменили его поведение. В медицине то или другое состояние человека объясняется попаданием в организм тех или других прибавок, благодаря которым человек изменяет свое поведение, например увеличение температуры в человеке объясняется появлением в организме какого-то прибавочного элемента расстраивающего способность его проявления и восприятия. При исследовании крови, мокроты, обнаруживаются прибавочные элементы оказывающие влияние на установленный нормальный вид организма. Таким образом все наше поведение зависит от тех или других влияний, тех обстоятельств, которые окружают нас и вечно нарушают нашу человеческую сущность покоя, статику. Они и есть те прибавочные элементы, видоизменяющие уста-

Табл. I и II. новившийся порядок связи сознания и подсознания и всех профессиональных рефлексов движения, изменяющие технику и отношения к явлениям, в силу чего происходят изменения в жизни и восприятии, явлений. Они заставляют нас подчиняться тому или иному обстоятельству или оказывать ему против. стояние установкой той или другой нормы. Все противостояния, вся деятельность от них произшедшая, распределяется по разным категориям своего развития и соотносится по разным специальностям. Эти категории поведения разделяются на „естественные“ и „нестественные“ отношения в строении. Устанавливаются следовательно определенные нормы, по отношению к которым и измеряют все поведение, а что выходит за пределы установленных норм отношений—устраняется как „элемент жизни“, разрушающий норму. Этот устраняемый элемент является „прибавочным элементом“, который может развиться и создать новые формы, победив или заменив предыдущую норму, создав собой новое обстоятельство. Жизнь все время ищет норм, ищет покоя, ищет „естественного“, в силу чего вырабатывает такие системы взаимоотношений между обстоятельствами, которые не расходились бы с нормой, не нарушали бы ее покой (жизнь не хочет жить, она хочет покоя, не действия, а бездействия). В силу чего предусматривается согласованность динамических или статических отношений прибавочных элементов воздействующих на системы, при чем приведение динамических элементов в согласованность, т. е. в систему, равно обращению их в статику, поэтому всякая система-статична, хотя и движется, момент конструктивный динамичен, ибо он на пути к системе. Каждый живописец стремится прибавочный элемент соотнести в гармоническую норму—порядок, поэтому симметрия играет огромную роль в этом порядке и является признаком и учетом равновесия производимого подсознательным цен-



тром. Такие системы можно разделить на подсознательную—равновесную и сознательную—разновесную, первая всегда будет симметричного распределения веса того или другого материала на поверхности или в пространстве и принадлежит к искусству, вторая симметричного—разновесна и больше всего относится к инженерии, техническим орудиям, в силу чего они не суть вечны. От этого и зависят нормальные состояния общественных отношений, экономических, эстетических, политических; живописных, архитектурных, физических, психических симметрий (при чем присутствие политического элемента будет указывать на то, что система еще не совершенна, политический элемент—конфликт—конструктивный элемент).

Все нормы установленных систем суть порядок предыдущих взаимоотношений воздействий друг на друга прибавочных элементов, образовавших собою новый прибавочный воздействующий элемент, норма которого может нарушить другую норму. Признаки нарушения будут иметь разный вид формы и окраски и развиваться по стадиям деформации и реконструкции, достигая системы, т.е. образования новой нормы. Для проверки и классификации норм, нужно пользоваться методом сравнительной аналогии, через которую мы можем найти ту точку отношений, которой мы можем соразмерить все остальное. По этим аналогиям мы определяем и группируем явления и соотносим к той или другой норме. Если бы мы обнаружили известное поведение, которому не нашлось аналогии, то мы бы не знали нормально оно или не нормально, естественно или нет. В живописи нормальное в Рембрандте (это убеждение общества). Рембрандт и будет той точкой, к которой общество соотносит, измеряет живописные нормы и обнаруживает нормальное и не нормальное. Ненормальное в кубизме (это убеждение общества), ибо в кубизме существует новый прибавочный элемент, т.е. новое взаимоотношение прямой к кривой (см. формулу серповидную). Новая норма разрушает норму общественного живописного порядка, установившегося живописного спокойствия между прямой и кривой, в силу чего у общества возникает вопрос о сохранении нормы установившегося эстетического порядка, и оно помышляет об изоляции одержимых новой нормой живописцев. Отсюда все то, что не соответствует нормальному установлению большинства болезненно для меньшинства. Новое искусство большинством ученого и неученого общества и критики признано болезненным, а со стороны новых искусств обратно—большинство это признано не нормальным. Это происходит по причине того, что нормальная температура искусства, скажем, установлена 36,5, что больше этого—болезненно; установлена норма для искусства живописного размещения элементов лица в порядке природы, нос соотносится глазным впадинам, ухо к губе и скуловым костям—норма старых

живописных форм в натуре; соотношения эти в другом порядке новых живописных норм будут не нормальны, так как отношения возникают в силу живописного строения. Тут происходит путаница в сознании ученого общества понятий двух норм—живописного строения и строения человека, формы которого произошли от других причин. Ухо, нос, глаза, скулы—возникли не на основании живописного закона отношений, а на основании обстоятельств, создавших тот или другой технический организм, который будет нормальным для данного обстоятельства, а в живописном обстоятельстве будет не нормальным (норма кубизма). Живописные отношения будут другие, от этого и получается путаница: у живописца есть в холсте живопись, холст состоит из отношений живописных, а у общества холст состоит из отношений глаза, носа, уха. Отсюда общество обвиняет живописцев кубистов в болезненном состоянии или „буржуазном разложении“, что в их холстах глаз и нос не соответствуют действительности и это болезненное состояние различают лишь через сравнительный метод с предметом, т. е. с не живописными отношениями, которые и рассматривают как некий закон и норму для искусства, забывая, что искусство не есть искусство дублирования, а создание новых явлений. Писакных тут болезней или ненормальностей нет. Наоборот, было бы ненормальным если бы все дело сводилось к повторению. Дело во взаимоотношениях и влияниях, производящих разные явления, действительность которых искажается на мозговом негативе или в психическом зеркале, устанавливая новую норму, нарушающую существующий порядок. Нарушается понятие, нарушается человеческое определение, нарушается человеческое „что“, в действительности „ничто“, норма которого не может измеряться ни 36-ю ни 48-ю градусами холода или жары, измеряются только наши представления, находящиеся в материи. Для материи нет норм, она неизменна вне форм находящаяся, изменяются возможные ее материальные производные, как виды, как искаженное „что“ нашего представления. Жизнь материи не прекращается ни в какой температуре выше или ниже нуля, вернее сказать, что „нежизненность“ материи не нарушается ничем, а речь идет только о видениях, о „что“, которое исчезает при другом строении тела, или искажаются в ином образе, не нарушая „ничто“ материи.

## II.

Природа есть то обстоятельство, в котором развивается наша деятельность нервной системы, а эта деятельность есть „борьба за существование“, за устойчивость с сущностью падающей природы.

вечно лежащей в бессознании. Отсюда появляется странность, что человек, это нечто, что не принадлежит природе, не является единой целостью ленивого не активного состояния материи, а чем то отдельным, активным, борющимся с ней за свою вертикальную устойчивость, всю жизнь именно борется за свой вертикал и в конце концов остается побежденным и спом и смертью. Он же усматривает в природе неорганизованное действие вне сознания и хочет ее организовать по форме сознания, за которое он борется, как за ценность своего существования, ибо оно его удерживает от падения, тогда как все падает и не может остановиться. На его сознание, говорит он, влияют окружающие слепые стихии, физические обстоятельства природы; от этих влияний он хочет избавиться через свое сознание, хочет, если не победить их совсем, то урегулировать свои отношения. И так стихия и человек образуют собою два обстоятельства и хотят увидеть друг друга, чтобы понять и устроить один организм, и оказывается, что они разные, и что обстоятельства преломляясь в сознании человека искажаются, и действительность становится другой. Таким образом получается, что то, что мы называем природой есть собственная выдумка ничего общего не имеющая с подлинностью, ибо если бы эту подлинность учли, то достигли бы совершенства вечной прочности и уничтожилась борьба; а в противном случае борьба за существование является борьбой с сознательным недомыслом в попытке сделать зрячим слепое и темное. Возможно, что работа мозга среди обстоятельств находится в бессознательном состоянии и проявления, т. е. действуют одни физические осязания на чувствительность нервных волокон, а только, осознаем ли мы их подсознанием—неизвестно. Так все вырастает из земли и обращается в землю, как вода в пар и обратно, оставляя после себя другие виды, а у человека остаются условности образы и видения, которые тоже створаются и растворяются. Волокна нервной системы воздействием обстоятельств приводятся в разные состояния, различно рисуящие выражения прямых и кривых, по разному их соединяя вне всякого их осознания. Разновидность живописных пятен или линий зависит от того или иного раздражения, которое происходит вне разумного установления смысла этих линий, и пятен т. е. находятся они в беспредметном состоянии,—«норма слепая, темная». Так железо попавшее в большую температуру, изменяется, краснеет и постепенно переходит в белое состояние, страдает ли оно или нет? теряет что либо или нет? если это материя, в которой нет сознания, то очевидно оно не может ничего терять, тогда как у человека с особым строем материи является забота о сохранении одной ценности, это сознания. Труп есть тело, которое не в праве называться трупом, тело никогда не может быть трупом, ибо оно никогда не рождается и не умирает и оно не может расце-

ниваться, оно цены не имеет. Оказывается, что смерть человек есть, и что человек расценивается и ценность его повышается в стольку поскольку было велико его в жизни «осознание явлений и выражение их. Следовательно ни в теле ценность, а в сознавании образ которого хочет закрепиться в той или другой форме. А что же такое образ? Это наше бессилье видеть подлинное, да и подлинность нас мало интересует, больший интерес в изменении видимого, и в этих изменениях мы изменяем только вид, форму, и в изменении видим смерть. Это «видеть» так же ложно как и «изменить», и мы верим своему видению и изменяем, мы изменяем и друг друга и даем нервным группам нашего тела ту или другую функцию. Если бы можно было нажимать ту или другую часть мозга, в которой находится один из пучков нервной системы, заведующий одной из функций общего порядка проявления, то можно было бы другому человеку при помощи аппарата заставить индивида или массы помимо его сознания, воли и представления действовать согласно воле управляющей его мозговым аппаратом, наступила бы механическая деятельность. И в другом случае, введенным в него картин новыми норм изменить его сознание представления (потемнить в его сознании существующие негативы образов прошлого и выявить новые представления). Отчасти это происходит в самой жизни — одни люди руководят и управляют другими (государственный аппарат), тот аппарат, который реагирует на образы представления масс, направляет и проявляет в сознании их негативы, вызывая в них образы, согласно которым строится новая жизнь или система и только тогда можно достигнуть хороших результатов, когда в представлениях масс не останется старого образа. Глава семьи — отец (как и государство, стремится нажимать тот пучок нервной системы в мозгу членов семьи, функция которого проявляла также действия, которое ему нужно, т. е. действие, в котором он сам живёт, думает и мыслит в известном порядке, направлении, и каждый отец стремится выявить в детях те образы и представления, которые существуют у него, в чем оберегает единство семьи и единство мышления, от всех других явлений, которые смогли бы потемнить в сознании детей его представление. Возводит потому всех к одному образу мышления. Дальше производится над людьми или отдельными субъектами опыта, в которых лишают их известной среды — обстоятельств или бытия, строя взаимоотношения всего того, что формирует их сознание или инстинкты, лишая индивида или массы всех тех предметов, которые воздействуют на их нервную систему в нежелательном порядке, вызывают нежелательные образы, развивается нужная среда по иному воздействующая на индивида и изменяющая существующее в нем его видовые представления и осознания последних. В его сознании видятся другие образы.

