

Srdan Šarović

ŠTA PADA POD KRUŠKU? REČ O UMETNIČKOM METODU

APSTRAKT: Rad je posvećen razmatranju metoda u umetnosti i afirmaciji njegovog značaja. Pojam umetničkog metoda najpre će biti objašnjen u odnosu prema poetičkom impulsu stvaranja i tehničkoj strani izrade umetničkih dela, a potom povezan sa Longinovim razumevanjem uzvišenog. Postavljen između ove dve krajnosti, umetnički metod je podređen poetičkom impulsu, a rukovodi tehničkim postupcima u stvaranju. Pošto određuje način njihovog odabira i upotrebe, umetnički metod daje smisao medijumu i tehničkim postupcima pri izradi dela. Sa druge strane, umetnički metod proističe iz poetičkog impulsa i mora biti u skladu sa njim. U drugom delu rada, predloženi smisao umetničkog metoda će biti ilustrovan na primerima lične umetničke prakse, iz čijih okvira je i proizašao.

KLJUČNE REČI: metod, umetnost, poiesis, techne, Longin, apofatika.

Uvodna reč

Pojam metoda u kontekstu umetnosti i njene teorije najčešće nije među istaknutim temama. Za razliku od nauke, gde je metod garant naučnog karaktera istraživanja, pa je i njegovo promišljanje važan deo naučnog postupka, umetnost podrazumeva slobodu i isključuje bilo kakve unapred zacrtane korake delovanja, bilo kakav metod u normativnom smislu. Stoga, kada se pojam metoda koristi u vezi sa umetnošću, to se uglavnom čini u raslabljenoj analogiji sa naučnim metodom, pa čak i metaforički (Sommerer 1998: 170-171). Pod umetničkim metodom najčešće se misli na niz postupaka kojima je umetnik stvorio neko delo, a na koje nije bio unapred obavezan. Obrazlaganje umetničke metodologije tako je uglavnom opis izrade dela, pri čemu se po pravilu naglašavaju medijum i sredstva te izrade.

Ipak, metod u umetnosti, po mom sudu, ima mnogo značajniju ulogu. Ovaj rad je posvećen opravdanju te ocene i kratkom predstavljanju predloženog smisla umetničkog metoda. U nastavku će prvo biti reči o umetničkom metodu u opštem smislu, uključujući tu određenje tog pojma, njegovo razlikovanje od tehničkih postupaka

stvaranja radova, ali i vezu sa Longinovim pojmom uzvišenog. Potom će opšta određenja biti ilustrovana na primeru sopstvene umetničke prakse. Ponuđena obrazloženja i ilustracije proističu iz umetničkog delovanja i njegov su izraz.¹ Isto važi i za istaknuti problem metoda: u smislu u kom će biti predstavljen, on se nametnuo iz umetničkog rada i rešavanja likovnih problema.

Metod u likovnom postupku

Stvaranje umetničkog dela tipično se razume u svetlu dve ključne faze. Sa jedne strane, umetnik stvara slobodno, prema sopstvenom nahođenju i impulsu. Pošto impulsi stvaranja umetniku dolaze sami od sebe, oni često ostanu bez razmatranja i analize. Umetnik stvara vodeći se unutrašnjom potrebom, a njegovo delo manje ili više uspešno otelovljuje razlog svog nastanka i svedoči o njemu. Delo je svedočanstvo sopstvenog porekla, koliko i procesa kojim je stvarano; u idealnom slučaju, ono će potpuno izraziti i ostvariti smisao stvaralačkog impulsa i preneti ga publici. Sa druge strane, od ovog impulsa do konačnog dela put vodi preko izbora i upotrebe medijuma stvaranja, materijala u kom se delo ovaploćuje, kao i tehničkih postupaka kojima se ono konstituiše. Svaki od izbora i koraka na tom putu utiče na konačni odnos dela i početnog impulsa stvaranja, a tako i na procenu da li je delo uspešno dovršeno ili ne.

