

Колев, Иван (2017) Динимическият трансцендентализъм в живописа на италианския футуризм. – Сп. Философски алтернативи, 2017, Том. 26, бр. № 4, с. 136-141.

Абстракт: Текстът разглежда основни идеи от манифестите и естетическата програма на италианските футуристи. Представена е тяхната критика на класическото изкуство и класическата живопис, а също програмата им за футуристична живопис, реализираща идеята на Филипо Томазо Маринети за „красота на скоростта“ под надслова „трансцендентален пластицизъм“.

Ключови думи: футуризм, динамика, скорост, цвят, перспектива.

В средата на XIX век Йожен Дьолакроа записва в своя дневник: „В природата няма контур“. Тази бележка на френския романтик насърчава първите импресионисти да повярват в правилността на посоката, която Джоузеф Малорд Търнър вече е задал със своите флуидни пейзажи. Трайната доминация на линеарността в пластиката като цяло и в живописа в частност изглежда като самоочевидна за самото конституиране на образа. Обоснованият от Леон Батиста Алберти приоритет на *lineamenta* в архитектурата не се ограничава само до тектоничната „немиметична образност“ на архитектурата, но продължително доминира също в скулптурата и живописа. В самия генезис на новоевропейския академизъм е вплетена геометрична линеарност – от една страна като спомен за идеализациите в античната миметична правдивост на скулптурната пластика, а от друга – като визуален израз на „яснота и отчетливост“, който върви ръка за ръка със сциентичното рацио, което навлиза в академиите като техен контразанагтийски конститутив.

Ако последваме типологията на Хайнрих Вьолфлин – класическо и бароково, – тогава доминирането на линеарността безусловно сочи към принадлежност в класичното, разбрано в надепохален, парадигмален смисъл. В манифестите на италианския футуризм откриваме ново тълкуване на линеарността, която не попада под изключващата опозиция линеарно–живописно. В манифестите, посветени на живописа, е въведен нов смисъл на линеарност, който е противопоставен не само на импресионистичната неотчетливост, но и на класическата линеарност.

Преодоляването на миналото – критика на „пасатизма“ (*passatismo*) – е основна негативна задача на футуристите. За Филипо Томазо Маринети миналото е товар върху плещите на съвременна Италия, отрежда ѝ ролята на туристическа дестинация, гледаща към миналото, и точно това е главното препятствие тя да се превърне в модерна държава. Защото новото в настоящето, което е „успоредно“ на хода на времето – и точно в този смисъл е съ-временно – е *la bellezza della velocità* (Marinetti, *Le manifeste du futurisme*, 1909). Времето на настоящето е динамизирано от машината и апелира за преобразяване не само на изкуството, а и на целия живот в синхрония с лайтмотива на скоростта.

На мястото на натуралния мимезис футуристите поставят техноимезиса. Този нов мимезис не е строго тематичен, а по-скоро структурен. Машината се появява не толкова като предмет на изображение, макар като такъв да не липсва, колкото като схематизъм – *машинното*. Футуристите искат да преобразят изкуството, като въведат и разпръснат атрибутите на техническия динамизъм не само в нови тематики (аероживопис), но и в традиционните теми (изобразяването на човека и неговия свят).

Отказът от подражание на природата и от класицистичното разбиране на класическото изкуство („благородна простота и спокойно величие“, Винкелман) променя и позицията на зрителя. „Съзерцателният идеализъм“ (както го нарича Carlo Carrà) на класицистите е обезценен – *contemplatio* е заменено с *actio*. Класическият човек

достига до естетическа кулминация в отношението си към природата в съзерцанието, защото в еминентен смисъл *многообразието* на природата е щедра демонстрация (*demonstratio*, но не само в смисъла на *показване*) на натурално възможното. Доколкото Природата може да бъде спинозистки възхвалена и като *natura naturans*, нейната *varietà* е удостоверена пред възприятието ни божествена мощ.

Зрителят пред произведението на футуризма не само е изведен от състояние на съзерцание, но е преднамерено „обезпокоен“, за да бъде разтърсен не от анекдотични перипетии (анекдотът е отречен!) и предизвикан от тях катарзис, а от организираната агресия на футуристичните „вечеринки“ (*serate*). В тях зрителят е предизвикан от дързост спрямо класическите ценности и доведен до неистовост и ярост. Ако катарзисът завършва с примирение пред могъществото на съдбата, футуристичното предизвикателство кулминира в преднамерени размирици – не само ценностни, но дори и физически – напр. една престрелка с подръчни предмети между публика и актьори е желан скандал, а не провал.