Табл. IV, V  
 и VI.



Табл. VII.

новый образ, в силу чего видоизменяет физические соотношения живописца к данному предмету. Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой волокнисто-образной Сезанна, поведение живописца будет другое чем от серповидной кубизма или прямой супрематизма. Все его проявления эстетические или производственные, фабричные, религиозные и политические изменились бы постольку поскольку живописец был связан с ними, ибо нарисованный строй кривых и прямых и окраска поверхности их, скажем, из геометрического строя преобразовалась бы в пятна, а прямые линии исчезли бы совсем; они обратились бы в неопределенные по смертанию волокна расплывчатой формы. Следовательно все то, что воспринималось раньше растворяется и преобразуется в новую форму. Так «обстоятельство Сезанновское» имеет особое строение и отношение к явлениям. В этом обстоятельстве дерево, пейзаж, горы, вода, облака, животные, растворяются и получают новое преобразование в живописном уже виде: дерево перестает быть деревом и т. д. каким оно было в строе

Табл. VIII.

академического реализма. Субъект стал по иному относиться и видеть их в другом живописном порядке, но не рассматривает их как ботаник или художник «реалист». Для него наступает новый реализм вещей, во вещей живописных, форма и цвет которых диктуются волокнисто-образным прибавочным элементом. При условии серповидной, т. е. «кубистического обстоятельства», живописец стал бы воспринимать явления не в трехмерной плоскости, как в Сезанновском реализме, а в шестимерной (кубической), по числу сторон куба, реализм явления будет другой по форме. Вся Сезанновская живописная вещь благодаря серповидной, из пятнообразной и волокнистых линий обратилась бы в строго-геометрическую форму с особой фактурой и строением в пространстве. Отсюда мы получаем, разнovidности, т. е. закон разнo видеть вещи, разнo соотносить цветные элементы и образовывать живописное тело. Отсюда получаем разные нормы искусства. В силу этих законов живопись расходится с научной истиной, хотя бы в вопросе о дополнительных цветах, устанавливает новый порядок цветов, который годен для цветовых и то не всегда, соотношений, но в живописную организацию не совсем укладывается. Цветовое явление влияет на нервную систему живописца, которая реагирует приятием и отказом того или иного цвета, и как раз в том месте где должны быть связаны цвета «по закону науки о дополнительных цветах», происходит выпадение дополнительного цвета, и дополнением становится другой цвет, который в свою очередь не может стать законом для других форм живописных. При рассмотре-

нии нескольких живописных течений, было обнаружено, что каждый из них имеет свой закон о дополнительных цветах и тонах. Рассматривая новые живописные течения, мы имеем громадный материал для научно-живописного их оформления путем создания теории **таковой теории является основанием школы обосновывающей свои новые формы строения живописных изменений** ставшие в различие со всеми остальными нормами человеческой деятельности. Какие же причины разделили человека на такие различия и создали разные функции? Ясно, что причиной того или иного поведения являются обстоятельства, как побудители, нарушившие и разрядившие кондуктор энергии того или иного индивида, воздействовавшие на определенный пучок нервной системы связанный с кондуктором того или иного центра восприятия, ибо от попадания и способности восприятия извне воздействий и зависит поведение, т. е. разряжение той или иной формы. От этого зависит появление инженера или художника, идеология которых совершенно разная и обращение с материалом совершенно другое: художник, обращаясь с формами, стремится через контраст выразить их в целом строе, второй может не обращать внимания на них и выразить силу движения; у первого форма есть суть, а у второго, она вытекает из нужды технической и главную сутью не может быть. Само поведение у них разное—инженер ведет борьбу со стихией, художник отображает, наслаждаясь ею. Первому она опасна, второму прекрасна, следовательно получая от одного источника силу воздействия, каждый по иному воспринимает, одному она видится **опасной** другому **прекрасной**. Одна и та же энергия выразится в совершенно противоположных формах, с разными нормами, отношениями. Стихия для инженера — раздраженная природа, и он хитро противопоставляет ее же элементы другому ее состоянию. Природа для инженера вечный конфликт, который пытается уладить созданием утилитарной вещи. Это не есть отображение, а борьба путем создания новой человеческой культуры как контрастии, поэтому у инженера и появляются вещи не похожие на природу. У художника реалиста природа есть нечто единое, органическое, безмолвное, тихое, покойное, согласное, поэтому у него на холстах возникает природа как **таковая** отсюда художник не может написать произведение, ибо оно есть синтез полученный от изменения его с природою отношений, таковой синтезу постоянный. Живописец изменивший природу, не только проявляет, но и сам выявляется, его произведения не отражения, но только новый небывалый вид равноценный и единственный в природе, в музыке, в поэзии, в архитектуре. Поэтому **отображать жизнь или явления** остается только для тех, чей аппарат не способен создавать новый вид, но может

быть порабощенным явлением, которое как в зеркале отразит себя вне всяких изменений.

В таком живописце нет прибавочного элемента, нет арифмометра, чувств, который учел бы произведение, создал новый вид из видимого в явлении материи. Такие индивиды подчинены воздействию и всецело принимают его, они относятся к группам пустотелых и зеркальных живописцев. Отсюда получаются три категории проявителей: инженеров, художников-видоизменителей и исполнителей; две категории производящих и одной исполняющей. Исполнителей я отношу к разряду профессиональному, которые группируются вокруг художника производящего и ниже мера изобретателя. Как эти категории образуются? Мне кажется, — что глазное яблоко у каждого индивида является мертвым объективом, проектирующим обстоятельства на зеркальном негативе мозга, который способен производить в зависимости от того или другого центра те или иные изменения отраженных в зеркальном негативе явлений. Такие индивиды относятся к первой категории производящих изобретателей. Их нервная система очевидно должна страдать раздражительностью доходящей до видения в явлениях новых образов, способна ассоциировать обобщать и создавать новые явления, таковая категория главная, без нее мы бы не двинулись ни на шаг. На основании же неоднократных воздействий одних и тех же причин и раздражений нервной группы, человеком вырабатываются известные постоянные функции или отношения к причине. Такие функции называем профессиональной категорией субъекта, и его можно отнести к третьей категории (по преимуществу реакционная категория). Ко второй категории можно отнести тех индивидов, которые способны к претворению явлений (не постоянный тип, прогрессивный). Это три категории индивидов с особыми центрами деятельности, которые способны исполнять, претворять и выявлять систему. Отсюда можно отнести к профессиональной стадии категорию третью и отчасти вторую, а первую нельзя, ибо индивиды первой категории не бывают постоянны, их функции меняются от результатов изменения явления на негативе отражения, они вырабатывают системы и разрушают старые, а следовательно своими изобретениями создают новые профессии. Работа их проходит в улаживании новых конфликтов, вырабатывая известное отношение постоянных взаимодействий оформляющихся в систему. Это высшая категория, обладающая свойством широкого предвидения и динамического вида, ассоциаций, изменяющих первый признак явления в огромное обобщение. Например музыкальные



инструмент—скрипка и скрипка Брака и Пикассо. Между ними существует целая лента ассоциативных изменений, изменившие прежний вид скрипки. Для таких живописцев предметы, портреты, натура, становятся только причинами для новых видов, в которых элементы признаков остаются или совсем исчезают. Другие категории живописцев имеют меньшую способность изменять а передают как в натуре. Такие индивиды понятны массам, от них массы ничего не могут получить измененного, нового, от первых же мы получим изобретения как конфликтные разрешения между объектом и субъектом, которые зачастую становятся непонятны массам, ибо в новых видах исчезают признаки, по которым узнавали вещь. Таковые индивиды слишком текучи. Их выводы могут поступать в массовые коллективы, которые дублируют, это работа профессионалов исполнителей. Род занятий этих может быть профессией, их искусство дубликатное—однотипное действие или постоянная функция. Они не имеют своих воздействующих сил, прибавочных элементов; это те аппараты, которые нужны заряжать, сами же они не могут повлиять на изобретение или художественное течение, т.-е., ввести новый элемент, требующий новой функции и следовательно порождение новой профессии. Отсюда выработанное орудие или художественное произведение,—продукт первой категории, поступившее в производство массового умножения, само же по себе оно представляет ничто иное, как результат воздействий сложных обстоятельств, оформленных высшей категорией лиц с динамическими ассоциативными сменами признаков явлений. Выработанное орудие есть оформленный конфликт между двумя воздействующими и отражающими. Конфликтные вещи переходят в дубликатное искусство и становятся достоянием масс, как документы, свидетельства улаженных конфликтов и служат средством преодоления дальнейшего шага в объемности одного и того же воздействующего бытия природы. Таким образом индивид первой категории преодолевает воздействия стихии, и оказывается впереди преодоленного обстоятельства, устанавливает вещь—вывод, оставляя его для массового потребления, как система передвижения вообще. Таким образом масса передвигается во времени вперед (двуколка, коляска, вагон, аэроплан; камень, дубина, нож, стрела, лук, ружье, пуля, пушка, газ)—сдвиги прибавочного элемента в области техники. В области живописи происходит то же. Световые явления природы действуют на—известную группу нервной системы, порождают живописные конфликты и преодолевши их создают систему, ту или другую форму живописи, све-

Табл. X.

Табл. XI.

тописи, цветописи. Строения цветовых отношений вызывают новый строй цветописи и принявшие эту систему создают профессию живописи, которая может разделиться на профессоров, преподавателей. Но главе их стоит живописец, являясь причиной их действия, он занят урегулированием взаимных отношений цветовых явлений бытия на него, формирует их в произведение, создавая разные системы живописных строений, таким образом живописное произведение есть результат отношений между субъектом и объектом, которое при удачном соотношении вступает в форму произведения импрессионистического, дивизионистического, сезанниста, кубизма и т. д. и благодаря этому наступает конфликтное разрешение, образующее новое направление искусства.

