

ВЛАДИСЛАВ СТШЕМИЊСКИ

## УНИЗАМ У СЛИКАРСТВУ

Наш ликовни сензибилитет и сваки наш суд о уметничким делима настају под огромним притиском барокне традиције. Лако је говорити о рушењу традиције. Лако је традиционалној култури супротстављати своју некултурност, одвојену од низа сјајнијих појава, када на рушевинама разбијене настаје нова, али само онда када је јача од претходне, када вредности које је створила успева успешно да супротстави некадашњим вредностима. Снага барока није снага самог израза или њему сродних других израза, као што су традиција, прошлост, част предака, романска култура и сл. Барок је честит и интензиван рад педесетак сликара и то појединаца који су били у стању уметност да доведу до блиставог процвата. Колективни рад сликара, попут Рембранта, Муриља, Веласкеза, Тицијана, Тинторета, Ел Грека, Коређа, Каравађа, Пусена, Зурбарана, Рибеире, Веронезеа, Ђорђонеа, Рубенса и већег броја мањих, мада ипак великих – створио је компактан и јединствен систем барокног сликарства. Преламање барокне традиције није преламање самог израза „традиција” већ и несвакидашње способности тих истинских и великих сликара.

О томе каква је моћ барокне концепције, како њени критеријуми с временом попримају моћ привидно универзалних и ванвременских критеријума, може да посведочи поређење барокне форме и форме Сезана и кубизма у варијанти која је постојала пре 1918. године. Барок је настао онда када је слика престала да буде део зидне декорације. Ренесансна слика је била део архитектуре, а њена сврха: да испуни површину зида. Зид, у горњем делу одељен сводом, био је симетричног облика. Од чега је потицала симетрична структура ренесансне слике? Зид је имао следеће правце: вертикала, хоризонтала и лук. Ренесансна слика била је дужна да

садржи те правце у различито модификованим видовима, због понављања архитектонског ритма, а кроз то и повезивања с архитектуром. Ренесансна слика није била самодоволна јединица, већ је била део архитектуре и зависила је од ње; с архитектуром се повезивала непосредним понављањем и модификовањем њених елемената. Максималну моћ поседује само у архитектонском окружењу за које је насликана и којим је условљена.

Одвајање слике од зида морало је изазвати ревизију сликарских појмова. Симетрија не пружа стварну конструкцију. Симетрична слика није конструисана када сваку њену осу симетрије можемо произвољно, у бесконачно да продужујемо. Јер због тога никада не даје завршену и компактну целину. Тако да је нови систем конструкције требало нагласити помоћу линије и боје.

Линија у бароку се схвата као знак дирекционе напетости. Свака барокна линија је динамички знак. Свака линија у сусрету са другом завршава се њом. Удар линије о линију представља завршетак слике. Форма која настаје на тај начин јесте резултат поништавања сила, има своје средиште, створено притиском међусобних дирекционих напетости. Средишња композиција је резултат тежњи ка пружању ослоња конструкцији слике заснованој на властитој претпоставци, конструкцији слике која није од елемената које јој намеће архитектура, већ од оних које сама поседује.

На основу боје структура слике као да се одвија други пут, независно од линеарне структуре. Боја је размештена према својој тежини. Појам тежине, појам притиска јесте динамичан појам. У њему опажамо да је преко барока динамизована и боја. Структура боје слике је независна у односу на линеарну структуру. Линеарна структура тежи завршавању сплета дирекционих напетости, а структура боје – асиметричној равнотежи боја.

Линија, којом се служи барок, да би на слици постигла структурну повезаност облика, тако што је један повезан с другим, чини компактну целину – губи свој карактер континуитета који је имала у ренесанси. Није реч о мрљи затвореној у себи и равнодушној према утицајима свих других мрља, већ о продирању боје из једног облика у други, прекидању контурне линије, тачније, повезивању боје једног облика с другим. Барокна линија је дисјунктивна линија, не разграничава боје, већ у маси боја ствара скелет структуре слике, састављен од дирекционих напетости. Дирекциона напетост је знак притиска и због тога је њено битно својство пре правац и величина притиска него међусобно тесно додиривање. Линија може бити прекинута без смањења њеног динамично-конструкцијског значења: завршетак дирекционих напетости остаје на снази кад је правац означен, јер је јединство слике истовремено

веће, јер га не повезује само линија већ и боја која прелази из једног облика у други, на тај начин повезујући непосредно једно с другим.