Ova dva aspekta stvaranja u estetici i teoriji umetnosti odavno su poznata. Estetička podela klasično ih imenuje kao *poiesis* i *techne*, pri čemu *poiesis* predstavlja neobjašnjiv i nesaznatljiv izvor stvaranja, a *techne* one njegove aspekte koji se mogu razumeti, pretočiti u reči i saopštiti drugima (Tatarkijevič 1976: 80). U antičkoj Grčkoj, *poiesis* je bio vezan za Apolona i Muze koji nadahnjuju umetnika (pesnika) i vode njegovo postupanje (Грыбop 2012: 107-108). I dalje, slično proročkom zanosu, umetničko nadahnuće smatralo se stranim umetniku, te on nad njim nema kontrolu, niti ga razume. Tome nasuprot, *techne* je podrazumevalo znanje slično zanatskom, i bilo je vezano za likovne umetnosti – pre svega, slikarstvo i vajarstvo (Грыбop 2012: 123-124).

Ta dva pojma i njihovo poreklo smatram oskudnim, binarnim modelom za objašnjenje umetničkog delovanja. Njihov smisao i definiciju, stoga, treba proširiti i bolje objasniti. Pošto se radi o odrednicama umetnosti koje potiču iz teorijskog polja, kada se privedu situaciji umetnika one daju grub okvir za definisanje porekla, toka i konačne pojavnosti dela. Ipak, polazeći od umetničke delatnosti i promišljajući je iznutra, ovi pojmovi se mogu preobraziti u mesta pojavljivanja same te delatnosti u rečima. Upravo tako pitanje umetničkog metoda moguće je povezati i sa klasičnim estetičkim pojmom uzvišenog: opisujući način stvaranja uzvišene umetnosti, Longin odstupa i

1 Rad je nastao kao deo interpretativnog postupka u okviru doktorskog umetničkog projekta na Akademiji umetnosti u Novom Sadu pod nazivom *Princip negiranja kao metod izrade umetničkog dela – apofatika i negativna svetlost*.

od poetičkog i od tehničkog modela i otkriva područje između njih, imenujući ga kao metod (*methodos*) (Doran 2017: 49).

Tehničku stranu stvaranja umetnosti razumem kao proces koji uključuje racionalnost, kao postupke koji se mogu objasniti, a nekad i otkriti kao pravila (Tatarkijevič 1976: 20). Poetička strana, izvorni umetnički impuls, ne može se racionalizovati i u potpunosti objasniti. Impuls stvaranja dolazi u celosti, bez mogućnosti saopštavanja: istina koju umetnik oseća da *jeste* komunicira se sa svetom kroz umetnički gest (Dillenberg 2004: 220), na način koji odgovara Longinovom opisu efekta uzvišenog (Longin 1980: 6). Čak i kada umetnik bira motiv, temu ili ideju svog dela, njegovi izbori *posledica su* poetičkog impulsa i prvi korak ka njegovom ostvarivanju. Poetički impuls, dakle, već tu dolazi do izobražavanja i vidljivosti, što znači da je on već tu bar donekle razvijen i osvešćen, te udružen sa tehničkom stranom stvaranja. Sam po sebi, on izmiče.

Tehnička strana umetnosti, dakle, podređena je poetičkoj: ona okuplja niz postupaka koji služe izobražavanju, manifestaciji, pokazivanju i vidljivosti izvorno poetičkog impulsa umetničkog stvaranja. Stoga proces izrade umetničkog dela operiše kroz sadejstvo oba ova aspekta. Pri tome, tehnička strana procesa ne može da izmeni početnu ideju: ako se insistira na tehnici ili medijumu, *poiesis* će biti zagrnut ili zatrpan, ali ne i poreknut. To pokazuje i Longin: „... mi [se] u tehničkom stvaralaštvu zaista divimo preciznosti, dok se u djelima prirodnog genija divimo stvaralačkoj veličini... biti bez stvaralačkih nedostataka, ovisi, ponajviše, o vještini, dok biti stvaralački uzvišen, ovisi o stvaralačkom geniju” (Longin 1980: 56). Ako su u međusobnom skladu, tehnički aspekt stvaranja podložen je razmatranju, ali poetički impuls tim nije objašnjen ni rasvetljen; on se može razmatrati samo iz prostora iz kog i dolazi.