Таковые произведения и строения отношений мы возводим в две категории — эстетическую художественную во главе с художником и производственную-техническую — с инженером. Между этими категориями будут существенные различия, художественная категория может назвать свои строения произведениями, потому, что решение их абсолютно безвременно неизменно, следовательно верно учтено. Что же касается второй категории техно-производственной, то вещи последней не могут быть учтены, так как совершенство их меняется, задуманная вещь не учтена до конца, следовательно временна. Двуколка, коляска, паровоз, аэроплан, — это цепь не учтенных возможностей или задач, если же по ассоциации полученной отсюда, к социализму могут привести народ только наука, инженер, который должен все учесть, то жизнь показывает, что он учесть ничего не может, тогда как Джотто, Рубенс, Рембрант, Милле, Сезанн, Брак, Пикассо — учли их и произведения постоянны. Если принять за верное определение, что все художественные произведения исходят из действия подсознательного центра, то можно утверждать, что центр подсознания учитывает вернее центра сознания. Дальше можно эту мысль продолжить и сказать, что научные решения совершаемые через сознание суть временны, ибо они не решения, так как связаны с временем. Возможно, что непризнание покоя и утверждение истины текучести времени объясняется бессилием научного абсолютного учета, и „неточность“ признается за существующую истину. Сознание учло, что природа есть стихия опасная для него, потому оно борется орудиями тяжелой индустрии за свое существование, на самом деле эта истина вызывается повышенными нервными раздражениями, создающими в мозговых зеркальцах образы изображающие природу опасной стихией, в силу чего предпринимается человеком меры постройки орудий, которыми человек хочет победить стихийное чудовище. «Борьба за существование», на самом деле происходит борьба с образом, но не с действительностью, которая прекрасна

во всех своих видах. В области искусств этого нет, живописцу все прекрасно и бури и солнце. И цвет живописец употребляет не для той цели, которую видит в цвете инженер. Их дороги разные и скорее священник идет с инженером и ученым по одной дороге сохранения и создания совершенств нежели живописец-художник.

Окраска машин, крыш, есть особое намащивание тела от воздействия других разрушающих элементов, подобно намащиванию священником маслом «миром» человека, сохраняющим его от зла и порчи. Это есть научная техника о сохранении ценностей. Другая категория — эстетическое закрашивание холста, плоскости — художественное разрешение, категория, которая стоит вне ценностей. Оценить произведение нельзя, ибо оно вне времени. Конечно с внешней стороны общество оценивает произведение измерением установившейся гармонии, созвучием, таковые произведения зачисляются в категорию искусства. Таковые произведения не раздражают установившуюся в обществе норму со своими соотношениями, строем линий, цвета тона, живописи. Но в сущности и те произведения, которые раздражают общество своим строем, оправдывают себя в будущем и доказывают признанием нового общества, что они всегда были произведениями. Общество еще оценивает чисто внешне произведение, по сюжетам, переданному предмету. Такая предметная оценка ничего общего не имеет с произведением живописным, ибо живописное произведение всегда беспредметно и не имеет в виду тождества с предметом. Таковые произведения могут быть чистыми формами живописи, как таковой, не обращенные в сюжет, анекдот, и производственно-технические вещи. Это беспредметное явление даже в том случае, когда в произведении есть видимость предмета. Раздражение общества беспредметными живописными произведениями происходит от того, что оно всегда видело в произведениях живописную гармонию размазанной по форме человека или предмета. Благодаря утери из виду образа, в силу новых живописных выражений установленные прежние звуковые, цветовые, формовые нормы отношений, исчезают, новые считаются дисгармониями. В действительности таковых произведений не бывает, ибо музыкант скульптор, живописец — представляют собой такой организм, который не может по своему существу строить дисгармонию, всякие шумы он всегда приводит в строй. Под шумом можно разуть «конфликт», который никогда не бывает гармоничным, ибо создает хаос. Устранение конфликта устанавливает гармонию или норму нового гармонического строя, который овладевает аппаратом музыкального или живописного восприятия и улаживает шум, который получился извне. Например, шум города будет шумом пока композитор не даст ему строя, после чего шуми городов воспринимаются так же, как «журчащие ручейки», которые некогда представляли собой шум для уха. Композитор, таким образом, направляет

бллет слуховой аппарат, после чего то, что казалось шумом, воспринимается как гармония. Отсюда возникает в обществе «не приемственность» каждого нового живописного или музыкального строя, возникает по причине не настроенного нервно слухового или зрительного аппарата, настраивание которых происходит очень долго, так как в большинстве случаев налаживание происходит естественным путем, ускорить эту приемственность можно только через школу нового строя. Не настроенный слуховой или зрительный аппарат вызывает шум который нарушает звучащую в мозгу, гармонию, подобно тому, как бы в комнату, где происходит концерт, врывается в окно шум улицы, нарушающий гармонию, вызывает у общества раздражение, и оно закрывает окно или негодует. Так всякое новое музыкальное построение будет тоже шумом, ибо нервная система не перестроена, к перестройке же нервного музыкального звучания приступить трудно. Добровольно общество не дает себя на эту операцию, даже в том случае, если эта операция даст ему пользу, и оно говорит какнибудь доживу и в этом строе. Неприятие обществом новых произведений тем самым ставит их в индивидуальный субъективный строй, каждое такое произведение не объективно, не массовое, непонятно, дисгармонично. Дисгармония продолжается до тех пор, пока не установится в сознании новый строй, новый негатив, и тогда новые живописные, музыкальные отношения становятся гармоническими понятными-нормальными, а следовательно массовыми, объективными. В действительности объективное понимание живописного произведения, собственно говоря, зависит от портрета природы. Если произведение похоже, значит понятно и объективно. Но на самом деле живописное искусство, как и другие течения, не отображают природу, а только изменяют ее видовую сторону, выключают, как уже я сказал, конфликт между собой и природой. Выражения идут по двум направлениям — научному и оформляют ее научно и эстетическому — оформляют ее художественно. Само «выражение» есть преодоление неизвестного точным научным изображением, обращение его в известное, перевод из бессознательного в сознательное, из темного в светлое. Или в другом случае приведение всех элементов природы в свою эстетическую гармонию, т. е. приведение элементов как бы не находящихся в природе в порядок в порядок художественный (подсознательный), который устанавливается при наличии той или другой степени психического раздражения. Поэтому для слуха музыкального природа будет шумна, а преломленная в музыкальном ухе станет бесшумною гармоничною — что можно было бы назвать покоем, хотя и звуча. Произведения можно разделить на звук, линию, цвет, объем, и всевозможные другие категории. Каждое живописное, музыкальное и поэтическое явление в чистом их беспредметном взаимо-

отношений научного изображения природы, можно использовать, т. е. направить в ту или другую гармонию, в любую утилитарную область, подобно беспредметной, «без видной» природе, которая обращается человеком в новую функцию, в другое отношение, чем они были в природе, т. е. иначе осмысливаем. Все функции выражаются в разных видовых формах, материалы принимают совершенно другой вид и являются теми формами, которые подвергаются исследованию в области их поведения, назначения, целесообразности и т. д. Они указывают и говорят о всем состоянии субъекта, выражающего в графических или пространственно-объемных формах то или иное его состояние, вещи как бы являются результатом разных зеркальных преломлений в мире. Таким образом всепроизведения не что иное, как состояния или поведения данного субъекта, вытекающие из вида преломленного в мозгу явления. Отсюда вижу, что любое произведение можно подвергнуть анализу и определить графически состояние и взаимоотношение индивида к явлению, закон отношения прямой и кривой, по спектральному анализу цветную степень, установить закон окрашивания поверхности, при условии однако измерения произведения по линии развития динамического строения техники жизни, инженерии, культуры, прогресса человека, — ибо при другом условии современности произведения искусства не измеряется и не зависит от времени, так как искусство не прогрессирует. Итак, основным признаком всякого произведения является установка взаимоотношений контрастов между прямой и кривой. Виды этих прямых и кривых бывают разные, а потому соотносясь по категориям или культурам, они могут характеризовать целую степень культуры живописных групп, в которых отношения прямой и кривой имеют свой предел развития. Предельная их степень может быть формулой или прибавочным элементом, в том случае, когда она воздействует на другую группировку прямых и кривых, благодаря чему живописное строение последней изменяется и по форме и по цвету, не предвещая своего первенства. И так, живопись разделяется на множество течений, и явлений живописной культуры, каждое со своим прибавочным элементом, т. е. с особым конструированием прямой и кривой, с особым строем и значением. Вне их вырабатываются культуры соединений как прямых и кривых, так и цветовых отношений. / Таким образом холст для исследования в одной своей части есть такое место или поле зрения, на котором видны в увеличенном виде, известное строение прямых и кривых, структура и фактура живописного тела.

Табл. XII.

Табл. XIII.

Другими словами сказать, в каждом поле зрения живописного строения мы видим график нервного раздражения живописца, в самых разнообразных линейных, искривленных, волнистых, прямых—состо-

линиях, которые распадаются на отдельные части, фрагментируются, образуют отдельные колонии, которые в свою очередь свяжутся в одну общую систему разнообразных видов и особенностей самого строения тела, пятно-образного, расплывчатого, туманного, прозрачного, стекловидного, пронизаемого или не пронизаемого. Исследование причин этих различий составляет другую сторону работы над живописным телом, которая представляет собою и форму и отщепивание этой формы. Холст как бы представляет собою след состоящая цветной энергии, которая то сжимается в линию, то в плоскость, в пятно, разных состояний, подобно тому как в музыке звук строго собран и заключен в графическую форму, музыкального значака, как бы, своего рода ушной чемодан, в который запирается звук, но раскрепощенный в инструменте, освободившись в пространстве, приходит в ухо в виде тех же пятен разных величин, в кривых и в прямых в волнах рисующихся на мозговом негативе. Отсюда то, что принято называть вообще живописью имеет свои разделы, цветописы графической цветописы живописной и живописи. Графическая цветопись, например Гольбейна и живописная цветопись, Матиссо-Гогена и живопись Рембрандта и Сезанна. Их отличие мы отмечаем по строению живописного тела, по характеру ткани цветов обращенных в живопись, фрагментах и друг. явлениям. От их фрагментовых группировок зависит и наше определение, к какой категории живописной культуры они относятся и как велико их взаимоотношение двух центров—сознания и подсознания, т.е. научно-формального и эстетически-художественного. По известному состоянию прямых и кривых мы определяем принадлежность их к известной культуре прибавочного элемента. Так например можно собрать типичные элементы импрессионизма, экспрессионизма, сезаннизма, кубизма, конструктивизма, футуризма супрематизма (конструктивизм—момент формирования системы), и составить из этого несколько картограмм, найти в них целую систему развития прямых и кривых, найти законы строений линейных и цветных определить влияние на их развитие общественной жизни современной и прошлой эпох и определить их чистую культуру, установить фактурные, структурные и проч. отличия.

