

*Мариана Николова*¹

ПОСТМОДЕРНИ РЕФЛЕКСИИ ВЪРХУ ХРОНОТОПНАТА ПЕРЦЕПЦИЯ И ПЛАСТИЧНИЯ ИЗРАЗ ПРИ МОДЕРНИЗМА

Mariana Nikolova

POSTMODERN REFLECTIONS ON THE PERCEPTION OF THE SPACE-TIME CONTINUUM AND THE PLASTIC EXPRESSION OF THE MODERN ART

Abstract: Comprehension of the Space-Time continuum as a perception of the Modern art's artist and the searching of the relevant plastic expression is as an approach to that new dimension, which in 1936 year Charles Sirato touches in his "Dimensionist Manifesto". The reflection of the Postmodern Philosophy on the Modern thinking is an important topic of the contemporary artist, who during his creative process experience similar challenges in grasping the Space-Time continuum. The report examines two texts of M. Merleau-Ponty: "Cezanne's Doubt" and "Eye and Mind", following the philosophical reflection on the modern artist's perception, who as Klee says: "doesn't reproduce the visible, but makes visibility". I'm considering also the viewpoints of P. Valery, G. Deleuze and H.G. Gadamer, whose life path covers the both eras in question. Many scientific discoveries from the beginning of the 20-th c. have an influence on the artistic thinking and creativity. In an original way the postmodern philosophical reasoning considers this. In this way the discourse modern-postmodern does not flow only in the flat, linear time. And somewhere between the scientific and postmodern thought is the great impact of the Bergson's concept of the "duration". From this consideration is following the idea of the elasticity of the human consciousness during the time and space – an idea explored not only in visual arts.

Keywords: *space-time continuum; Modern – Post-modern; scientific discoveries – plastic expression; reflection.*

Разбирането на времепространството или хронотопа² – като възприятие на модерния художник и търсенето на съответен пластичен израз, е като онова „Ново измерение“, към което Чарлз Сирато ще насочи вниманието в своя „Манифест на Димензионизма“, от 1936 г.³

Рефлексията на постмодерната философия върху Модерността е важна за по-дълбокото разбиране и осъзнаване на творческия процес от съвременния артист. Диалогът Постмодерност –

¹ mnikolovaartstudio@gmail.com

² Хронотоп – означава времепространство. Терминът се употребява в математиката и е бил въведен въз онова на Теорията на Относителността на А. Айнщайн. В литературата и естетиката, понятието се въвежда от Михаил Бахтин. Виж: Бахтин, М. Идеята за Времето, Антология; София, 1985, с. 382.

³ През 1936 г., унгарският поет Чарлз Сирато пише „Манифест на Димензионизма“, с който заявява търсенията на едно ново течение, призоваващо артистите да надскочат старите граници в изкуството. Манифестът е подписан от редица значими за Модернизма автори. Виж: <https://www.amherst.edu/system/files/media/DM%2520Translation%2520library%2520case.pdf>, Последно влизане на: 23.10.2019

Модерност може да протече в една съ-времеовост – както, когато „два отдалечени във времето пласта се срещат и наместват при взаимния си сблъсък. Историята може да се сравни с поток, стига да се разбере, че потокът не тече отгоре надолу, че има тънки струи, разположени срещу течението, способни да се възвърнат далеч назад“⁴. Така наречената дистанция на времето, зависи от разглежданите феномени и многообразните пътища за интерпретация и реинтерпретация.