Под съмнение в конфигурацията на изкуството е поставена фигурата на критика на изкуството. Доколкото неговата роля (конституирана от Дени Дидро и Шарл Бодлер) е да преценява новото изкуство на фона на традиция и парадигми, критикът се основава на историята на изкуството и на собствения си вкус, за да направи преценка за едно произведение и да се отзове за неговия автор. Във футуристическия хоризонт на „постоянно новото“ тази позиция на критика подривно е поставена под съмнение. Агресията на новото не предполага авторитет нито на основан на „добрия вкус“, утвърждаван от традицията, нито идващ от академията (Vossioni и др. 1910a).

Футуристичната деструкция не подминава и Академията като институция. Нейният авторитет, утвърден след Ренесанса чрез академията на братята Карачи в Болоня и *Академия Сан Лука* в Рим, също е подложен на критика и отрицание. Академиите въвеждат формални методи, чрез което се разграничават от занаятите. Към формалния метод спадат геометрията, перспективата и теоретизациите върху елементите на изображението.

Футуристите обаче, въпреки привързаността им към „прогреса в науките“, дръзко оспорват върховенството на перспективата, имайки предвид „правата перспектива“, въведена „научно“ през XV в. в работите на Филипо Брунелески и особено на Пиеро дела Франческа. На пръв поглед това е изненадващо и противоречи на сциентичната ориентация. Но тази позиция има своето основание. Правата перспектива е сциентично обоснована, но изхожда от определени предпоставки, някои от които футуристите не споделят. Главното тяхно несъгласие се отнася до допускането на статична гледна точка и изграждането на перспектива спрямо нея. Динамизмът на футуристите е несъвместим с такава привилегирована статика и вместо това те допускат *нелинейни* деформации, които отразяват всеобщата динамика в онтологията на футуризма.

Така вместо „измамното *trompe-l'œil*“, което да представи перспективното съкращаване за неподвижна зрителска перспектива, футуристите въвеждат „субективни трансформации“, които обаче са мотивирани от динамиката на предметите и зрителя (Carra 1913).

Отказът от ренесансовата перспектива обаче не означава, че футуристите ще апелират към „несправедливо забравено минало“, каквото например би могло да бъде в случая с „египетската перспектива“ в нейните модернистки реминисценции. И това не е произволно, а представлява съзнателно разграничение. Защото в съвременното на футуристите изкуство има множество опити за „преодоляване“ на доминацията на неподвижната централна гледна точка и нейната перспектива чрез стремеж към „плоскостен стил“ на изобразяване, в който има алюзии към неклаسيцистично изкуство

– египетско изкуство, византийски стил (Густав Климт), „извънвропейска екзотика“ (Гоген), „наивисти“.

Манифестите на футуристите за живописиста посочват и разграничение от онези технически похвати, които се тълкуват като знаци за антицизираща нагласа. Например използването на патина като знак за оценностяване на старинното. Същият смисъл може да се открие в лакировката и в използването на глазура. Слоевите лак в класицистичната живопис придават бляскава завършеност на картината, което като мотив спрямо възприятието е в паралел с тежката и богато профилирана рамка. Лакът и рамката придават монументалност и излъчват претенция за тържествена финитност, което не може да ни спести чувството за статика, независимо от тематиката, била тя и свързана с деяния и бурни събития.

Не само статиката в изображение и в техническите атрибути на картината са отхвърлени от футуристите. В спектъра от реални и възможни движения, изобразени в картината, също има неподходящи и несъвместими с футуристичната динамика. Футуристите критикуват употребата на „меки и женствени движения“, осмиват „галантния стил“. Това е логично, защото мекотата на движението е израз на органика. Мекота има само в самоограничените движения. Затова Шилер нарича грацията „подвижна красота“. Грациозно за него е единствено органичното движение, породено от „морални чувства“. Неживото може да се движи плавно, но не и грациозно. Грациозното движение излъчва спокойствие, защото е ритмично и овладяно. Ритъмът и овладяността са присъщи само на сила, която пребивава в спектър от възможности и може да отбира свободно едни или други от тях, а това е присъщо само на органичното като немеханично и най-вече на душевното и духовното като израз на култивирана воля.

От еуфорията по сциетичното при футуристите не произтича преследване на „фотографската точност“, защото тя е несъвместима с основната идея – изразяване на динамика и скорост. От размиването на образа при статичното сфумато на Леонардо и от размиването на образа при динамиката на флуидите при Търнър тук се преминава към размитост поради „скорост“ дори на самоидентично оконтурените тела и предмети.