Живописное рассматривание, подобно анализу бактериологическому, уясняющему причины болезни. В таких анализах мы обнаруживаем ту или иную прямую и кривую, которые спадаются или распадаются или существуют в одном и том же линейном сжатии, с характерными движениями, особыми реактивами, действующими на организм человека. Кох обнаружил в легочном заболевании линию, которая была

названа „палочкой Коха“, вид ее палочкообразный. Таковая палочка или линия есть форма прибавочного элемента с особыми свойствами и действиями, и если бы распластать организм, как некий строй объема, прямых и кривых и цветовых отклонений, то в разрезе или на плоскости мы бы увидели линию одну или несколько производящих расстройство данного строя. Только также, когда в организованной кубистической строй, падает супрематическая линия, то происходит аналогичное расстройство данного организма, которое бы произошло бы, если бы эта прямая не отразилась в негативе сознания или подсознания. Начинается переустройство кубистического строя в новую супрематическую организацию. Изучение всех этих явлений чрезвычайно важно для построения метода в школах, подобно изучению в медицине свойств таких же прибавочных элементов, ибо на их изучении, обосновывается и метод лечения. То же выявление в целой живописной культуре предельного развития прямой и кривой становится важным, ибо каждая прямая и кривая своим строением характеризует данную живописную культуру со всеми ее свойствами и в действиями на индивида, на негатив в нем существующих образов и представлений, в силу чего наступает в живописном строе причина расформирования одной реальности в форму выражения другой. И влияя на человеческий организм, новые воздействующие элементы стали прибавочной в нем величиной, от которой зависит все поведение человека, выражающееся в той или другой форме.

Табл. XV

Здесь сошлись два тела, реагирующие друг на друга, их реакции нам тоже интересны и составляет один из важных вопросов в художественной культуре. Человек с тем или другим прибавочным элементом относится к категории в одной линии—болезней в медицине, в другой—живописной культуре. При появлении футуризма и кубизма многими врачами психиатрами говорилось что футуристы и кубисты страдают болезненным расстройством способности целого восприятия явления, в силу чего происходит распадение целого вида, при чем приводится в аналогю кубистические рисунки, и рисунки больных, на которых предмет был изображен разорванным на части, и каждая часть была нарисована отдельно. Они не соответствовали норме установившихся живописных проявлений реализовавшей целию, фотографически предметы, сохранявшей предмет в целом. Рассуждения и примеры ученых психиатров, все же приводили меня в недоумение тем, что они хотели разрешить этот вопрос по имеющимся у них документам заболевших людей, игнорируя документами и основами кубизма, в котором мы видим вполне здоровую сторону организующегося живописного строения. Все новые формы искусства критика пыталась подвести к целому ряду болезней—рахитизму, психически больным людям, к типам выро-

ждающим, слабоумным, эпилептиком, хамам и проч.) В настоящее время относят к болезням классовым, что оно буржуазно, мистично, идеалистично, а главное неинтересно „массам“, не исключая и старых определений критики. Но будет ли это верно на самом деле? Так например в установившемся нормальном состоянии барбизонской живописной школы, которая вызвала в свое время протест со стороны того же общества за нарушение правды природы, было вновь сделано нарушение нормы новым течением импрессионизма, и общество обрушилось с новой силой на импрессионизм, равно как и на всякое новое изменение в политическом смысле. На самом деле импрессионисты продолжали развивать свою живописную линию, схватывая больше и больше живописный объем природы. Нарушения нормы, о которой забылось барбизонское общество не было, наоборот, в живописную культуру было внесено дополнение новым прибавочным элементом „света“ как такового, который и вызвал видоизменения строения живописи на холсте и ее обозначение, в силу чего изменилось видоизменение реальности природы, к которому общество было приведено барбизонцами. Таким образом барбизонский реализм, ставший нормой, был нарушен прибавочным элементом „света“ импрессионизма не как упадок или разложение, а как обогащение живописной палитры элементом света. Часть общества усматривала в импрессионизме болезненное, ненормальное поведение живописца в том, что появление световых, бледноглубоких, и холодных лучей на живописной поверхности им казались искажающим впечатление от природы, которое не соответствовало той норме, которую установили барбизонцы. Появление позднего Сезанна и впоследствии кубизма, футуризма, вызвало еще большее возмущение и негодование у общества. Здесь уже были очень резко различны нормы новой живописи, резкое обобщение явлений, и это приписывали „душевным болезням“. Здесь явно перестраивалось все старые психические нормы прошлого. В действительности это было новое отношение к бытию, под которым не нужно видеть болезни, как физическое распадение центров восприятия или разложение классовое, потому только, что исчезает предмет. Общество боялось гибели искусства вернее гибели предметов в искусстве, как гибели богов. Негатив предметного реализма притемнелся или на нем образовались новые пятна в линии, в которых общество не узнавало природы и становилось слепым, оно боялось за определенную

1) Мережковский П. „Русское Слово“ 1914. июнь. „Грядущий хам идет, встречайте его господа культуристки, он плывет вам в глаза вы скажете божья роса... и т. д.“  
- Александр Бенуа. „Речь“. „Перед нами уже теперь не футуризм, а новая икона квадрата. Все святых, сокровенное, все то что давали и чем жили — все исчезло. О где бы достать слова заклятия, чтобы эта мерзость вошла в стадо свиней и исчезла в пучину мерзостей“. В этом же духе те же речи, как бы новое звено современной критики слышано со старой.



норму соотношений, боялся за утрату своего зрения, которое привык рассматривать цветное бытие в виде облаков, дали, видов, деревьев, боялся потерять сознание, которое тоже как то устроилось в смысле восприятия и сильно возмущалось когда цветовой строй начинает сдвигаться с усвоенной линии и строится зеленое, синее, белое, серое, красное в другом порядке, в котором исчезают деревья, облака, дали и т. д. Оно боялось за распадение искусства, так как в нем была целостность явлений воспринимаемых массой. Но после многих лет стали находить, что и импрессионисты ценны и сезаннисты и кубисты, даже с великим бдением охраняется Музей Новой Живописи, но это не означает еще, что эти собрания становились предметом изучения в художественной школе, наоборот общество и пресечение принимают все меры, дезинфицируя высшие школы от внедрения в них футуристической заразы, не видя в нем строй, видит расстройство—каждая кубистическая картина указывает, что в ней предмет распадается, а в супрематизме совсем уже его нет. Здесь полная аналогия с Наркомздравом, который преследует всякую болезнь, принимая все меры к уничтожению всевозможных бактерий, путем изоляции здоровых от больных, одних норм от других, чтобы они не реализовали организм, известное строение и представление о человеке, в другом, живописном, случае не расстроили живописных изображений, представлений, образов. Но несмотря на все гигиенические условия, как в медицине, так и в искусстве—изолироваться от прибавочных элементов нет возможности—таковая изоляция означала бы изолироваться от бытия.

---

В наше время, живописных течений множество, каждое такое течение воздействует на известную часть общества особенностью строения, т.е. новую прибавку к той же живописной логике прошлого. Более расположенными к воздействию из этого общества—являются живописцы, с более развитой чувствительной к восприятию нервной системой. Организм их более благоприятен для развития культуры одного из прибавочных живописных элементов, они заражаются воздействием той или иной культуры живописи и делаются способными ее культивировать. Живописные группировки, разделяются на две главные группы, одну окрашенную в цвет, другую в живопись, т.е. такое окрашивание, в котором нет чисто выраженных цветов, все цвета записываются во взаимном смешении. Такую группу можно назвать „цветобезаливою“. Кроме этого есть еще одна группировка эклектиков, самая тяжелая форма живописного поведения, такие живописцы способны собирать все множество элементов от нескольких живописных культур и создают невообразимое произведение. Такие произведения я отнесу к живо-

писем му смешанно понятый и ощущений. Все такосие явления я подверг исследованию и получил известные картограммы с изображением в поле живописного зрения разновидных линий, которые указывали на свое развитие по форме и цвету. Каждая форма этих линий образовала особый строй в живописной поверхности. Очень характерной и показательной формой может служить развитие прямой и кривой в стадиях кубизма. При исследовании сезаннизма, кубизма футуризма и супрематизма, мне удалсь установить три типа прибавочных элементов—собых знаков, под которыми и нужно разуметь ту или иную систему, норму или живописную культуру. Установив три типа специфических линий трех культур живописных разновидностей я получил возможность определять их процентное отношение в произведениях исследуемого живописного холста. Другими словами мне представилась возможность установить в холсте наличие поражения поверхности элементами тех или иных течений. Живописный холст у эклектиков составляет из неполных норм и представляет собой эклектическую форму незаметную для живописца, которая приносит в свой живописный строй из той или другой культуры воздействовавший на него с вершиной пограничный элемент, который и поражает известное место живописной поверхности. Последнее определение наткнуло меня на мысль, что благодаря исследованию работ живописца, желающего учиться живописи можно поставить правильный диагноз, установить метод или диету точно для каждого. В Худ. Школах, в которых должно научать все живописные уклоны, как в медицине болезни, эстетический подход невозможен, в силу острого субъективизма индивидуальности, ему должен уступить научный метод—объективный. Поэтому школа или университет искусства должен распасться на целый ряд факультетов: музыкальный, поэтический, живописный, архитектурный, с изучением явлений той или иной культуры, и для каждого учащегося в живописном факультете установить степень живописного развития той культуры, которой соответствует его прибавочный элемент, и развить в нем полную культуру, дать ему полное знание. Установив точно наличие всех изменений живописного движения, установим и научный порядок о последней, по которым мы сможем принимать в академию учащихся живописи для их совершенствования, по характеру того или иного состояния живописца. Недаром же существуют в искусстве разные культуры—живопись, графика, архитектура, музыка, поэзия, и каждая такая культура разделяется на направления, течения, системы,—например живопись—импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм,—которые в настоящее время в сознании профессуры и учащихся составляют один эстетический комок, разобраться в котором без науч-

и его анализа невозможны. Все это произошло самым удивительным образом в состоянии живого движения вообще в школе и критике, которые выбирались, скажем, из передвижнического характера в сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм, возрождают в них в виде признаков передвижничества с скрививанием политическим прибавочным элементом, который сделал живое искусство своим средством, тогда как живопись должна безусловно совершить свой путь по своей художественной арбите, которая и сейчас представляет собой эстетический клубок путанных соединений всех систем и учений.