Един текст от Морис Мерло-Понти, писан през 1948 г., сякаш прави опит да скъси горепосочената дистанция. Това е есето: „Съмнението на Сезан“. Понти ни връща към твореца Сезан, който освен, че е считан за баща на модерния пластичен израз, оказва влияние и на създателите на Кубизма⁵. Ето, как оценява значимостта и дълбочината в творчеството на твореца един поет⁶, негов съвременник: „Онова, което художника се опитва да преведе за нас, е по-загадъчно, заплита се в самите корени на Битието, в неосезаемия източник на усещанията.“⁷ Защо Мерло-Понти – един постмодерен философ се обръща към Сезан, освен, като израз на поколенческа приемственост⁸. В разбирането му за визуално-пластичния език на живописата – като едно живо и динамично „цяло“, реинтерпретирано през Бергсоновото понятие за „траене“ – текстът носи усещане за органична цялост⁹. Описан е творческият процес, по време на който художника гледа света, респективно пейзажа „с широко отворени очи, сякаш „покълвайки“ с местността наоколо.“¹⁰ „Покълва“, „възниква“ – са все понятия свързани с органиката на живия процес. Също така, художникът се стреми да „спои в едно“ всички гледни точки или „късове видимост“. Когато описва този метод за цялостно възприятие, философът Понти показва една чисто артистична творческа перцепция. „Самият пейзаж се мисли в мен. Аз съм неговото съзнание“ – казва Сезан¹¹. Десетилетия по-късно, Понти ще обособи понятието „хиазъм“, според което съзнание и природа взаимно се вплитат, субект и обект се сливат.

Виждаме, че нищо не би могло да бъде по-далеч от натурализма, отколкото това интуитивно „изучаване“ на природата. Така, общата насока на мислене тръгнала от постимпресионизма и ранния Модернизъм е, че изкуството не е имитация или нещо „изработено според желанията на инстинктите или добрия вкус“¹². То е процес на изразяване. По-късно, и Паул Клее – един от ярките творци и теоретици на Модернизма ще каже: „Изкуството не репродуцира видимото, то прави видимост“, или както е твърдял Сезан по повод на пейзажите си, че: „не просто твори, а съ-творява късове природа“¹³.

Някои идеи на Понти свързани с модерното творческо възприятие, са изложени и в един друг негов текст – „Окото и Духът“, от 1961 г.¹⁴ Тук, философът-феноменолог разгръща по-обстойно понятието „хиазъм“. Според него – всяко възприятие е място на сплитане, сливане на съзнанието и природата (видимото). Също така, е и една специфична връзка с плътта, която е „по-широка от тялото заради цяла една мрежа от смисъл, чието усещане надминава физиологичната граница на човека“¹⁵. Но освен сливане, имаме и наслаждане на неща и индивиди, което създава качествено нова цялост, за разлика от едно просто сумиране на елементи. Например, мокротата на течността – като феномен носи едно съвсем ново качество, в сравнение с двата газа, от които е образувана¹⁶.

⁴ Мартен, Жан-Кле. 100 думи за 100 философи. София, 2006, с. 267.

⁵ Сезан, Пол (1839–1906), определят го като постимпресионист, но и като „баща“ на Кубизма.

⁶ Жан Гаске. Виж: Перюшо, А. Животът на Сезан. София, 1980.

⁷ Виж: Перюшо, А. Животът на Сезан. София, 1980.

⁸ Мерло-Понти, Морис (1908–1961) – се ражда две години след като Сезан е починал.

⁹ Бергсоновото понятие за „траене (duration)“ – в смисъла на: непрекъснатост, продължението на миналото в настоящето, а то, на свой ред в бъдещето. А не: протичане на времето само като редуване и последователност.

¹⁰ Мерло-Понти, М. Есето „Съмнението на Сезан“ е публикувано за първи път през 1948 г. В: Смисъл и не-смисъл (fr. Sense et non-sense, Paris, Nage I.) Цитатът е от: Merleau-Ponty, M. Cezanne's Doubt.; cezannedoubt.pdf, <https://faculty.uml.edu> .

¹¹ Мерло-Понти, М. Окото и Духът – в сборника Философът и неговата сянка, София, 1996.

¹² Ibid.

¹³ Перюшо, А. Животът на Сезан. София, 1980.

¹⁴ Мерло-Понти, М. Окото и Духът – в сборника Философът и неговата сянка, София, 1996.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

Понти изследва феномена Модерност: от дълбините на творческия процес, до ситуирането му в социално-политическите условия на епохата, в която се развива. Философът ни напомня, че „дори режимите, които ругаят „изроденото“¹⁷ изкуство, рядко унищожават картините, те ги скриват. Има едно: „Кой знае?“¹⁸

Така, на художника е отредена ролята на „безспорен суверен в своето преобразуване на света, без друга техника, освен тази – очите и ръцете му постоянно да виждат и рисуват онова, което се случва“¹⁹. и то – със стремеж към едно по – дълбинно измерение, към онова „отиване по-далеч“, както казва Ван Гог.