Уобличавање форме одвија се путем контрастивне комбинације светлих и тамних боја. И што је контраст већи, форма је наглашенија. Снага контраста боја одлучује о снази показивања облика. Облик је настао преко контраста боја. Тај контраст боја преко силе контраста повремено поприма вид динамичних сила које опажамо као две напоредне мрље.

Начело контраста је начело које не обавезује само примењено на боју, већ примењено и на облике. Већа или мања изразитост појављивања облика, облици који се интензивно појављују поред слабо наглашених облика, велики облици поред малих, облици различитих карактера, попут тамних облика на светлој позадини и светлих облика на тамној позадини, односно различито насликани материјали условљавају различитост фактура.

Примењујући строге критеријуме форме у анализи Сезанових сликарских дела, пре свега, опажамо велику разлику у погледу боја. Импресионизам који је дотле владао, руковођен начелом вишебојности, примене целокупне скале боја на слици уместо гаме боја у бароку (гама златне, гама сребрне и импресионизам), са својом теоријом супротних боја – применио је Сезан. На први поглед, Сезанове слике су наизглед другачије у односу на барокне. У стварности, међутим, проширење скале боја овде је само повећање броја контраста боја барокног сликарства. Сезан групише боје према начелу контраста (црвена наглашена зеленом и сл.). Начело контраста је основно начело барокног сликарства. Од тог начела није одступио ни Сезан. Његово одступање је привидно. У стварности његове комбинације боја остају контрастне, као што су барокне комбинације биле контрастне. Барок је апсорбовао достигнућа импресионизма. Кад је упио барок и послужио се њим за богаћење и проширивање своје форме, импресионизам још увек није био развио свој властити систем.

У сваком другом погледу, Сезан остаје настављач барокног сликарства. Нестанак контурне линије, њен прекид бојом (у импресионистичком, а не у валерском смислу, као што је било у стварном бароку), независност боје од линије, међусобно завршавање дирекционих напетости, које творе линијски скелет слике, размештај боја према њиховој тежини ради постизања асиметричне равнотеже – то су обележја Сезановог сликарства.

Примењујући исто мерило објективне форме на кубизам, посебно у његовим првим раздобљима, која претходе епохалном обрту, који су извршили Жанере и Озанфан, отприлике око 1918.

године – морамо да констатујемо да су прва раздобља кубизма веома свесно примењивала барок, у виду прочишћених и интензивираних истих начела, којима се одликује барокно сликарство.

У кубизму опажамо дирекционе напетости као основни структурни елемент слике. Те напетости су се у бароку много пута појављивале у маскираном виду, као спољашње или унутрашње контуре, са свим својим случајностима. Увођењем начела геометризације, кубизам је та начела наглашавао, поцртавао, истицао скелет слике и начин конструкције. Циљ напора остао је непроменљив. Начин – узајамно окончавање дирекционих напетости – остао је, такође, исти.

Скала боја је богатија чак у поређењу са Сезановом скалом боја. То је постигнуто увођењем елемента фактуре, односно њеном свеснијом и распрострањенијом применом. Фактура – то је стање бојене површине. Од начина наношења боја зависи утисак о бојама која се не може постићи никаквим повезивањем боја.

Под бојом у бароку кубисти су на динамичан начин подразумевали фактуру. Кубисти су динамизовали фактуру, схватајући је као траг одређеног кретања, знак кретања или некретања, у зависности од састава молекуларних честица боје, од којих се састоји фактура, нпр. игличаста, испресецана, мат, светлуцава, тачкаста.

Размештај фактуре и боје на слици код кубиста се одвија према начелу тежине бојених или фактурних маса – независно од линијске структуре. Независност боје од линије у бароку нашла је израз у кубизму, као независност фактуре и боје од линије.