В течение нескольких лет я делал опыты над живописцами, и находящимися под воздействием той или иной культуры прибавочного элемента живописи и получил результат в положительном смысле. Надо сказать, что период революционного времени протекал под небывалым увлечением и стремлением молодежи к новому искусству, достигая неимоверной силы в 1919 г. Мне казалось, что тогда огромная часть молодежи жила подозрением, чувством, необъяснимым подъемом к новой проблеме, освобождаясь от всего прошлого. Для меня представлялось полное освобождение искусства от услуг религии и государства, это новая ценность, искусства как таковое со своим содержанием, должна была стать самооценкой в жизни. Но в последствии торжествующее познание охладилось сознанием «нужности», целесообразности и обобщенности физическими потребностями к образительному искусству государства (политический материал) и пошло на убыль. Сезаннизм тогда оказывал на молодежь неимоверное воздействие или поражение живописных центров. Это воздействие объяснялось критикой тем, что Сезанн был в лучшем случае плохой рисовальщик и плохой колорист, вообще бездарь, а как будто известно, что на молодежь всегда воздействует только плохое. За ним следовали кубизм, футуризм и супрематизм, последнее уже совсем злые глубины, которые сдвигали предметность и образы явлений в пользу беспредметности живописного искусства. Но молодежь двигалась элементами Сезанна, как и кубизма, и казалось, что массы вот подыдут под влияние подзвонительного центра и станут единым фронтом. Это были именно массы, которые как видно, живо восприняли все новое искусство до тех пор пока им не разъяснила критика. И после этого массы перестали понимать в художественном творчестве освобожденное от услуг религии и государства искусство. Предо мной открылась возможность производить всевозможные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные приятия нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске Институт, который дал возможность вести работу полным ходом. Индивиды пораженные живописью разделились мною на несколько типичных состояний, которые я по возможности группировал в более однородные группы

того или иного прибавочного элемента. Я решил проверить в натуре некоторые свои теоретические выводы над действием прибавочных элементов Сезанна на живописца путем раскрытия перед ним структуры Сезанновской живописи, устанавливая в то же время живописную изоляцию (диету) от других течений. В изолированной группе обнаружилось две категории живописцев, одни воспринимали структуру подсознательно, просто были захвачены и увлечены без всякого рассуждения или объяснения себе явления, — нервно, другие — сознательно теоретически. Я обнаружил, что действие и того и другого метода привело к перерождению живописного центра, и живописцы вошли в стадию сезанновской живописной культуры, которая стала для них нормой. К этой группе я отнес всех действующих подсознательно, у них произошел сдвиг не выходящий за пределы живописного круга, никакие другие стадии живописного течения (кубизм) не прививались. Но как только пришлсь взяться за постижение через центр сознания (теория), то живописец изнемогал, ему очень было трудно продумать работу, вырешить ее теоретически, он хотел бы работать, что называется, интуитивно. Доведенная до своего предела работа меня совершенно удивляла, я получил пределы сознательного теоретического и подсознательного напряжения связи между ними и разделение функций. Можно сказать, что целое отделение живописцев сезанновского поражения, была передана живописцу Фальку, как я их тогда назвал, «подсознательников», решающих дело чувством, не теоретически. Фальк в это время работал над выводами сезанновской культуры, передвигался по живописной арбите в глубь прошлого, пытаясь охватить полный живописный объем. В этой группе выделилось несколько живописцев, приведенных теоретически к культуре прибавочного элемента кубизма, а овладев теорией и опытом, живописцам удалось усвоить кубистическое строение и тем самым сделать его органически приемлемым. Таким образом живописцы подошли к первой стадии кубизма, где живописные элементы находятся еще в развитии. Первая стадия кубизма является последним пределом живописным, в кубизме ее можно назвать «чертой живописного предела», которую не мог перейти ни один последователь Сезанна. Первая стадия кубизма может представить собою альфу кубистического зеведия, у которой кончается движение живописи, это ее афелий, после чего она должна двигаться к своему перигелию обратно. Отсюда мы видим, что первая стадия кубизма сохраняет главным образом живописные формы, и признаки предметов, чем еще облегчает работу живописца, но будучи само по себе реконструктивной сильно утомляет живописное сознание, в силу чего живописец стремится обратно и идет к натуре, так как вся природа по своему рыхлому строю во многих случаях содержит живопись. Живописец не выискивает ни реконструкции, ни конструкции. Во второй

стадии кубизма живопись исчезает и мир живописцу показывается не живописным, а чтобы продолжить дальше искусство по за живописным пределом нужны другие индивиды по своему существу, цветные и с конструктивной особенностью, так например кубисты, дошедшие до последнего предела кубизма (4-я стадия) по своему существу не были чистым продуктом живописи. Кроме этого индивиды вынуждены были прибегать к сознательному разрешению дальнейшего пути, лежащего за пределом живописной черты к теории и логике, происходил сильнейший обмен центров сознания и подсознания, ибо оказалось невозможным воспринять эту новую норму и ее обстоятельства вне последних или одним центром подсознательным, в котором существует небольшое количество, если можно так выразиться, сознательных элементов. Мною были демонстрированы разные фрагментовые и конструктивные организации прибавочного элемента живописцам сезанновской культуры. Действие их было сильнее на живописцев, хотя они были в разном ступе живописных поражений. Я их тоже разбил по группам разного состояния и произвел соответствующее наблюдение и исследование действия кубистического прибавочного элемента на живописный центр субъекта 2-й стадии. Действуя все время на сознание логикой теории, до тех пор пока оно начнет реагировать на явление, после чего теория и логика притемняются и разрешение строения остается уже за подсознанием. И последний опыт тоже дал благоприятные результаты. В другом случае я испытал действие двух живописных культур одновременно. Некоторым я приписывал значительную дозу кубистических соединяемых и кривых т. е. разных моментов в развитии по всем четырем стадиям кубизма, несмотря на то, что организм в огромном своем проценте, содержал окрашивание сезанновских кривых, которые резко разделяются с кубистическими своими волокнистыми, слизистой, тягучей консистенцией. Действие двух живописных культур — кубизма и Сезанна, производили невероятное воздействие на деятельность живописца своими законами, формами и окрашиванием. Поставленный предмет изменялся в своих отблесках, в одном случае под влиянием серповидной происходило выпадение из видимого предмета некоторых линий (закон кубизма) в другом — предмет оставался в целом. Отсюда происходило неустанное колебание нервной живописной деятельности, которая то поднимала живописную волокнистообразную кривую Сезанна, то падала, предмет колебался между распадением или спадением. В результате этот период носил неровный двухсистемный характер в восприятии индивидом. Нервное раздражение его увеличивалось, даже поведение, в смысле внешнего, сменялось — внезапная веселость пожем и обратно. Это зависело от преоблада-

Табл. XV.

ния ст-жк-сти того или иного прибавочного элемента, серповидный вызывал вдумчивость и тишину, момент, когда живописец пытался напроць себе сознание для уяснения себе постигаемой системы, стремился теоретизировать, и как только ему удавалось достигнуть разрешения, тогда под рабков р или песенку он записывал свои решения на холсте. Я продолжал настаивать дальше и увеличивать процент прибавочного элемента кубизма, т. е. вводил элементы второй и третьей стадий кубизма, до тех пор пока индивид не выдержал, ослаб, так что фактически топтался целые дни на одном месте, не мог сделать ни одного мазка, наступил как бы живописный паралич. Он стал раздраженным, обеспокоенным, в стыкании норм между двумя культурами, сезанн-вековой и кубистической. Живописец хотел себе позволить разрешить этот вопрос через теоретический учет, хотел осознать неудачу, и это ему не помогло, хотя в теории были решения верны, ибо в то же время сильна была потребность живописного оформления чувством Сезанн-векового построения, и это имело преимущество. Следовательно решение вопроса одной теорией невозможно, теория это некоторая сеньва, лежащая в сознании, а решения остаются за подсознанием или чистым чувством. Все эти симптомы указывают на борьбу двух прибавочных элементов или раздражений разных пучков нервно-живописных групп, которые дают тот или другой график движения (рисунок), в которых мы видим элементы двух культур или прибавочные элементы (род кривых). Тут надо следить—это время самое интересное—проходит живописный кризис, когда живописец должен принять тот или другое решение. Я заметил в одном из таких кризисов что волокнистообразная Сезанна начала проявляться сильнее и в результате победила серповидную кривую кубизма, и сезаннист остался в живописном пути, не вошел в кубизм. В этом случае так же живописцу необходимо дать изолированную от других течений комнату для укрепления культуры привившейся в нем волокнистообразной скажем Сезанна, которую нужно развить до ста процентов, чтобы организм был насыщен полностью в надежде, что эта полнота образует почву или устойчивость к восприятию новых живописных раздражений, получаемых от 1-й стадии кубизма. Наблюдение мое велось над двумя живописцами Сезанн-вековой культуры, — один из них, несмотря на очень усиленную дозу кубизма, все же держался долго, организм оказывал сильное противостояние кубистическим кривым, которые все время деформировались и принимали различный вид, здесь происходила борьба сознания с подсознательным центром настроенным в сезанн-вековой гармонии, тогда как сознание было теоретически убеждено в кубизме и устанавливало все время кубистическую серповидную форму, цвет. Сознание выдвинуло целый ряд логических предположений, которые принял живописец несмотря на то, что тяго-

тёше у него было к сезанновской культуре. Сознание живописца ждало подвизательную группировку нервного восприятия, доказывая все преимущества и истину кубизма. Но я уже заранее видел результат успешного развития серповидной, ее предел и падение. И чтобы ускорить кризис я пустил в ход «супрематическую прямую», и стал воздействовать супрематическими элементами путем теоретической логики, заставляя скорее двигаться сознание в его отношениях, а следовательно осложнять работу для подсознательного центра, центра творящего. Таким образом живописец получил смесь из трех прибавочных элементов, культур разных динамических состояний, окраски, фактуры, структуры, сезанновской, чисто живописной, рыхлого состава, кубистической кристаллообразной, строгого геометризма и строения плоскости супрематической. Составляя такое соединение я получил эклектическую смесь, т. е. дал такой материал, из которого невозможно сделать живописное строение. В организме получилось тройное взаимодействие, которое должно дать эстетического, эклектического уреда. Вводя в живописца три системы, я рассчитывал получить расстройство строительной деятельности живописца, усложнить ему живописную задачу соединением трех различных культур живописи в одну форму. Делал этот опыт для того, чтобы узнать действие каждого прибавочного элемента и борьбу живописца. С другой стороны, при самой работе, живописец обнаруживал, что каждый элемент, взятый от другой культуры воздействовал иначе чем другие, и действительно каждый таковой элемент имеет свою окраску и является деталью новой конструкции. Ходит отсюда должен покрываться частью живописью, частью — тоном, частью — цветом, это три противоречия, из которых два, тон и цвет, противоречат живописному принципу, скажем, Сезанна, над которым работает живописец. Я знал, что живописец не может принять все противоречия интуитивно, и что ему нужно решать эту проблему в сознании, т. е. разбираться в тех причинах, которые мешают востроить живописное тело. Конечно такая работа для живописца трудна и утомительна и мешает проявлению живописи перед вдохновенным «безотчетным настроением», как сами живописцы говорят, живописец должен осилить в этом положении чтонибудь одно, выбрать один из прибавочных элементов и культивировать его. Я видел, что несмотря на все усилия живописца устоять в супрематической прямой он должен был свалиться до сезанновской культуры, так как супрематизм был в нем принят логически, как теория, а все нутро живописца было настроено живописно. Таким образом очень ясно выяснил степени воздействия трех постоянно вводимых, прибавочных элементов. Дальше была произведена мною работа над другим живописцем, работа над культивированием и развитием того или иного прибавочного элемента до предельной нормы.