Techne i *poiesis* se sukobljavaju samo kada se tehnički aspekt stvaranja pogrešno postavi u odnosu na poetički. To je, zapravo, čest slučaj, jer delo nije dostupno sve dok ne počne da se projavljuje; u tom trenutku *prizvano* delo koriguje *techne* i usmerava ga, da bi se oprisutilo. *Poiesis*, dakle, ne zavisi od medijuma, nego *savija* i *oblikuje* medijum prema svojoj prirodi: „Istinski piktoralna inspiracija dolazi iz upuštanja u čin slikanja, iz prevođenja neke spoljašnje, ili zapravo unutrašnje Ideje u piktoralne oblike koje boja i njena površina zahtevaju” [prev. S.Š.] (Hayes 1972: 782). Veština je, pak, određena zakonima *physis*-a, pa se pri pokušaju stvaranja *umetničkog* dela razvrstava u činioce od kojih je sagrađena. Shodno tome, znanje o veštini, materijalu i medijumu treba ostaviti po strani i otvoriti se za ono što nameće *poiesis* (Longin 1980: 38). U procesu stvaranja umetničkog dela se, tako, svaki put mora pronaći novi odgovor na *poiesis* koji želi da se manifestuje – a ne da se objasni i konstruiše.

Simpatički i antipatički odnosi *poiesis* i *techne*, konačno, ukazuju i na ulogu i smisao metoda u kontekstu umetničkog stvaranja. Metod je u umetnosti ono između *poiesis* i *techne*. Slično tehničkoj strani umetnosti, o metodi se može misliti i govoriti, on se može analizirati i objasniti – iako je za to potrebno uložiti napor, jer se metodski stvara uvek,

čak i kada umetnik nije potpuno svestan procesa koji sprovodi. Sa druge strane, metod jednog umetnika nije i ne može biti pravilo primenljivo na sve ostale umetnike. Po svom poreklu, on pripada *poiesis*-u i ističe iz njega, te je utoliko specifičan za svakog umetnika ponaosob (Markov 1984: 148). Tako i kod Longina: „Zatim, ako je ta ista priroda početak i temelj cjelokupnog našeg stvaralaštva, onda je s druge strane, ako se obazremo na određenu mjeru i prikladnost svakoga pojedinog slučaja [...] jedino metoda kadra to pridodređiti i definirati” (Longin 1980: 7). Ako se neki umetnik služi mimikrijom i usvaja tuđi metod, proistekao iz tuđeg *poiesis*-a, takva dela su nižeg reda. Ako se, pak, umetnik rukovodi sopstvenim *poiesis*-om koji nameće sebi primeren metod, tuđi će mu biti nepotreban i suvišan: *poiesis* označava izvor stvaranja, a umeticima se on javlja u onom obliku koji je spoznajom tom umetniku, svakom ponaosob.²

Razmatrajući poreklo uzvišenog u umetnostima, Longin koristi pojam metoda kao vezu između prirode i veštine; tu vezu ovde izmeštam u odnos poetskog impulsa i tehnike.³ On kaže: „Bilo bi dovoljno da se uoči kako priroda, iako je samostalnija što se tiče patosa i uzvišenosti, ipak ne voli da se prepusti hirovitosti, a ni da se očituje u potpunosti bez neke metode” (Longin 1980: 7). Neobjašnjiva priroda stvaranja, dakle, uspostavlja sopstveni metod, a uzvišeno delo nastaje samo ako se prirodni (poetički) impuls samooblikuje do nekog poretka (Doran 2017: 51). *Techne* se, pri tome, razlikuje od metoda u tome što mu sledi i stvar je „vježbe i sigurnije upotrebe” (Longin 1980: 7; Doran 2017: 51). Longinov opis, smatram, ima širi domašaj. Uz određene izmene, on se može primeniti ne samo na uzvišenu umetnost, već na umetnost uopšte.