Контраст облика изражен на свеснији и изразитији начин (контраст геометризованих облика лакше опажамо него контраст негеометризованих облика), контраст боја, уздигнут до контраста фактуре – допуњују аналогију елемената структуре кубистичке и барокне слике.

Кубистичка слика је конструисана тако што су вертикале и хоризонтале претежно садржане у средишту, размештене према оси структуре. Лукови и косе линије, њихова основна густоћа, без обзира на средишност, налазе се у близини граница слике. На тај начин, средиште слике је преко ритма својих праваца повезано с вертикалним и хоризонталним правцем граница слике, а истовремено – кроз облике је смештено покрај граница – одвојено од тих граница. Долази до контраста форме слике, као целине – и њених граница; контраст који не допушта потпуно повезивање форме слике – с њеном површином, с њеним границама. Форма остаје неповезана с оквиром, има властито средиште гравитације, није повезана с границама слике, контрастира с њима. Резултат тог контраста је већи интензитет форме.

Да та појава није случајна, сведочи чињеница да су на кубистичким сликама, насликаним у елипси, покрај граница нагомилане праве линије – док су лукови у средишту. То је трајна појава, која се заснива на томе да средиште слике понавља ритам граница, а истовремено кроз контраст својих праваца понавља његове граничне делове. С правцем граница оне се најјасније одвајају од њих. Због тога је крајње исправан назив кубистичке конструкције – средишња конструкција.

Атрактивна моћ барокне традиције је тако велика да јој је подлегао чак и Сезан, који се сматрао иницијатором савремене уметности уопште. Био је импресиониста, а постао је пропагатор и настављач барока. Кубизам који се сматрао крајњом супротношћу целокупног старог света уметности – испоставља се анализом његове форме, даљим наставком и развојем барока, његовим доследним очишћењем. Питање теме не игра улогу, као ни питање садржаја. Беспредметност, апстрактност – исти су садржај као и сваки други садржај. Одлучује форма која је једина, искључива вредност у сликарству и једино мерило напредовања или назадовања у уметности. И управо анализа те форме утврђује једнозначност Сезановог барока и кубизма.

Општа анализа свих варијанти барокног сликарства мора довести до закључка да је барок сликарство драматичних напетости, сликарство сила. Драма је усклађивање сукоба. Њихова моћ, моћ тих сукоба и моћ са којом су дивергентне и центрипеталне тежње дошле до једногласног израза, моћ с којом су те тежње обуздане и приморане на сарадњу, јесте принуда која приморава на једногласност израза – да одлучује о дубини и ширини драме. Барок је драма сликарских сукоба, усаглашеност дуализама форме: центрипеталност структуре. Форма има властито средиште концентрације. Облици су груписани око тог средишта. Средишња структура има тенденцију затварања у облик круга или елипсе, пружа међусобно, стриктно повезивање облика. Истовремено, средишња структура, дајући систем облика, који гравитира ка средишту, не води никаквом повезивању с границама слике, заборавља на границе, с обзиром на то да је мисао искључиво обузета повезивањем облика. Због тога је то извор првог сукоба: форме као целине свега што је насликано на слици – с простором, на коме је насликано – с равним правоугаоником платна. Форма је као нешто што се види кроз некакву визију и из те визије је пренето на блејтрам. Дуализам насликане форме и блејтрама, на коме је она насликана, одговара барокној концепцији: максималном распону сликарских сукоба, драматичних сукоба. Контраст елипсе као форме с правоугаоником блејтрама је формални контраст, односно повећава општи

интензитет форме, повећава број контраста. Контраст је слово А барокног сликарства.

Независност боје од линије је други сукоб барокног сликарства. Линија ствара скелет конструкције ударањем једне о другу и њиховим међусобним завршавањем. Боја или фактура су валовите, прелазе једна у другу, размештене су према тежини, с обзиром на то да стварају симетричну равнотежу. Контраст боје не ограничава линија (у смислу контуре), јер је то контраст линеарне решеткасте конструкције и аформије боје.