От этого метода я увидел, что к концу нормы, скажем, сезанновской культуры, незаметно стали развиваться кубистические кривые в своих типичных соединениях. В этом периоде живописец воспринимал теоретические данные и легко их устанавливал в системе, разрешал ее или по теоретическим основам или художественным подсознательным решением, нервная система у него была настроена согласно кубистическому закону. В этом периоде развития серпообразной, были случаи тяготения к супрематической прямой, но я здесь велически противодействовал развитию этого тяготения, так как это тяготение было результатом теоретической логики, я стремился живописца сохранить в чистой культуре развивающегося в нем кубистического прибавочного элемента. Изоллируя от футуризма и супрематизма после чего он начал строить с необыкновенной силой живописные массы в системах кубизма. Но стоило только лишить их живописной изоляции, как сейчас же нервная система начинала питаться новым элементом, и на негативе кубистической системы фиксировалась новая форма или элемент, который не соответствовал строению кубизма создавал эклектическое явление. В одном случае когда была нарушена изоляция, в систему супрематическую испал элемент кубистический, который расстроил весь холст и в расстроенном холсте обнаружили элементы кубизма, и даже обнаружилась сезанновская консистенция живописной материи. Такое отношение дало важный для меня результат того, что поочередное развитие в живописце живописных культур в строгой изоляции устанавливает организм в последней культуре, как постоянной деятельности, отвергая все и устанавливая в подсознании только одну систему. Его отношения к форме остаются свободными от эклектических смешений. Таковой живописец в случае воздействия на него нового прибавочного элемента уже воспринимает его как таковой не внесет в свою последнюю систему, а станет работать над последним, развивая его в новую систему.

В моих наблюдениях я различил несколько типов живописцев, которые разделил на категории  $A_1$ ,  $A_2D$ ,  $A_2T$ ,  $A_3$ ,  $A_3$ . Категория  $A_2D$  и  $A_3$ —пустотелые, эклектиков— $A_3$ , одностинных или постоянных  $A_3$ . В пустотелых может развиваться любая живописная культура, произведенная категорией  $A_1$ , пустотелая категория  $A_2D$  способна преобразоваться в ту культуру живописи, которая ей привита категорией  $A_1$  и становится такой средой, в которой может жить и развиваться данная культура. Она становится постоянной в живописном плане, чем и отличается от  $A_1$ , которая является нестойкой, изменяется и создает другую форму живописной культуры. Другая  $A_2D$  в которой можно развивать одну культуру, называть ее и прививать вновь новую культуру, имеет организм способный перерождаться и принимать вид привитой ему культуры новой. Пустотелые категории  $A_2T$  мо-



гут долго противостоять и развивать привитый им прибавочный элемент известной культуры живописи, не выходя за пределы данной системы, они создают школы. Они образуют с собою конденсатор, в котором сохраняется энергия привитого прибавочного элемента категории А<sub>1</sub>. Если эта энергия иссякает, то такой индивид остается пустым, т. е. незаряженным и способен вновь принять любую из культур прошлого или будущего и жить ею, т. е. если он кубист, то может вернуться к Сезанну, от Сезанна к Моне, Ренуару и дальше к Коро. Такие случаи были с живописцами, над которыми я вел наблюдение в течение многих лет. В свое время, когда возможно будет опубликовать все материалы и наблюдения мои за живописцами я попытаюсь изложить свое исследование в отдельной брошюре, в которой и дам более обширное описание и фотографический материал. Пустотелые индивиды категории А<sub>2</sub>Д обладают большой устойчивостью и способностью восприятия, они выдерживают напряжение очень большое и дают произведения большой силы. Некоторые из наблюдаемых мною живописцев категории А<sub>2</sub>Д вынесли большую силу напряжения металлической культуры города, которая удерживалась несколько лет, тогда как другие, принадлежавшие к категории А<sub>2</sub>Д пустотелых, неспособны были сохранить энергию в течение одного года, им нужно присутствие категории А<sub>1</sub>. Для категории А<sub>2</sub>Д необходима постоянная среда, в которой бы они существовали и проявили свою энергию в сильной форме, но они в состоянии держаться в течение нескольких лет в одиночестве. Но если их лишить этой среды и перенести в другую культуру, то в продолжении нескольких лет вся наполненность металлическим зарядом растворится и обратится в ту форму, которая окружает эту категорию. Динамическая плоскость поверхности их работ станет шероховатой, потом она распадется на мазки, образует корообразную массу со всевозможными оттенками тонов и вызывает неизбежную разрыхленность живописного холста<sup>1)</sup>, приближаясь к сезанновской поверхности, дальше к импрессионистической, а это уже будет обратный ход от плоскости к покрытию живописью холста в способе Сезанна. Признаки, по которым можно проследить индивида группы А<sub>2</sub>Д, что он вошел в соприкосновение с другой средой, сейчас же оказываются на ослаблении стального, упругого состояния поверхности холста, распределении конструкции металлического харак-

<sup>1)</sup> Не желая опубликовать имена живописцев, над которыми я веду наблюдения, просил бы все же помочь мне присылкою писем, не выходят ли живописцы себя в этих категориях.

тера, уничтожении геометрических форм, насквозь, объема, или обратно — ослабленные линии и утраченные пятна принимают напряженность, когда этот индивид попадает в среду металлическую, на его холсте всегда видны те или другие элементы, повлиявшие на него и ведущие к распаду упрочения и в том числе поверхности. Стальнообразная поверхность живписи начинает размягчаться в первом случае, расслабляется и образует тестообразную массу с разной консистенцией слизистых разных цветных отливов. Появление такого признака характеризует расслабленность линий превращающихся в редких случаях в волокнообразное состояние, вообще же образует пятна находящиеся друг на друга, сквозящие, плотной сланцевидной упругости, а разжиженная цветная масса указывает, что форма живописной деятельности расслабляется, что нервная система превращается из напряженного состояния упруго-линейных сопоставлений в волокнисто-кривые соединения. Мозговой живописный центр как бы замедляет свое центрофужное движение, степень которого была настолько сильной, что на стенках центрофуги волокнистые линии приняли однообразный, прямой, напряженный вид, а цветная масса, распластанная на центрофужных стенках образовала одну плотную, металлическую, тонообразную или цветную массу. Ослабленное мозговое живописно-центрофужное ощущение обнаруживает все вышесказанные состояния массы в расслабленном их состоянии, а повышенное центрофужное движение обратно, расслабленные массы и линии приводят в упругое состояние. Другими словами сказать, живописец напоминает собой катушку, на которой наматываются нитки и от того, в какой степени она будет вращаться — зависит ее плотность. То или иное состояние влечет живописца в соответствующее обстоятельство, т. е. либо самую ближайшую точку (живописный перигелий), к городу, либо дальше от него (афелий). Живописец с волокнистообразными линиями или живописно-рыхлыми тестообразными пятнами на холсте будет воспринимать в городе всегда мягкотелые скопления цветовой массы, ему невозможно воспринять цветовую энергию или линию в металлических напряжениях, машинах, проводах, его мозг будет просто растрепан, и сознание не сможет соединить одну упругую линию с другой, оно просто слабо, тряпичетовидно. Оно будет всегда искать статического соотношения в свету и тени стен, равныскивать рыхло-гликообразного, охристую массу с синевато-голубыми, коричнево-зелеными тонами, страдает цветобоязнью. Техника его будет выражаться в коркообразных перекрещивающихся в движении мазках, преимущественно корпусная покладка. Это характерные живописцы-станковисты. распа-

дающиеся на две технические выработки живописного тела — метода видного и скрытого метода. Их живописный путь занимает во времени орбиту движения, — Сезанн, Рембрант, — перигетий и афелий. Если же пустотелые категории  $A_2D$  попадут в обратную среду городской культуры, то с ними произойдет повторение, т. е. их живописное состояние будет принимать упругий вид. Но таковые случаи возврата мною еще не обнаружены, и я склонен думать, что возвратной живописной стадии организм не приемлет, что таковой тип скорее будет постоянным, или живописным хроником нежели станет вновь в центре динамики металлической среды. Ему помешает пропущенное время (изоляция), динамический центр станет сильнее прятаться, чего его сознание не вынесет. Такой индивид в живописи за время своего удаления от металлического центра, в котором он находится сейчас, скажем в кубизме, прошел известный промежуток времени (изоляционное время), который разделится на два центра. Один центр уводящий индивида в сторону провинции, скажем к Сезанну, а другой центр по заизоляционному времени достигнет большего своего напряжения и выразится, скажем, в искусстве футуризма или одной стадии динамического супрематизма, которых невозможно уже воспринять ушедшему от него в провинцию живописцу. Его нервная система до того ослабеет физически, что не сможет организовать бегущих элементов в его мозгу и удержать их в новом строе сознания, произойдут хаотические состояния. Живописный холст, покладка материала, фактура, цветовись, техника — все это смещается в бессилие по состоянию фактур, цвета, тона, техники. Мы можем усмотреть признаки тех или иных нервно живописных состояний живописца, по которым мы можем определить и среду, в которой находится живописец, к какому времени относятся его живописные раздражения и к какой категории его отнести. Исследование этой области мною начато, но еще требует большой работы и средств для оформления анализа (например: исследование причин изменения окрашиваний и установление этого закона). Пустотелая категория  $A_2D$  между прочим никогда не осиливает известных предельных границ того или иного развития прибавочного живописного элемента. Они всегда находятся на границе двух обстоятельств металлической культуры динамической живописи, города и провинции. Они стоят между двумя воледействиями, и самое небольшое увлечение загородной жизнью уже удаляет их течением от металлического полюса. Их начинает увлекать живопись облаков, обрывов, лесов — все разрыхленное, все расслабленное, но натуральное натур-живопись. Живописец категории  $A_2D$  не имеет своей волевой силы, он может только содержать другую волю и прекрасно ее культивиро-