През XIX в. опозицията на пострафаеловата барокова динамика в живописиста ражда ретропрецизионизма на прерафаелитите с равномерно разпределена детайлност на изображението. В полето на скоростта обаче динамиката не позволява да се поетизира детайла и затова футуристите намират за неуместно неговото представяне, понеже то бави погледа и придава статика на цялото. Взирането противоречи на прехода, а скоростта е снемане на разликите (Воссионі и др. 1910а).

Поради същата идея-лайтмотив в полето на изображението редът на цветовете не следва класическото изискване за „хармония на цветовете“, понеже не апелира към сърцерцателно удоволствие. Не е трудно да се види, че дори при модерната идея за „допълнителност на цвета“ на Жорж Сьора и Пол Синяк, полученото изображение чрез поантилистка техника придобива мозаечна замръзналост не само когато изобразява медитативна статична тема (*Неделен следобед на остров Гран Жат*, Жорж Сьора), но и тогава, когато темата по самото си естество е динамична (*Циркът*, Жорж Сьора).

Употребата на битум и „кални цветове“, с които се придава барокова дълбочина в следрафаеловата живопис (вж. Салваторе Роза), също са несъвместими с „красотата на скоростта“ (Воссионі и др. 1910а). Изсветляването на палитрата, както това става при импресионистите, които започват от бял грунд, не е достатъчно за реализиране на амбициите на футуристите в живописиста. Контрабитумната живопис на футуристите предпочита разгъване на динамиката в плоски близки планове, защото е динамика на човешкото действие и на функциониращата машина.

Както неподвижната статуарност на портрета, така и самотната единична фигура („Колко е трудно да се нарисува самотна фигура!“, Ван Гог) не са предпочитана тема на

футуристите. Хоризонтът задава натурална естественост, спрямо която човекът е подчинено същество. Но и неговата вертикална противоположност (*Възкресение*, Рафаело) не е по вкуса на художника-футурист. За него и хоризонталните, и вертикалните линии са статични, замръзнали, „мъртви“ (Carrà 1913). Тяхната среща – правият ъгъл – също тежи статично и без динамизиращи преходи. Присъствието на правия ъгъл е „безстрастно“ за футуристите и това е една от техните опозиции спрямо геометризма на кубистите. Затова футуристите схващат задачата на кубистите като аналитична, а своята – като синтетична.

Статични за тях са не само хоризонталните и вертикални линии, но също и „фигурите на Сезан“. В своето знаменито писмо от 15 април 1904 г. до Емил Бернар „постимпресионистът“ Пол Сезан апелира към това „да се третира природата чрез цилиндъра, сферата и конуса“. Това е вдъхновяващо за кубистите, но вкусът на футуристите е по-различен. За тях кубът и пирамидата са „статични форми“, защото в тези фигури водещо е тектоничното и те служат за тектонични цели – както в архитектурата, така и в живописните композиции.

В началото на модернизма в живописа обезценяването на голото тяло в *Закуска на тревата* и *Олимпия* на Едуард Мане бележи поврат поради редуцирането му до илюстративност в първия или до плоскостно изображение във втория случай. Това дереализиране продължава при *Големите къпещи се* на Сезан и при *Госпожиците от Авиньон* на Пикасо, за да достигне до пълно negliжиране при футуристите. Изключването на голото тяло е знак за отказ от натурализъм и белег за доминация на „машинизма“ (Vocioni и др. 1910a).

Позитивната програма на футуристите е свързана с разгръщането на идеята за динамизъм и *bellezza della velocità* в най-широк спектър – тематичен и технически.

За разлика от патинираното минало на класицистите във фокуса на вниманието на футуристите е съвременността, разбрана обаче откъм перспективната ѝ страна. Различаването на настояще и съвременност при футуристите се извършва чрез отдаване на преимущество на технически динамичното. Затова настоящност от типа на тази, която представят реалистите в средата на XIX век, им е чужда. Такова разбиране за настояще добре е изразено в по-ранните писма на Ван Гог: „Питам те: познаваш ли в старата холандска школа един едничък сеяч, един едничък копач? Да работят – ето нещо, което фигурите в старите картини не правят“ (Ван Гог, *Писма*, 2,61). Такова настояще е реализъм, който се оттласква както от символно-сублимните теми на историческата живопис, така и от жанровия алегорично-съзерцателен реализъм на холандската школа. Футуризмът обаче не е семпъл реализъм. По-скоро можем да го наречем „тенденциозен реализъм“. При него към настоящето се гледа през оптиката на динамизираното в модуса на бъдещето време. Може да допуснем, че тук виждаме една предхайдегерова перспектива за гледане към битието чрез времето при преимущество на екстаза на бъдното. Само че при футуристите доминиращият екстаз на бъдещето не е екзистенциален, а техноморфен.