Според Пол Валери, художникът „привнася своето тяло, отдава го на света, а света превръща в живопис“²⁰. Действащото творческо тяло, освен преплитане на виждане и действие, е едновременно виждащо и видимо. То е едно себе-си, не като „мисълта, която мисли всяко нещо асимилирайки го, конструирайки го, а чрез сливане. Следователно това себе-си е сред нещата. Светът и моето тяло са от една и съща тъкан“²¹ – това е ключа към същността на новия визуално-пластичен израз и загадката на видимостта. Оставяйки се да бъде проникнат от Вселената, творецът оформя и проектира онова, което вижда в себе си, но в процеса между него и видимото – „ролите сякаш се разменят“²². Затова някои творци са казвали, че „нещата ги гледат“²³. По такъв начин, гледането се превръща в едно непрестанно възникване в процеса на траенето²⁴.

За средствата на визуално-пластичния израз: цвят, линия, пространство, дълбочина – Понти говори от една страна – като за „елементи от поетичното оформяне на света“²⁵, а от друга – показва изключителната проникателност на изследовател, който проследява техния генезис и характер. Например, за възприемането на дълбочината, твърди, че човек винаги е отсам или отвъд нея, че нещата никога не са едно зад друго.“ „Така, пространството почива абсолютно в себе-си.“²⁶ „Мисля, че и Сезан е търсил дълбочината през целия си живот“, ни уверява Джакомети. Защото, езикът на живописиста, „съвсем не е постановен от природата. Той трябва да се изгражда и преизгражда“²⁷. Дори, перспективата на Ренесанса „не е безпогрешен трик, тя е само частен случай, момент в едно поетично оформяне на света, което продължава и след нея“²⁸. Във връзка с последното наблюдение, може да отбележим, че за творците и изследователите на пространствените измерения – от епохата на Модернизма и след него – са от значение – както различните видове перспектива, така и неевклидовите геометрии.

Постмодерните рефлексии засягат и други градивни атрибути на визуалния израз: цвят, субстанция, текстура. Цветът се явява основен елемент на пластичния израз в живописиста – от времето на Сезан до зрялата модерност. За този период е характерен стремежа към освобождаване от илюзорността, навлизане в същността на цвета като битие в себе-си, постигащ себеизразителност и метафизична натовареност. Според Сезан, „цветът е мястото, където нашият разум и вселената се съединяват. Заради него трябва да разчупим формата – спектакъл.“²⁹ Така, и по-късно творците ще търсят не подобие на цвета от природата, а по-скоро едно имплицитно негово измерение, с

¹⁷ Понти има предвид изложбата, наречена „Изроденото изкуство (нем. Entartete Kunst) – организирана от нацистите в Мюнхен, през 1937 г. В нея са изложени творби на водещи творци от Модерния Авангард. Виж: Мерло-Понти, М. Окото и Духът – в сборника Философът и неговата сянка. София, 1996.

¹⁸ Мерло-Понти, М. Окото и Духът – в сборника Философът и неговата сянка. София, 1996.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Става въпрос за Паул Клее (1879 – 1940); Виж : Окото и Духът, във: Философът и неговата сянка. София, 1996.

²⁴ Виж: Бергсон, А. Материя и Памет. София, 2003.

²⁵ Мерло-Понти, М. Окото и Духът, във: Философът и неговата сянка. София, 1996.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Мерло-Понти, М. Окото и Духът, във: Философът и неговата сянка. София, 1996.

присъщата му динамика, намиращо израз като специфична идентичност, с определена текстура и субстанционалност. Във връзка с наблюдението му върху новите търсения в живописата, Понти споменава и „Портрета на д-р Гаше“ от Ван Гог, в който плоския, интензивен цвят на синия фон „- сякаш се разтваря и се движи, отваряйки се към вечността“³⁰.