вать. За ним нужно вести строгое наблюдение, если нужно его удержать в той или иной живописной категории, т. е. сохранить его в известной обстановке, в среде. Можно установить категории живописцев по разным степеням цветовой напряженности энергии. Категория А<sub>2</sub>Д всегда в зависимости от того или иного воздействия и не имеет в себе самостоятельного прибавочного элемента, изменяющего воздействие, она не в состоянии прогрессировать и преодолевать окружающие воздействия, с чем свободно справляется категория А<sub>1</sub>, но зато в ней может поддерживаться культура прибавочного живописного элемента любой системы, она могут быть хорошей средой и создавать хорошую школу. Этот элемент самый ценный для всех учений, в который можно вкладывать и пулю и порох, динамит и евангелие, на нем держаться учения и системы государства. Самая опасная категория является А<sub>4</sub> — эклектическая, она всегда смешивает целый ряд фрагментов и элементов в одно целое, хочет построить произведение из целого ряда противоречащих друг другу систем, хочет согласовать несогласуемые элементы, в политическом смысле это форму называли бы «сглашательской».

### III.

Сила прибавочного элемента в живописном искусстве имеет огромное влияние на физическое изменение центра восприятия или видения, осознания явлений, этими прибавочными элементами обладает всегда категория А<sub>1</sub>, которая способна видимый всеми предмет обобщить в неузнаваемый вид, перестроить явление в новый строй отношения элементов. Прибавочный элемент, попадая в живописца, расширяет центры восприятия, и явление становится другим в изображении. Это происходит потому, что, благодаря прибавочному элементу, наступает реконструирование отображенного в сознании одного и того же вида в строение вытекающее из прибавочного элемента, поэтому натура становится сезанновской реальностью, кубистической, футуристической. При наблюдении за индивидом, которому привит прибавочный элемент одного из течений живописи, я обнаружил, что состояние живописной массы начинает постепенно видоизменяться. Объясняю эту причину тем, что в живописце создается некоторое движение колебаний ощущений веса известной массы, соответствующее прибавочному элементу, вызывающему это состояние (т. е. суживание и расширение линий, пятен, веса). Колебание мозговых раздраженных ча-

ств (если таковые есть) на каждый раз иное, колебание зависит от первого раздражения, дрожаний, полученных от тех или иных воздействий прибавочных элементов. Покрытый живописный холст этой массой линий или пятнами представляет собой результат раздражения, брожения, колебания, выделенного на поверхности холста. Таким образом на плоскости холста мы имеем новые проекции раздражений мозгового негатива отношений прямых и кривых, которые становятся реальными для жизни. Таковой живописец не обладает особенностью зрения, видит не так как все, но только увеличивает или уменьшает свое восприятие в зависимости от того или иного закона прибавочного элемента, форма которого и будет различна с другими восприятиями других живописцев. Усвоение этих новых законов отношений и дает возможность видеть их в явлениях окружающих живописца, дает возможность реализовать форму, как только она становится известной через закон того или иного прибавочного элемента. Согласно тому или иному закону происходит, выпадение некоторых элементов в явления, в силу чего они изменяют свой вид, становятся непонятными для тех, которые не сумели проследить, почему это случилось. Масса не уследила, как явление природы или форма живописная были перенесены в новый план. Скрипка виденная через кубизм видоизменяется, и из объективной переходит в субъективную форму нового живописного плана, в котором скрипка как таковая исчезает, ее формы переформируются в живописный план, становятся не объективными. В силу чего исчезают предметы, виденные раньше в первом плане. Они растворяются в новом плане и перестают существовать для масс, становятся существующими только для гениев, сумевших один вид формы перенести в другой план существования. Скрипка, как вещь музыкальная, перенесена в план живописный, перестает быть музыкальной вещью. Начинается момент обеспредмечивания сознания старых отношений элементов и новый их порядок в живописном восприятии. Этим я объясняю смену вещей и видение новых в иных планах. Живописный холст представляет уже выраженное видение, оно есть форма поведения живописца, по которой можно узнать причину его состояния, и степень работы его мозга и отнести к той или другой категории прибавочного элемента и категории индивидов. Каждый прибавочный элемент вызывает новые видовые формы отношения, устанавливает новую форму живописной культуры, потому что каждый таковой прибавочный элемент есть план нового времени или

строяния. Повторность одного и того же явления вызывает потребность группирования их, оформления, после чего, как бы явление вступает в известную норму и становится для живописца сначала субъективным, а после объективной действительностью изображения. Так только совершится переход масс от признаков первого плана во второй. Возникновение тех или иных прибавочных элементов появляется в живописи в силу вскрытия той или иной причины категории  $A_1$ , так же как и везде. В других явлениях существуют причины — прибавки, которые замечают особые люди, причины по чему произошло изменение вида. Причины состоят из целого ряда известных и неизвестных соединений, которые образуют обстоятельства нового порядка, новый вид строения культуры.

Не могу не упомянуть о том, что появление того или иного прибавочного элемента живописных культур не оказывало бы влияния на отношение к обстоятельствам окружающей живописца жизни экономических и политических сторон. Каждый прибавочный элемент в живописной линии играет большую роль в смысле восприятия и отказа того или иного жизненного обстоятельства. Например кубист и футурист, являюся преимущественно городекими жителями, это их географические условия, провинция, как и крестьянин ему, чужды — последние суть условия преимущественно живописцев как таковых. Кубист и футурист целиком сосредоточены на энергии города, завода, отражают его силовой динамический геометризм, тяготеют к металлической культуре, тогда как живописец сезанновской культуры будет иметь стремления за город, ему не чуждо совсем крестьянство, провинция. Но огромное преимущество сезаннист оказывает пригородным, уездным городам и губерньским. Между такими живописцами могла бы произойти война если дело дошло до власти и строительства. Первые сказали бы, что крестьянина и его ржаную культуру нужно металлизировать, сезаннисты наоборот, говорили бы обрати се — окрестьянизировать город, остановить его динамику и обратить его в парк, в массы покойные, рыхлые, но не упругие металлические. Отсюда очень важны в этом смысле и этнографические условия для разных прибавочных элементов живописной культуры, как питомник того или иного прибавочного элемента. Важна и среда людей и объем их сознания, скорость движения этого сознания и т. д. Если бы дать власть сезаннистам, то металлодинамический город превратился бы в пригород с рощами, обрывами, прудами, изредка небольшими каменными кирпичными домами особой конструкции и окраски; никакой власти моторов и машин не было бы в этом

живописном парке. Государство приязно 26-ц, другой строй и другое производство. Отсюда этнографические условия становятся очень важными для того или другого живописца, это есть среда, в которой может развиваться или погибнуть тот или другой прибавочный элемент, и если нужно получить от живописца его процентов трудоспособности нужно соблюсти его условия.

Сезанновскую школу можно целиком отнести к живописной категории находящейся в полном соответствии энергийного центра уездного города с каменными постройками, холмами, полупарками. Это первый шаг после Миле, живописного, крестьянского движения, живописная культура которого стояла в центре деревни, т. е. была крестьянской живописной культурой, и эта линия имеет свое протяжение через передвижничество до наших дней. Оно совершенно противоположно искусству города или рабочего, поскольку рабочий производит металлическую культуру динамику. Я бы сказал, что начало рабочего искусства в кубизме, т. е. том моменте, когда живопись начинает исчезать. Для сезанновской живописи центр деревни не был подходящим, так же для его живописной культуры гибельна была бы, городская культура металлического состояния, т. е. культура рабочего, шофера, летчика, тяжелая индустрия которая больше состоит из непроницаемых геометрических форм, плоскости и объема. Здесь начинается культура футуризма и первой стадии развития кубизма, контрастному по своей идеологии футуризму, разбирающему явлению в пользу искусства, граничащее с беспредметным супрематизмом. Первая же стадия кубизма находится на границе сезанновской культуры провинциальных городов, а третья и четвертая стадия на границе металлического центра. За футуризмом следует еще новый прибавочный элемент, супрпрямая, которую я называл супрематическим прибавочным элементом динамического порядка, среда для него есть — подходящая воздух, как необходимая среда для аэроплана, воздушных динамических сооружений планитов, аэровидный супрематизм. Воздушное пространство, в котором существуют динамо-планиты, в силу чего предстоит динамо-планировать земные постройки, это динамо-планирование может быть супрематического объемного или плоскостного строения, которое может распасться на динамический супрематизм и беспредметно-архитектурный статику по прибавочному элементу квадрата. Их динамические элементы не могли развиваться в провинции, вне металлической культуры, которая ведет свою борьбу со всеми пригородами, глубокими провинциями и архитектурой столицы, ведет борьбу с крестьянским искусством восстанавливая искусство индустриальное рабочего, шофера и летчика.

Табл. XVI

Город, как паук, запутывает провинцию телеграфными проволоками и устраивает по ней железные дороги внизу в земле и вверху в воздухе. Притаскивает провинцию по железным дорогам, как паук муху в свой центр, перерабатывая сознание ее в своей центрифуге, обращает рыхлость ее в энергичную линию и возвращает обратно в виде жести, стекла, тока.