Боја и линија дужне су да сарађују и заједнички, да једнодушно теже одређеном облику, с обзиром на линију тако и боју. Независност, одсуство координације у одређивању облика, његов различит третман садрже у себи супротност, сукоб, дуализам, који обогаћују форму и повећавају њену драматичну напетост.

Удар линије о линију, међусобно завршавање дирекционих напетости јесте трећи сукоб барокног сликарства, знак непосредног деловања, резултат односа према слици као динамичној ствари и несхватања сваког облика, сваке линије не само као линије већ и као знака силе. У стварности, линија је линија и ништа више. Односно, она је њена објективна истина. Постављена је тамо где лежи и њен задатак је разграничавање једне боје од друге. Међутим, барок јој придаје илузорно кретање које у стварности не постоји. То илузорно кретање одваја линију од њеног правог места, приморава је на клижење по слици, што води сукобу линија, непомичности границе боја – линији као покретном, динамичном и клизајућем знаку силе. Линија почиње да се креће, иако се не помера с места.

Динамизам није чисто ликовна појава. Ликовност је уобличавање простора. У област ликовности улазе само просторне појаве. Динамизам је кретање, односно временско-просторна ствар, превазилажење простора у времену. Удар линије о линију, главна смерница барокне структуре, јесте динамично деловање. Свако клижење линије, сваки удар једне линије о другу садржи у себи одређен временски период, у коме се одвија. Што је већа динамична диференцијација, то је већа количина времена слике. Јасни покрети, ослабљени покрети, слаби покрети, готово непостојећи покрети, статична места, удари различите снаге, такође, места увлачења линије у боју или фактуру и престанак деловања те линије због противдејства фактуре или боје, све то условљава садржај времена у барокној слици, стога смо приморани да је такорећи читамо, дешифрујемо као поступно деловање облика и да путем синтезе долазимо до виђења целине. Међутим, слика јесте или би пре требало да буде ствар предодређена искључиво за гледање.

Односно, не би требало да буде попрште драматичне борбе, жестоке борбе сила већ искључиво видна појава. Идеја страна сликарству – која онемогућује, не допушта разумевање чињенице да слика није илузија негде виђене, искалкулисане појаве пренете на слику већ супротно томе – да слика постоји сама по себи и за себе. Основна претпоставка барока јесте да је слика дужна да буде знак драматичног патоса. Патос налази свој израз у динамизму дирекционих напетости и драматичности удара које линије задају – другим линијама. Из тога произилази нужност велике количине времена у слици. Што је више времена, то је њена динамична драма богатија и дубља.

Контраст облика у бароку с временом се све више испољава, постајући у кубистичком сликарству усмеравајуће начело. То није само контраст лука и праве линије, вертикале, хоризонтале и облика, великог облика у односу на мали већ изразитог облика у односу на мање изразит, контраст сумарно наметнутог облика у односу на детаљно обрађен облик, као и у односу на друге контрасте који се односе на другачије схватање форме. Начело контраста, разбијајући слику на низ облика који се не могу повезивати, одвојених један од другог, у међусобном сукобу, води општој борби свих облика, општем драматичном сукобу контрастне форме. Облик није резултат самог себе и облика слике, са којим мора да се повезује. Облик не поседује властиту неминовност која би га лоцирала на слици и повезала с њом. Облик постоји само зато да повећава контрастну напетост других облика. Ниједан облик није настао због изразите неминовности свог постојања; потребан је посредно, због других, а не због самог себе и слике. На путу ка трагању за контрастима неће се постићи повезивање облика које ће створити јединствен сликарски организам. Супротстављајући облици остаће непријатељски према другима, остаће заувек непријатељски једни у односу на друге облике који стварају напетост кондензоване, богате и моћне форме, која обилује драматичним контрастима облика, потпуним формама, чија принуда и надмоћ налажу јединство спољашњег повезивања, међутим, никада неће стварати сликарски организам, чији би сви делови били повезивани снагом унутрашње логике.