Pošto proističe iz poetičkog impulsa, metod se ne može imati na raspolaganju pre pristupa izradi dela. Naprotiv, metod u umetnosti nastaje i definiše se *zajedno sa umetničkim delom*, tokom njegovog nastanka, a objasniti se i analizirati može tek po dovršenju tog procesa i osamostaljenju dela. Iako se, jednom proveden i analiziran, on može primeniti u daljem stvaranju, to će od slučaja do slučaja – zbog promenjenog poetičkog impulsa – zahtevati prilagođavanja, a time i dalje profilisanje metoda (Hayes 1972: 788). Umetnik može svoj metod primenjivati univerzalno, na sva umetnička dela koja bi izradio, bez obzira na njihov medijum i vrstu umetnosti. Ipak, doslovno ponavljanje metodskih koraka u više prilika nije moguće, jer metod u umetničkom stvaranju nije cilj po sebi.

Metod, dakle, predstavlja niz koraka kojima umetnik početnu ideju obrađuje, razrađuje, osmišljava i sprovodi do konačnih radova – poput vrtlara što neguje voćku,

2 Longin ohrabruje podražavanje (*mimesis*) umetnika uzvišenog stila. Ipak, on to razume kao stvar nadahnuća dobrim uzorom, a ne kao doslovno imitiranje, te utoliko zapravo insistira na takmičenju u umetničkom postignuću (Longin 1980: 27-29).

3 Pitanje nadahnuća Longin vezuje za prirodu (*physis*), a ne za Apolona i Muze. Iako objašnjava mnoge uzroke uzvišenosti u umetnosti, sam pojam prirode kao poreklo nadahnuća on ne obrazlaže (Doran 2017: 48-49). U tom smislu smatram da je moguće napraviti korelaciju njegovog pojma prirode i mog pojma poetskog impulsa.

da bi mu dala ploda. U prvom redu, to su postupci u duhu i umu, umetnička obrada početnog impulsa stvaranja koja ga iz apsolutne istine privodi nekom motivu, temi, obliku ili razumevanju. U drugom redu, zadobijeno uobličeno poetičkog impulsa vodi ka izradi dela i njenom osmišljavanju, uključujući tu i odabir medijuma, materijala i slično. Te dve strane metoda zapravo nisu različite, pa *postupke obrade* početnog impulsa i *osmišljavanje izrade* umetničkih dela treba razumeti kao jedinstveni proces. Prema tome, metod ističe iz izvorne poetičke ideje, isto kao i tehnička strana umetničkog delovanja.

Odnos metoda i tehnike izrade umetnosti je, međutim, nešto drugačiji nego odnos *poiesis* i metoda: tehnički aspekt stvaranja podređen je umetničkom metodi i samo je jedan njegov deo. Pošto metod predstavlja niz koraka kojima umetnik početnu ideju obrađuje i sprovodi do konačnih radova, onda upravo ti metodski koraci jedini i mogu da daju smisao odabranim i upotrebljenim tehnikama njihove izrade. Rečima Kolina Hejza (Colin Hayes): „Metod’ može da znači tehničku veštinu u manipulisanju bojama, ali ja smatram da on takođe obuhvata sva ona sredstva oblikovanja, boje, tona, crteža, teksture, geometrije i slično koje slikar mora na neki način da upotrebi ili odbaci pre nego što može dati konkretnu formu svojoj Ideji” [prev. S.Š.] (Hayes 1972: 780).

U tom smislu, konkretni tehnički postupci su izraz načina na koji umetnik vidi artikulaciju odabranog motiva i teme, njihovo praktično sprovođenje u delo. Upotreba ove ili one boje, odabir formata platna ili bilo kog drugog medijuma i slično nemaju smisao sami po sebi, već taj smisao zadobijaju tek kada su upotrebljeni *na određeni način i sa određenim ciljem* – upravo na to se cilja rečju metod.

Tehnički postupci bi, stoga, trebalo da budu određeni metodom. U najvećem broju slučajeva, međutim, umetnici ne razdvajaju metod i tehničku stranu izrade dela, te ono što je ovde nazvano metodom uglavnom nesvesno profilisu baveći se tehničkom stranom svog rada. Ipak, tu razliku je važno načiniti, jer ona omogućava da se umetnički postupak bolje razume i drugačije postavi, ne samo u teorijskoj eksplikaciji, već i u stvaranju. Tako je umetničko delovanje moguće direktno usmeriti na njegov metod, kao nešto što je uslovljeno *poiesis*-om, a u stvaranju metod iskoristiti kao sito za izbor *techne*-a, likovno ispitivanje i fokusiranje samog stvaranja.