Необходимо было бы государству рассматривать каждую культуру в области искусства как нечто самостоятельное, по своей организации требующей своей среды (своего климата), потому что каждая группа живописцев обладает своим прибавочным элементом художественного творчества и для того, чтобы эта творческая камера дала наибольшую деятельность нужно соблюсти и все для этого условия. Группа «реалистов» должна иметь академию за столицей, как культура живописная. Каждая группировка обладает особым свойством притяжения или отталкивания на них обстоятельств, отчего зависит их строение и окраска, если больше притяжения, то меньше затрачивается сил на отталкивание, тем сильнее произведение, тем меньше устает организм живописца. Такая колонизация живописных культур принесла бы большую пользу во всех областях науки и искусства. Природа, подприрода, провинция и город — металлическая культура человека, это условия развития живописных элементов. Если сопоставить для аналогии медицинское понимание климатических условий для разного рода бактерий, то они будут рассматриваться как благприятные и неблагоприятные для развития той или иной болезни, той или иной культуры прибавочного элемента. Климатические, этнографические условия провинции и производственные центры для многих живописных культур вредны, неблагоприятны, а благоприятны — городские, например — для кубизма футуризма и динамического супрематизма — будут неблагоприятны условия провинции, как климатические условия для палочки Коха. В этом случае супрематическая прямая, как и палочка Коха, одинаков ослабляется в живописном подвиде. Если бы мы имели возможность перенести футуризм, кубизм и супрематизм-динамику в провинцию и изолировать его от города то постепенно они будут освобождаться от прибавочного элемента и перейдут в первобытное состояние, в первобытное начало, натур природу, но той причине, что данному организму пришлось бы затрачивать огромную энергию на отталкивание окружающих обстоятельств. И постепенно, по мере усталости, организм становится сначала равным по силе давлению обстоятельств, а сравнявшись должен принять их, ибо уже стал слабее, эти обстоятельства войдут в него сами и произведут реакцию, и он станет тем же провинциалом, станет элементом равным и представит собою одно целое. По счастливой случайности, наблюдаемые мною живописцы с прививкой той или другой культуры прибавочного элемента не могли



культивироваться в городе и вынуждены были работать в глубокой провинции. Нередко я спрашивал о их состоянии, не ведая с ними непосредственной переписки, опасаясь высказаться, поделиться своим достижением, чтобы не оказать на них известное рецептурное влияние. После небольшого перерыва я обнаружил некоторую реакцию в данных индивидах, которые, остановившись на одной точке равновесия, а в дальнейшем их состояние нетрудно предвидеть, что оно пойдет на убыль. Существующая в них серповидная культура кубизма (Б. П.) или прямая супрематизма (К. М.) будет уничтожена этнографическими условиями, в которых отсутствует металлическая культура, движение, геометрия, упругость. Сознание индивида начинает работать менее интенсивно, так как не встречает перед собой соответствующего обстоятельства, по отношению которого серповидная кубизма (Б. П.) или прямая супрематизма (К. М.) могла бы развиваться. Организм индивида начинает реагировать на условия, которые окружают его в провинции, подчиняется их взаимодействию и выводит соответствующие формы этих взаимоотношений. Таким образом индивид, которому были привиты элементы городской среды, окончательно исчезает, как исчезают всевозможные болезни, развивающиеся в городских условиях.

В искусстве можно провести аналогию с медициной, в смысле того, что возвращающийся с курортного лечения глубокой провинции человек, в городе чувствует себя здоровым, а городское общество приветствует его с выздоровлением. То же происходит и с искусством. Например уехавший в провинцию кубист, привезший оттуда множество пейзажей приветствуется обществом и критикой, что вернулся к здоровому искусству. Таким образом городское искусство—кубизм, футуризм и динамический супрематизм, с точки зрения общества, и всей ученой критики по искусству, являются болезненными явлениями, от которых нужно лечиться природой, т.е. провинцией (пейзажем), уходом из энергичного центра культуры за город, чтобы не видеть металлов и камней, моторов, машин, а видеть гусей, обрывы, луга, коров, крестьян, находить себе знаменитых живописцев пейзажной провинции или жанровой школы, как врачей, и при их рецептуре излечивать свой кубистический или футуристический живописный недуг. Таков аргумент наседающей провинции, искусство которой теряется при виде металлического движения. Общество городское еще до сей поры органически не выросло в культуре города, т.е. новой человеческой природе, и его всегда тянет на дачу поближе к природе, этим я объясняю тяготение живописца к природе природы. Живописная форма провинции восстает против города—футуризма и хочет овладеть им, оно не образно-изобразительское, в силу, чего его объявили и болезненным. Если правильна точка зрения, что кубизм,

футуризм и супрематизм болезни, то необходимо признать и другую точку зрения, что сам город как динамический центр движения есть болезненное состояние по отношению к провинции как покою, ведь он и влияет на организм своей культурой и изменяет живописца, который переформирует воздействия силовых машин, заводов, моторов, в новую форму живописи. Отсюда ясно, что Новые Искусства могут существовать только в том обществе, в сознании которого существует динамическое производство, футуризм не может быть там, где общество ведет полупастуший образ жизни. Культура города распространяется и на отдельные окраины, и также захватывает своими проволоками, железными и воздушным дорогами, тракторами, автомобилями, электросельскими орудиями и глубокие провинции, изменяет ее и воплощает провинцию в свое содержание. Живописцы боятся металлического города, в нем нет живописи, в нем футуризм. А принимая во внимание, что футуризм искусство не провинции, не крестьянина, заселяющего провинцию, а искусство рабочего, человека города, представляющего совершенно противоположную крестьянину культуру, культуру движения, а следовательно и для искусства создаются другие условия, нежели в крестьянстве. Футуристы и рабочие заняты одним и тем же делом — построением движущихся вещей или движущихся формул, силсизмерителей, в форме живописной и форме машины. Их сознание находится всегда в текучем состоянии, их орбита деятельности другая — вне весны, лета, осени и зимы, их вещи и произведения окрашиваются вне зависимости от последних, их окраска зависит от того или другого состояния скорости. У них нет руководящего закона работы, как у крестьянина. Вещи города выражают скорость текучести, что и есть содержание города, называемого „динамическим“, против которого провинция и протестует и ратует за покой, ибо чувствует в металлизации новую формулу выражения в слиянии своих индивидуальных — сошниц, хозяйственных „ателе“ под многодежесным плугом, который занашет все поле в одно массовое поле. Провинция протестует против необыкновенных явлений, даже в смысле сельских орудий, ибо они разрушители индивидуального сошничества, оттаивает соху и противоставляет ее электрическому плугу.

Отсюда можно сделать вывод, что рано или поздно, культура города захватит всю провинцию и подчинит ее своей технике и своему свету, лишит ее нормальной жизни натур-природы и создаст норму города. Только при последних условиях, футуристическое искусство найдет силу для своего выражения и в провинции, так как это уже не будет провинция, а будет один центр связанный со множеством других центров, армией металлизма. Футуризм есть действительное искусство рабочего, искусство города, это искусство сейчас находится в странном гонении от сторонников провинциаль-

ного искусства, таковые сторонники целиком провинциальны по времени в области искусства, а в самой жизни наоборот, — при-  
нимаются за футуромашинологию, потому что жизнь сама по себе  
футуристична, поскольку она текуча, постольку выбрасывает все  
большее количество вещей с большей выразительностью окрестности.  
Но это не значит что футурист должен отражать портрет машины,  
как она есть, машина это только форма движения, которую  
он помножает на свою энергию и получает новую форму  
или форму. Это его отличительная черта и особенность,  
которую не имеют живописцы называемые реалистами, и обратно,  
реалисты отличаются тем, что их умножение имеет вид, —  
одинажды один = один. Это видимое один при пере-  
несении его в новую энергию не изменяется, а по суще-  
ству этот один может разделиться на множество и  
создать новую форму вида. Футурист также перерешает  
городские элементы в подсознании, как и другие художники, в нем  
научная сторона имеет незначительную теоретическую подготовку.  
Поскольку рабочий конструирует элементы системы сильнейших элек-  
трических волн, поскольку он организует выразительность скоро-  
стей динамического центра, постольку может быть динамическая его  
жизнь содержанием футуризма, т. е. футуризм будет его искусством  
(художественным выражением). Поскольку он это делает, постольку  
область живописная, выраженная на двухмерной плоскости, как  
станковая деятельность, не имеет места и не может  
быть культурой рабочего города, станковая живопись  
может культивироваться в провинции — это ее среда.  
Здесь как бы получился вывод — один, в сторону металлической,  
материальной организации с искусством футуризма; другой, в живо-  
писной пластике со станковым ее искусством. Искусство живопис-  
ное, как бы разделилось на два пути, одна часть его осталась  
с окрашивающимся материалом, осталась при прежнем состоянии  
и принципах; другая начинает выходить в другую среду, т. е.  
в реальное пространство, в котором мы строим материальное выра-  
жение этой же центральной динамической силы города, в форму-  
лах кубизма и футуризма; и третий уклон, выразив-  
шийся в уходе в производственную форму — ложный  
художественный уклон, который в лучшем своем време-  
ни стал на линию подбора материалов, абстрактно-  
эстетический подбор, из которого в будущем должны формиро-  
ваться художественные предметы. Таковые вещи могут быть только  
художественные, и могут быть отнесены к разного рода стилям  
в области архитектурного движения, но отнюдь не могут относиться  
к технике (инженерии). При условии индустриализма живопись  
выпадает, как выпадает и архитектура, в этом случае по недоразуме-

нию остается искусства живописи и скульптуры, как элемент перерождающейся формы, в прикладной элемент. Поскольку футуризм терпит гонение, постольку искусство провинции и живопись начинает выявляться. Это указывает, что провинциализм в городском обществе нежит, а с другой стороны, выдвигается идейная живопись агита в художественной форме — искусство политическое, рекламное, в котором выявляется идея рабочего или религиозного учения нового быта. Выдвигая идейную сторону учения, как всегда водится, выступает потребность изображения лика вождей учителей, мучеников и проч. Сотворяются картины по образу и подобию своему, чтобы массы сами себя могли бы узнать. Искусство основанное на силах динамического ситловращения города отвергается, ибо в нем нет лика. Таким образом я вижу, что искусство разделяется на три лагеря: искусство провинции — живописное, искусство города — не живописное и искусство прикладное, агитационное, идейное. Само собой разумеется, что и живописцы сами разделяются тоже на три категории и противопоставляют свое познание, свой темперамент, свою силу друг другу. Провинциальная живописная культура, атакует металлическую культуру города и обвиняет ее что она непонятна массам, тогда как соха понятна всякому крестьянину и малому ребенку, электрический же плуг непонятен целой деревне, это небывалое чудовище. Конечно, деревенской массе понятнее изображение крестьянина в поле нежели лаборант в лаборатории или рабочий с тнпшлем. Поэтому живописцу и говорят, что нужно создавать такие вещи, которые были бы понятны массе; крестьянин сказал бы: нужно создавать такой плуг, который всякому понятен. Футурист отвечает, что футуристическая вещь доступна пониманию масс, только надо ее изучить, т. е. перейти из одного плана в другой. Рабочий говорит, что мой электрический многолемешный плуг понятен тоже, и всякий может им управлять, даже ребенок, но только нужно его изучить, перейти в новый план строения того же плуга, чтобы увидеть его новую реальность и тогда плуг электрический будет приведен в объективное восприятие.

*К. Малевич.*