Контраст боја, независно од варијанте барокног сликарства, увек се јавља у виду тамно–светлих контраста (у бароку, у чистом виду) или супротних (жуто–плаво, црвено–зелено и слично, у Сезановом импресионистичком бароку) боја или фактурних контраста у апстрактном и геометријском бароку – у кубизму.

Две боје које ударају једна у другу кроз свој контраст разбијају јединство слике, деле ту слику на онолико делова колико је

контрастних мрља. Што је већи контраст боја, то су њихови удари јачи, већи је распон сликарских сукоба. Што је слика неповратније разбијена на делове, подељена ударима боје, то је већи драматични интензитет сликарске форме. Бесконечно напета, засићивана, али никад засићена форма, обуздавана брзина – то је прави садржај барокне слике. Сlike, коју боја растрже на два дела који се не могу спојити, мада су негде повезани аформијом и одсуством граница.

Контраст боја не само да дели слику на делове који се не могу повезати већ ствара највећи интензитет форме на граници боја. Интензитет форме распоређен је неравномерно: постоји повезаност форме и празнина форме. Постоје контрасти згуснуте, кондензоване форме – с местима у којима форма, такорећи, не постоји. Различитост интензитета форме, на тај начин, дели слику на делове с различитим својствима, на делове који су једни другима страни, на делове једино повезане заједничким драматичним патосом.

Тој дуалистичкој концепцији која покушава да повеже неповезиве ствари које не налазе смисао постојања у постизању планираног циља већ у снази супротстављаних сила и у претераном напору, употребљеном за обуздавање концепције која ствара силе, да би им се непрестано супротстављала, али никада побеђивала – морамо супротставити концепцију слике као сложене и органске ствари. Дуалистичка концепција треба да буде замењена унистичком концепцијом. Она не треба да буде ни патос тих драматичних експлозија, ни величина тих сила, већ слика органска попут природе.

Анализа свих праваца барокног сликарства треба да доведе до закључка да барок никада није био у могућности да створи сликарски, истински јединствен организам, који постижући максимум контрастних драматичних напетости, није могао да повеже те напетости. Једино је остајао на формалном значењу своје потенцијалне тенденције ка њиховом повезивању. Уместо стварног повезивања видљивог оком и непосредног – нудио је повезивање, чије је тенденције ум разумео, иако их очи нису виделе.

Чари барока су тако изразите, да поимајући ствари барокно, то не опажамо, сматрајући да смо га лишени. Главни аргумент у корист добре слике јесте „богатство форме” или „засићеност форме” – једини аргумент у области барокних појмова. Шта је то „богатство форме”? Тамо где постоји мноштво контраста форме, велики дијапазон боја, велика динамична активност, обуздавана другом, где постоји велика различитост и велика осетљивост при наношењу боја, где постоје контрасти фактуре – тамо постоји богаство форме. Исти ти појмови одређују суштину барока, његових идеала, циљ његових тежњи! Односно: да ли су богатство форми и савршен-



ство слике истозначни с њеном барокношћу? Да ли је слика боља уколико садржи у себи више барока?

Крајње је време да се ревидирају појам богатства сликарске форме и други сродни појмови. Летимична анализа тих појмова треба да нас увери да под богатством форме и осталог подразумевамо заправо оно што разбија јединственост слике, што дели ту јединственост и уместо органске јединствености настаје механички конгломерат неповезивих делова. Јер, контраст није дужан да буде мерило форме слике већ су то њено јединство и средства која теже њеном стварању.

Средишњост слике не води јединству слике, јер изазива контраст форме и простора, на коме је смештена. У средишњој структури опажамо јасно средиште око кога нараста форма; што је нешто удаљеније од њега, то је интензитет форме слабији. Целокупна форма, желећи да се закључи, приближава се облику елипсе или круга – на видљив или невидљив начин. Код видљивог закључења преважу лукови, а код невидљивог у близини граница налазе се косе линије. Целокупна структура форме срачуната је на контраст који се јавља *post factum*, на контраст форме у односу на границе слике.

Тај начин конструкција је у супротности с начелом еквивалента простора слике. Сваки  $cm^2$  слике је подједнако вредан и у истој мери учествује у конструкцији слике. Односно, није оправдано истицање једних, а изостављање других делова слике. Површина слике је јединствена, према томе, интензитет форме мора да буде размештен једнообразно.