Оттук и специфичното разбиране за оригиналност. Тя е противопоставена на традицията, но е лишена от претенции за образцовост, както е в естетиката на Кант. Основаната на техноморфна темпоралност концепция не се стреми към нови образци, а към деструкция на всичко устойчиво, в това число и на традицията. Затова Антонио Сант-Елиа апелира към архитектура, при която градът прилича на „шумен строеж“ и всяко поколение изгражда свой нов град.

Изграждането на образа в живописа на художниците-футуристи се извършва чрез „динамична линейност“. Правите линии са изместени от вълнообразни и зигзагообразни, правите ъгли – от остри („ъглите на волята“), а кръгът отстъпва на елипсата (Carrà 1913).

На мястото на познатите в традицията перспективни системи с рационална геометрична структура се появява футуристична „субективна перспектива“. Нейната променлива обаче не е израз на интериорно преживяване, както при експресионизма, а корелат на скоростта и нейното възприятие.

Във футуристичната пластика тектоничните фигури на обемните тела са динамизирани от гравитацията на скоростта – конусът е обърнат („като експлозия“), цилиндърът – наклонен, а кубът – заместен от сфера, която е колкото затворена в себе си, толкова и външно неустойчива. Динамизирани геометрични обеми не стоят самотно и изолирано, както е при „метафизичната живопис“ на Джорджо де Кирико, а са в постоянен „динамичен обмен“. Между тях протичат динамични събития, които деформират контурите на телата, за да изразят „ехо от линии и обеми“. Тази динамична зависимост на телата футуристите наричат „динамически трансцендентализъм“ (Carrà 1913).

Цветовите в динамичния пластицизъм са включени в опит за динамична синестезия. Понеже тук движението е онтологична първооснова, синтетичното има примат и по отношение на цветовете. Вместо класическата „хармония на цветовете“, футуристите художници се стремят да изобразяват с цветовете не локалната им вещна основа, а динамични феномени – звук и ухания. Задачата е да бъде изобразено:

– „Червено, чееееерррррвено, най-чееееееерррррвенното, което крециииииии.

– Зелено, което не може да бъде по-зелено, зелеееееееееееееееено, което пицииииииииииииииииииииии, жълто, което може да е толкова агресивно, колкото е възможно: жълто-зелено; жълто-шафраново, медно-жълто“ (Carrà 1913).

Тази синестезия не е подобна нито на синтетизма на пластичните изкуства от епохата на рококо, нито на екзистенциалния експресионизъм. Тя е техно-синтеза. Цветът трябва да представи скоростта и да бъде „цвят във времето“. Така както импресионистите противопоставят рефлектирания цвят на локалния, така и футуристите противопоставят цвета на скоростта на цвета на статичния предмет.

През 20-те години футуристите създават нов жанр – аероживопис. Неговото родословие започва с *Монопланът на Паната* (Маринети, 1908), но се разгръща през 20-те и 30-те години, когато биват публикувани няколко манифеста по темата. Футуристите са убедени, че рисуването по време на полет транспонира живописца в нова модалност. В нея липсва неподвижната гледна точка на художника, липсва също устойчивостта на хоризонта и статичната последователност на плановете („особено при вираж“). Напълно изчезват детайлите от прецизионизма на близкия план. В това отношение художниците футуристи продължават идеите на Едгар Дега за придаване на ефирност на изображението при рисуване от висока гледна точка.

ЛИТЕРАТУРА

Манифести

Boccioni, Carrà, Russolo, Bala, Severini. 1910. *Manifesto dei pittori futuristi*. 11 Febbraio 1910. Milano.

Boccioni, Carrà, Russolo, Bala, Severini. 1910a. *La pittura futurista. Manifesto tecnico*. 11 Aprile 1910. Milano.

Carrà, C. D. 1913. *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista*. 11 Agosto 1913. Milano.

Marinetti, F. T. 1931. [et les futuristes Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Prampoloni, Somenzi, Tato] *Le manifeste de l'aéropeinture futuriste*. 14 Février 1931.

Друга литература

- Дневникът на Йожен Дьолакроа*. 1980. София: Български художник.
- Boccioni, U. 1997. *Pittura e scultura futuriste (Dinamismo plastico)*. Milano: SE.
- Lista, G./Masoero A. 2009. *Futurismo 1909–2009. Velocita + Arte + Azione*. Milano: Skira editione.
- Tisdall, C. 1977. *Futurism*. London: Thames and Hudson.