По отношение на амалгамата цвят-пространство – друг важен похват за новата изразност, е така нареченото „фасониране“. В Портрета на Валие – Паул Клее остава бели полета, предназначени да фасонират, да „изсекат едно битие – по-общо от биването жълт, зелен или син.“³¹ Сходно асцендиране във времепространството, Клее постига в акварелите си чрез суперпозиционирането на прозрачни повърхности. Известно е, че още Сезан е търсил подобен подход в зрелия си творчески период. По отношение на пространството, творците установяват, че в необятността, обектите сякаш започват да разместват цветовете си в една нестабилна флуидност. Това усещане ще достигне до пълнотата си доста по-късно – в периода на синтетичния кубизъм. Защото, трудността е в свързването между цветните петна и дълбочината на пространството изградено от обекти – всеки на своето място. По този въпрос Понти изказва следното предположение: „За така разбираната дълбочина, не може да се каже, че е третото измерение. Ако тя беше едно от измеренията, щеше да е първото.“³² А Делъоз, например, пише за дематериализирането на образността посредством обобщение. По отношение същността на Абстрактното изкуство, счита, че „единственото към което то се стреми, е да пречисти усещането и да го дематериализира, простирайки архитектурния план на композиране, всред който би могло да стане чисто духовно същество, сияйна мислеща и мислена материя – вече не усещане за море или за дърво, а усещане за понятията за тях.“³³

Модернизмът преосмисля и ролята на линията, както е била разбираана дотогава. Линията като пластично изразно средство има амбивалентна същност. От една страна, тя е свързана с рационален израз, яснота, отчетливост, а от друга – граничната ѝ природа предполага известна метафизична натовареност. Анри Бергсон, философът известен с идеите си за важността на непосредствения опит и интуицията, е смятал, че няма видими в себе си линии, че в живописната изразност контурите са винаги отсам или отвъд точката от която се гледа.

Към друг модус на линията, който Модерността ще реинтерпретира, ни насочва още Леонардо в своя „Трактат за Живописата“. Там той говори за „откриването във всеки обект на особения начин, по който се насочва през цялата му протяжност някаква гъвкава линия, която е нещо като негова генерираща ос.“³⁴ От друга страна, Авангардът не изключва всяка линия от живописата. Върви се към „освобождането на присъщата ѝ онтологична и пластична мощ.“³⁵ Защото, по думите на Клее: „Сега, тя вече не имитира видимото, а прави видимост, тя е планът на един генезис на нещата.“³⁶

След излагането на някои постмодерни философски рефлексии относно пластичния израз при Модернизма, е необходимо да се върнем в самото начало на ХХ в. и разгледаме научно-философския бекграунд на епохата. Редица важни научни открития, оказват съществено влияние върху мисленето на творците и визуалната изразност. Откритията на квантовата физика разтърсват самите основи на света. Философите и художниците, изправени пред грандиозната идея за взаимозаменяемостта на процесите, търсят трансформацията на обектите във феномени на съзнанието. Но, за да се постигне тази по-всеобхватна гледна точка, има нужда от съответните методи. Анри Бергсон, философът, чиито творчески път минава и през двете разглеждани епохи – обръща внимание върху интуицията, защото „ако тя можеше да изложи своя обект, както и да размишлява над самата себе си, щеше да ни даде ключа към дейността на живото.“³⁷ А то, „не се поддава на

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid

³² Ibid.

³³ Делъоз, Ж., Гатари, Ф. Перцепт Афект и Понятие. В: Що е Философия? София, 1995.

³⁴ да Винчи, Леонардо. Трактат за Живописата. София, 2014.

³⁵ Кандински, В. Точка и Линия към Равнината. София, 1995.

³⁶ Клее, Паул. Педагогически бележник. София, 1996; За първи път бележника е бил публикуван през 1925г. По това време, Клее е професор във Баухаус.

³⁷ Бергсон, А. Творческата Еволюция. София, 1996.