Средишњост структуре је резултат визије форме. Форма се види као нешто одвојено од слике, доживљава се ван слике. Таква форма попут капи воде поприма облик круга или елипсе. Визијски доживљај форме у изолованом, безграничном средишту – у апстрактном и неограниченом простору – није могао другачије да резултира.

Међутим, ако постанемо свесни да истинска јединственост слике није само повезаност њених облика већ и повезаност тих облика с простором из кога израстају, онда сама повезаност није довољна; тако да је истинска повезаност слике јединственост оног што је било пре настанка слике с оним што се појавило након њеног осликавања – односно, тек тада би се морало прећи са илузоризма субјективне форме, са њеног визијског доживљаја на објективну структуру и органску слику. Природне чињенице слике (четвороугаона граница и равна површина) су елементи структуре слике, и то можда најважнији, јер само у зависности од њих могу настајати други облици слике, али у зависности и најтешњој повезаности са њом.

Барокна слика је била конструисана кроз динамизам. Отад динамизам није требало уопште да буде чинилац структуре слике, већ да буде примењиван на слици.

Динамична слика никада није срасла са површином слике. Она не израста са места слике на коме се налази. Њено кретање увек је усмерено у правцу који је води изван граница слике. Динамично клизање облика по површини слике одваја га од места где се налази, одваја га од слике, избацује ван слике. Клизајући облици нису дужни да постоје на слици. Мора постојати потпуно јединство насликаног с површином, на којој су ти облици насликани. Облици треба да чине потпуно и нераскидиво јединство с површином слике.

Динамизам не може да створи истинску структуру слике. Структура је потпуна међусобна сраслост облика с површином слике, тако да се ниједан од тих облика не може одвојити од целине, одвојити од ње, односно да се стварају одвојени и посебни делови. С обзиром на то да динамичан облик има, такоређи, супротно дејство: он представља одвојен део, жели да напусти целину, није срастао ни са површином слике, ни са другим облицима, због тога се не може употребити као грађа слике. Начин динамичне градње: ударање свих делова о све постиже ефекат хаоса, тренутно заустављеног у систему који чува привид система који је резултат деструктивног деловања ударања дела о део. Облици не израстају из слике, нису срасли с њом, нити срастањем једног с другим творе организам. Њихово задржавање на месту, немогућност напуштања места одређеног за себе, резултат су принудног деловања других облика. У овом случају, принудност најбоље доказује да структура није стварно органска. Ако би структура била органска принуда, она не би постојала. Да је избачен један облик, притисак с његове стране био би мањи, равнотежа би се пореметила и целокупна мистериозност принудне псеудоструктуре била би нарушена. Међутим, сваки облик требало би да је сам по себи, непосредно срастао са сликом, да у том случају помоћ сваког другог облика буде сувишна. Тако да принудност структуре најубедљивије сведочи о недостатку њене органскости.

Кретање је временскопросторна појава. Дирекциона напетост је знак кретања, односно садржи елемент времена. Уместо слику да посматрамо, да је видимо, приморани смо да је дешифрујемо. Што је више дирекционих напетости, то више облика удара један у други, већа количина времена је садржана у слици, она се више удаљује од чисте ликовности која тежи истовремености просторно-оптичких појава. Циљ наших тежњи је – ванвременска слика, слика која искључиво оперише појмом простора.

На супрематистичким и надреалистичким сликама било је покушаја да се са њих уклони време. То је постизано помоћу узajамног неутралисања облика. Облици су смештани на слици тако да не утичу један на други. Истовремено и независно постојање облика, одсуство тзв. међусобне повезаности, одсуство непосредног деловања води томе да на тим сликама не осећамо трајање времена. Мада, те слике се не могу у потпуности сматрати ванвременским. Систем одвојених и независних облика истиче напоредност облика. Видећи облике и видећи растојања међу облицима, као да не видимо једну слику већ низ слика, независних једних од других. Да бисмо их повезали у један визуелни утисак, морамо имати на располагању одређен период времена. На тај начин, наизглед ванвременска слика постаје временско-просторна слика. Јер само крајње једнообразна слика може бити невременска, чисто просторна слика.