Umetnost je, svakako, uvek sopstvena tema, iako se mnogo puta skriva u kontekstu naručenog dela, sa spolja nametnutom temom i motivom. Ipak, tehnički postupci izrade dela, ma koji da su, u tom pogledu su neutralni. Medijumi poput uglja na papiru ili boje na platnu mogu se upotrebiti jednako za stvaranje radova koji za temu imaju sebe same (odnosno umetnost), kao i za stvaranje radova čija je tema naizgled nešto drugo od umetnosti. Tehnička strana umetničkog postupka, dakle, ne nudi oštar pogled na umetničko stvaranje.

Sa druge strane, kada umetnost direktno postaje svojom temom, ona je već uhvaćena u sopstvena kretanja i putanje. Pošto tema i motiv postavljaju spoljni okvir umetničkog dela, oni to čine i u slučaju refleksije na stvaranje, određujući je kako u pogledu

postupka, tako i spram konačnog ishoda. To, međutim, unapred ograničava likovno ispitivanje rada na okvire određene umetnikovim razumevanjem toga šta je umetničko delo, odnosno njegova tema i motiv. Refleksija slike, na primer, postaje eksplikacija *autorovog poimanja slike, a ne slike same*. Pri tome, razumevanje slike kojim se umetnik u takvom poduhvatu bavi uslovljeno je već stečenim znanjima i iskustvima u polju umetničkog rada. Napredak u sticanju znanja i iskustva utiču na to samo u meri u kojoj vode profilisanju metoda i njegovom razumevanju.

Ipak, refleksija te vrste ne bi smela da zavisi od odabrane teme ili motiva – ovde, motiva slikanja same slike. Naprotiv, ona bi morala da bude utkana u sam proces slikanja, a to može da ponudi samo metod, kao *način obrade* poetičkog impulsa stvaranja i *način upotrebe* tehničkih postupaka izrade dela istovremeno. Postupak umetničke refleksije se, dakle, ne sme unapred ograničavati. To je, smatram, moguće ostvariti tek na nivou metoda i procesa stvaranja, a ne na nivou teme, kanona i „dobrih” umetničkih praksi. Mora se oformiti *modus operandi* da bi delo moglo imati *modus vivendi* spram umetnika, a u konačnom i spram publikuma.

Prethodna promišljanja o prirodi umetničkog stvaranja, kako je rečeno, proistekla su iz ličnog umetničkog delovanja; ona su deo doktorskog umetničkog projekta. Njihovu potvrdu tako je moguće dati ilustracijom na primerima izrade dela nastalih u tom projektu i tumačenjem načina na koji odabrani metod odlučuje o tim delima. Time će teorijski zaključci biti pokazani u svom umetničkom smislu.

Princip negiranja kao umetnički metod

Doktorski umetnički projekat uže je orijentisan na ispitivanje aplikacije *principa negiranja*, odnosno *apofatičkog metoda*, na proces izrade likovnih umetničkih dela; u projektu; to su crteži, video-rad i slike. Princip negiranja, dakle, naziv je za umetnički metod primenjen u svim tim slučajevima, a tokom rada na projektu pokazalo se da je on komplementaran teološko-filozofskom apofatičkom metodu (Бичков 2012: 75).

Kao umetnički metod, princip negiranja podrazumeva inverziju ustaljenih i uobičajenih likovnih praksi, a time i njihovo preispitivanje. Pre svega, on je usmeren protiv tipičnog postupka *umetničkog tvrđenja*: nanošenjem linije ili boje na podlogu, na primer, umetnik uspostavlja neki oblik, formu, prostor, kontekst, značenje, on umetnički nešto tvrdi i dovodi do vidljivosti. Na koji god način da koristi liniju ili oblik, za koje god boje ili podloge da se opredeli, umetnik stvara tvrdeći nešto čega prethodno nije bilo. U tom smislu, podloga se obično razume kao prazna i neispunjena, kao *ništa* koje umetničkom intervencijom može da postane *bilo šta*. Tako se kompozicija u likovnom postupku obično izgrađuje postepenom akumulacijom i artikulacijom formi koje postaju njeni elementi. Sažeto rečeno, u umetničkom tvrđenju stvara se u hodu od onoga što delo *nije* ka onome što delo *jeste*.