раздвояване. И най-малката материална частица свидетелства за памет, а най-сложната памет е във връзка с по-тънките състояния на материята.³⁸

Епохалните научни открития започват още в навечерието на ХХ в. През 1895 г. Вилхелм Конрад Рънтген открива лъчи, временно наречени „Х“³⁹, които по-късно ще носят неговото име. Ученият установява също, че всеки материал изложен на въздействието им започва да излъчва подобен вид лъчи. През 1901 г. Рънтген получава Нобелова награда за това си откритие. За творците, х-лъчите се превръщат във фотография на невидимото. През 1910 г. Алберто Бочони възкликва: „Кой още вярва в неизменната плътност на телата? И защо, в творбите си трябва да забравяме онази двойствена сила на нашия поглед, способна да дава възприятия аналогични на х-лъчите?“⁴⁰ Друго важно откритие от онези години, е това на електрона, с което атома загубва статута си на непоклатима цялост. Нарастващата популярност на радиоактивността в началото на ХХв., насърчава художниците кубисти и футуристи да търсят едно взаимопроникване на материя и пространство. През 1914 г. Бочони публикува „Футуристичната живопис и скулптура“, където описва новите търсения на групата: „Докато импресионистите живописваха една картина, за да предадат един специфичен момент и подчиняваха живота ѝ на това – тя да наподобява, да заприлича на него – то, ние синтезираме всеки момент, време, място, цвят, тон и по такъв начин живописваме.“⁴¹

Годините от 1907 до Първата Световна война, се очертават като период, през който възникват и активно се развиват основните течения на Авангарда. Показателно е, че по същото време, когато Пикасо създава „Госпожиците от Авиньон“ (1907 г.) – една иновативна творба, но трудна за възприемане дори от колегите му, Бергсон издава „Творческата Еволюция“, където твърди, че същността на реалността е подвижна, течаща (flux) и, че цялото разделяне на материята на независими тела-обекти с абсолютно определени граници-очертания, е едно изкуствено разделение⁴². Много кубисти се интересуват от идеята за траенето (duration) – предложена от Бергсон. Според него живота се изживява субективно, като едно продължаващо движение по посока на времето, където миналото се влива в настоящето, а то на свой ред в бъдещето. Оттук, философът извежда идеята за еластичността на съзнанието през времето и пространството. Вероятно, подобни идеи са оказали влияние и по отношение на използваната от кубистите перспектива, при която наблюдението на обекта се извършва от множество гледни точки, а визиите се наслагват и взаимопреплитат.

За много от авторите на Авангарда, включително Пикасо, от значение ще се окажат търсенията на квантовата физика и така наречените „естерни“ физични теории⁴³. Художниците са заинтригувани от новата, всепрониваща според учените субстанция на етера. Възниква въпроса – каква е функцията му? В кубистичния „Портрет на Канвайлер“ на Пикасо, например – самата фактура е вибрираща, напомняща на нео-импресионистични малки мазки.

Като философска рефлексия на вдъхновяващите научни открития, може да бъде посочено творчеството на Гастон Башлар⁴⁴. Наричат го философ на науката и на поетичното. Жизненият му път предопределя интереси в две различни области. Преди да започне да се занимава с философия на науката, той учи физика и химия. За Башлар, както и за Бергсон – прогресът не е непрекъснат, а се осъществява на „попадения в различни посоки“⁴⁵, които философът нарича „епистемологични прекъсвания“. За него „времето на науката, не е време на последователността, а на обръщане на използваните процедури.“⁴⁶ Например, в електрическата крушка – Едисон изолира нажежено

³⁸ **Бергсон, А.** Материя и Памет. София, 2003.

³⁹ „х-лъчи“ – математическо понятие, обозначаващо нещо неизвестно.

⁴⁰ **Boccioni, A.** The Futurist Painting: Technical Manifesto. Манифестът е бил публикуван за първи път през 1910 г. www.wdl.org

⁴¹ Ibid.

⁴² Виж: **Бергсон, А.** Материя и Памет. София, 2003..

⁴³ Виж: <https://en.m.wikipedia.org>

⁴⁴ Башлар, Гастон. (1884–1962)

⁴⁵ **Бергсон, А.** Творческата Еволюция. София, 1996.