У последње време, низ праваца у својој еволуцији је дошло до уверења да је искључиво површина дужна да буде грађа слике и да линија не треба да постоји у свом дотадашњем, цртастом виду. Ту појаву треба сматрати позитивном, јер је линија знатно складнија и динамичнија од површине, изостављајући то да површина као затворен облик боље сраста с површином слике од линије која се, с обзиром на немогућност природног завршетка, може продужавати у бесконачност, испољавајући увек тенденцију изласка ван слике. Управо у томе је заслуга супрематизма који је увођењем површине много година претходио свим другим правцима савременог сликарства.

Геометризација је постојала у свим варијантама барока. У истинском бароку опажају се сви облици у виду лука или слова С (племенита заокруженост форме). Појављују се код Сезана, док су у кубизму ти облици доследно сведени на праву линију и лук – на најједноставније и најјасније форме, с обзиром на то да се сматрало да се на тај начин може створити чиста и прецизна конструкција. Међутим, путем геометрије се не може створити слика. Геометрија даје јасну и прецизну грађу, али јој тачно не одређује место на слици, у складу с њеном прецизношћу. Због тога сликар одређује место облицима искључиво помоћу интуиције. Недостатак објективних закона приморава на тражење ослонаца у интуицији, субјективној, променљивој ствари која зависи од личног укуса. У стварности, геометријска конструкција је произвољна као и свака друга конструкција. Геометрија може нагласити конструкцију онаквом каква јесте, показати је изразитије без геометризације, али је ништа не може конструисати. Јер не нуди никаква ухватљива начела конструкције.

Конструкција слике једино се може одвијати кроз монолитност нумеричког израза целокупне слике, тако што се односи величине једног облика у односу на величину другог одређују истим нумеричким изразом. Тако што је природно да су дужина и ширина слике полазиште. Налажење величине слике у низу размера других облика и њихово међусобно повезивање и условљавање истим нумеричким изразом је најсигурнија повезаност облика с границама слике. Исти ритам нумеричких односа свих облика је њихова најистинскија повезаност. Започињући конструкцију слике, треба узети у обзир њену ширину и висину основних размера као полазишта, јер од њих зависи ширина и дужина, као и место сваког облика. С обзиром на то да димензије слике постају прворазредна, а не другоразредна ствар слике која на неки начин постоји ван граница наше свести, као што је постојала у бароку, мада је суштинска и одлучујућа за структуру и њен карактер.

Међутим, не треба сматрати да примена нумеричких израчунавања може изазвати механичност идеје и аутоматичност свих функција сликарства. Ни потпуно познавање начина прорачунавања не може створити слику. Прорачунавање мора ићи у пару с интуицијом. Међусобна сарадња једне активности с другом ствара слику. Позитиван резултат примене метода израчунавања је објективизација слике, избацивање индивидуалних начина и графолошких дрхтаја, пребацавање тежишта на слику, на њене законе, на њену структуру – уместо изражавања дрхтаја воље и темперамента овог или оног сликара, уместо испољавања његовог укуса на слици. Закон структуре слике треба да буде изнад индивидуалности сликара. Дело сликара треба увек да буде веће од ове или оне, случајне и променљиве, природе сликара.

Контраст боја на слици који је барок примењивао ради постизања драматичних контраста – не мора се примењивати у унистичкој концепцији, а ни подела слике на међусобно супростављене делове, већ складност свих делова слике. С обзиром на то да је организам јединствен, да с његовим раздвајањем наступа смрт организма и његово разбијање бојом убија слику, чини је мртвом, приморава на трагање за спољашњим и принудним средствима за галванизацију леша. Јер ивице дирекционих напетости тек тада почињу да врше своју улогу, иако је слика мртва, у стању је распада, распадања на делове. Контраст боја условљава смрт слике. И шта с тим што се постиже напетост форме мртваца?