Tome nasuprot, princip negiranja može se razumeti kao postupak *umetničkog negiranja* – kao postupak kojim umetničko delo nastaje *poricanjem* i *otklanjanjem* svega što ono *nije*, svega što sputava njegovo pojavljivanje. Pod tim se podrazumeva da se u postupku izrade dela izbegavaju, odnosno negiraju prethodno opisani momenti umetničkog tvrđenja. Ishodišna dela su crtež, slika ili video-rad i prepoznaju se kao takva, ali se njihov smisao konstituiše po sasvim drugom principu nego inače. Ova dela je, zapravo, moguće potpuniše razumeti i tumačiti samo s obzirom na metod putem kog su izvedena i ostvarena.

Na primer, ako se u postupku umetničkog tvrđenja podloga razume kao praznina, u primeni principa negiranja ona se razume kao *likovna punina* – kao početna tačka nastanka iz koje može da postane *bilo kakvo delo*, kao trenutak u kom je *sve moguće*, kao oblast *svega što može biti* crtež ili slika čijoj izradi se pristupa. U tom pogledu dva postupka se zapravo ne razlikuju, jer je i za umetničko tvrđenje praznina podloge prostor svih mogućnosti bez ograničenja. Razlika se, međutim, vidi u načinu daljeg postupanja sa poljem mogućeg. Dok umetničko tvrđenje, kako je rečeno, iz svih mogućnosti izdvaja *jednu*, koju iscrtavanjem linije ili nanosima boje potvrđuje na praznom platnu, princip negiranja sprovodi se negiranjem i otklanjanjem *svega* što bi se na podlozi nametnulo kao *nešto* konkretno, kao dovršena ili skoro dovršena forma.

Slično tome, ako se u umetničkom tvrđenju forme nanose sa određenom projekcijom njihovog smisla, sa namerom da se one u konačnom vidu pokažu spram određene ideje, motiva i teme, primena principa negiranja znači dosledno sprečavanje da se u izradi dela forme utvrde u bilo kom fiksiranom značenju i smislu (Brennan 2010: 40). Posledica takvog postupka biće umetnička dela koja igraju između nepreglednog broja svojih mogućih značenja, kako u celini, tako i u detaljima. Principom negiranja dela se oslobađaju za sopstveno imanentno pojavljivanje na način koji se ne može unapred predvideti.

Prethodno objašnjeno razlikovanje umetničkog metoda sa jedne, odnosno tehničkog aspekta stvaranja sa druge strane, sada dobija na značaju. Naime, princip negiranja u primeni na izradu umetničkih dela ne uvodi neke naročito nove i originalne materijale, tehnike i medijume. Naprotiv, on se provodi uz pomoć istih sredstava koja se koriste i za umetničko tvrđenje, a razlika između tvrđenja i negiranja uspostavlja se spram načina na koji su te tehnike, materijali i medijumi upotrebljeni – drugim rečima, spram *metoda*. U crtežu se linija može koristiti kao *sredstvo umetničkog tvrđenja*, ali se ona jednako može upotrebiti i kao *sredstvo umetničkog negiranja*; isto važi i za boju u slici. Apofatička upotreba linije ili boje, dakle, znači koristiti liniju ili boju kako bi se njihovim nanošenjem na podlogu nešto *negiralo*. Navedeno će biti jasnije na primerima.

Primena principa negiranja u slikanju u okviru doktorskog umetničkog projekta je, recimo, podrazumevala postupak definisanja formi na platnu i njihovog dovođenja do konačnog vida putem otklanjanja likovnog tvrđenja. Ove forme se, u konačnici,

prepoznaju kao apstraktne forme cveća. Međutim, ti oblici koji se likovno razumeju kao cvetovi nisu nastali tako što se boja, potez za potezom, nanosila na platno sa namernom da naslika cveće, te da se partija na koju se boja nanosi tim potezima definiše do oblika i vida cveta. Naprotiv, nanosi boje (bela) na platno funkcionisali su kao otklanjanje tvrdnje u vidu već postojećeg nanosa boje (crvena) – kao *negiranje* onih partija na platnu koje su u likovnom sagledavanju umetnika bile suviše spram celine kompozicije slike, a bez ikakve namere da se u konačnom dobiju apstraktne cvet-forme.