⁴⁶ **Bachelard, Gaston.** Wikipedia www.bg.m.wikipedia.org

влакно във вакуум. Така, крушката осветява средата, но е възпрепятствано горенето на материята. Това е процес, който, като че ли има „една обратна посока.“⁴⁷

По отношение на поетичното, Башлар твърди, че за разлика от науката – образите на поета следват един живот без прекъсване. И, ако Едисон „е изоставил горенето на свещите, то един поет може да го задълбочи в друг смисъл – чрез своята интуиция.“⁴⁸ Тук Башлар се приближава до Бергсоновите разсъждения върху интуицията.

Една друга значима идея на Башлар, е тази за „Мига“ – „като едно прекъсване на хронологията, внезапност обездвижваща хода на нещата, за да ги задълбочи и свърже различно.“⁴⁹ От друга страна – във всеки поетичен образ има „множество противоречиви събития. Например: Земята е синя като портокал – една синхронизация, която напуска обичайното време, задълбочава мига към разделени“⁵⁰, но комплиментарни⁵¹ пластове на смисъла.

Така, в началото на ХХ в. – обединените усилия и открития на науката и философията, както и творческите търсения увенчани с редица находки, ще се окажат плодотворни за Визуалните изкуства – ще доведат до едно ново хронотопно възприятие и съответен пластичен израз.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.** Идеята за Времето, Антология. София, 1985, с. 382 [Bahtin, M. Ideyata za Vremeto, Antologiya; Sofiya, 1985, s. 382]
- Бергсон, А.** Материя и Памет. София, 2003. [Bergson, A. Materiya i Pamet. Sofia, 2003]
- Бергсон, А.** Творческата Еволюция. София, 1996. [Bergson, A. Tvorcheskata Evolyutsiya. Sofiya, 1996]
- Башляр, Г.** Новий Рационализъм. Москва, 1987. [Bashlyar, G. Novyy Ratsionalizm. Moskva, 1987]
- Башлар, Г.** Поетика на Пространството, София, 1988. [Bashlar, G. Poetika na Prostranstvoto, Sofiya, 1988]
- Дельоз, Ж., Гатари, Ф.** Що е философия? София, 1995. [Delyoz, Zh., Gatari, F. Shto e filosofiya? Sofiya, 1995]
- Кандински, В.** Точка и Линия към Равнината. София, 1995. [Kandinski, V. Tochka i Liniya kam Ravninata. Sofiya, 1995]
- Клее, Паул.** Педагогически бележник. София, 1996. [Klee, Paul. Pedagogicheski belezhnik. Sofiya, 1996]
- Леонардо да Винчи.** Трактат за Живописата. София, 2014. [Leonardo da Vinci. Traktat za Zhivopista. Sofiya, 2014]
- Мартен, Жан-Кле.** 100 думи за 100 философи. София, 2006. [Marten, Zhan-Kle. 100 dumi za 100 filosofi. Sofiya, 2006]
- Мерло-Понти, М.** Философът и неговата сянка, София, 1996. [Merlo-Ponti, M. Filosofat i negovata syanka, Sofiya, 1996]
- Vocioni, A.** The Futurist Painting: Technical Manifesto. www.wdl.org, Последно влизане: 20.10.2019.
- Goethe, J.** Theory of Colors: www.theoryofcolors.org, Последно влизане: 20.10.2019.
- Merleau-Ponty, M.** Cezanne's Doubt: cezannedoubt.pdf, <https://faculty.uml.edu>, Последно влизане: 20.10.2019.

⁴⁷ Мартен, Жан-Кле. 100 думи за 100 философи. София, 2006, с.49.

⁴⁸ Башляр, Г. Новий научний дух – в: Новий Рационализъм. Москва, 1987.

⁴⁹ Мартен, Жан-Кле. 100 думи за 100 философи. София, 2006.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ „комплиментарност“ – взаимно допълване; понятие от „Теорията за Цветовете“ на Гьоете; в случая, се визират двата цвята: синьо и оранжево, в тяхната взаимна комплиментарност.