Боју на слици не треба груписати према контрастима, нити због разбијања слике, већ због њеног сједињавања и повезивања. Не треба ни због неподударности боја, ни због оног што раздваја већ због оног што спаја. Гама боја не повезује, већ разбија слику,

када су у њој садржани тамно—светли контрасти. Контрасти фактуре разбијају слику због различитости светлосне силе садржане у њој. Повезивање боја не мора се одвијати линијом једнобојног тоналитета, јер такав тоналитет садржи највећу различитост светлосне снаге у боји. Боју не треба смештати ни у правцу тамно—светло, већ на хоризонталну линију која повезује целокупну различитост подједнако напетих боја. Једнакост светлосне снаге боје повезује слику, ствара њену јединственост. Ниједна боја не одскаче од других, ниједна се не утапа; остаје јединствена маса облика и површина слике, у потпуности повезана с површином платна. Решење боје чини слику јединственом, због чега не захтева принудна повезивања која би сједињавала разбијене боје, оно што је неповезиво, што ниједна друга средства не могу повезивати.

Тек сада може се остварити независност боје у односу на линију. Линија није дужна да исправља оно што боја разбија, нити да линија повезује слику разбијену бојом, већ да настаје њихово заједничко дејство које тежи заједничком циљу — стварању јединствене слике, међусобном повезању свих делова, који настају из свих природних елемената: четвороуглова граница и равне површине. Јединствена слика није борба облика, нити је драма, већ је, као и сваки организам, јединствено деловање свих делова, једнозначност израза линије и боје. Сваки елемент конструкције слике: линија, боја, фактура — тежи заједничком циљу, мада сваки од тих елемената чини то на себи својствен начин. С обзиром на то да је циљ другачији, да циљ није ни слика, ни драма, већ слика као органска ствар, због чега сваки од тих елемената има другачији циљ и другачији начин његовог решавања.

Равнина слике је једна од појава једнозначности израза линије и боје. Боја није независна у односу на линију. Линија је граница боје. Боја не прелази преко линије. Повезана је са њом, у међусобној су зависности, чине јединство. Уклањање дуализма у једном правцу повлачи за собом уклањање дуализма равне површине платна и запреминске форме облика насликаних на платну. Слика која тежи потпуној јединствености треба да буде резултат својих природних могућности (равних површина и четвороугаоних граница). Међутим, у барокној концепцији постојала је претпоставка гомилања контраста, њиховог супротстављања природним могућностима и једног другом. Слика која је садржала мало контраста, која је била у складу са природним могућностима и са самом собом — с барокне тачке гледишта је досадна слика. За присталицу барока неограниченост је пуноћа, неостваривост је остварење, резултат је ништа, искоришћен начин је — све. Због тога ти делимични покушаји, који су вршени у границама барока ради

преласка на равнину слике – нису уродили потпуним резултатима. У последњем периоду кубизма, у супрематизму или у Мондријановом неопластицизму – површине су равне, иако целина још увек није равна. Сликара још увек тражи контрасте, сликајући равно, мада не разуме како ће оно резултирати. Из тога проистиче боја која дели слику, контрасти боја који од јединствене равне слике стварају неколико посебних површина. Из тога проистичу контрасти облика, чији резултат је посебност и неповезивост тих облика, а уместо јединствене слике низ облика, на које је слика подељена. Из тога проистиче динамизам који одвлачи облике ван слике и онемогућује њихово срашћивање с површином слике. Из тога, такође, проистиче средишња структура коју данас често примењују кубисти. Све те грешке проистичу из непромишљавања суштине појаве, да равнина облика није довољна, да треба да буде први корак на путу ка равнини целе слике, да треба бити свестан карактера еволуције савременог сликарства, као прелаза на мистичну концепцију слике, као сликарског организма, јер унизам у сликарству захтева усаглашеност свих елемената слике с природним могућностима, с обзиром на то да равнина целокупне површине слике након сликања треба да обухвати јединствену равну површину. Слика треба да буде јединствена и равна. Барокном драматизму треба супротставити унизам у сликарству.

Превела са пољског  
*Бисерка Рајчић*