Po dovršetku tog postupka, na platnu su se pokazale apstraktne forme određene ukrštanjem crvene i bele boje. Te forme se, kao što je rečeno, u ustaljenom likovnom razumevanju mogu doživeti kao cvet-forme; otuda je lako načiniti grešku i proglasiti ih za cveće, a smisao slike odrediti kao prikazivanje cvetova. Ipak, to nije slučaj, i konačne forme *nisu predstave cvetova* – ono što se na slikama vidi zapravo *nije cvet*. Razlog tome je upravo primena principa negiranja: pošto on isključuje bilo kakvo umetničko tvrđenje, onda se njegovom primenom ne može ni dobiti cveće, jer bi to značilo da se slika dovršava potvrđivanjem cveća kao svog smisla. Princip negiranja može samo da *negira* bilo koji dati ili zadati smisao njim nastalog dela (Stang 2012: 154-155). Utoliko se u ovom slučaju mora reći da konačne forme slika *nisu cveće*, odnosno da su one *ne-cveće* (negirano cveće).

Slično tome, linija crteža jednako može imati funkciju tvrđenja i funkciju negiranja, i to u okviru istog umetničkog dela. Primer će ponovo biti slike koje su deo doktorskog projekta: one su rađene tako što je na platno najpre ugljem nanesen crtež koji je postavljao osnovu kompozicije slika. Platno je u potpunosti popunjavano kružno-uvirućim formama, linijom istog kvaliteta; forme se ponavljaju i variraju samo po dimenzijama i smeru uviranja (na desno i na levo). Na taj način postavljen je prvi plan kompozicije slike. Ipak, da bi se kompozicija izgradila, bilo je potrebno između svih mogućih elemenata (formi) izdvojiti one koji su ključni i gradivni, one koji će se dalje razvijati do boje i konačnog vida slike.

Izdvajanje gradivnih elemenata kompozicije – koji su se sami kao takvi predstavili – značilo je i razdvajanje početnog plana svih mogućih formi na one odabrane i one odbačene. U konkretnom, odabrane forme dodatno su označene i definisane linijom, u smaknuću spram odabrane forme. Međutim, takva afirmacija linijom zapravo *nije samo afirmacija*. Pošto se ovde radi o primeni principa negiranja, definisanje pojedinih formi linijom u smaknuću znači i *negaciju odabrane forme i istovremenu negaciju svih ostalih (odbačenih) formi*. Linija, dakle, ovde jednako *tvrdi i negira* kako odabrane, tako i odbačene forme.

Da je postupak izgradnje kompozicije slika izveden umetničkim tvrđenjem, linija bi imala samo afirmativnu funkciju. Ona bi, doduše, prvi plan razdvojila na odbačene i odabrane forme, ali bi daljeg uticaja na kompoziciju imale samo one odabrane. Međutim, pošto je ovde primenjen apofatički metod, linija je imala i afirmativnu i negativnu funkciju, a to znači da odbačene i negirane forme nisu isključene iz kompozicije,

već uključene u nju – ali na drugačiji način od onih odabranih. Apofatičkom linijom početni plan svih formi razdvojen je na dva plana, ali su oni komponovanjem slike prepleteni i u konačnici povezani u jednu ravan. Time je kompozicija slike izgrađena na apofatički način, jer je uključivanje odbačenih formi zapravo značilo inverziju njenog uobičajenog afirmativnog postavljanja.

Dva navedena primera samo su ilustracije apofatičko-umetničkog metoda, primene principa negiranja u stvaranju umetničkih dela. Njihovo navođenje treba da pokaže da isti medijum, isti likovni element, isti tehnički postupak u izradi mogu imati dva sasvim različita, pa čak i suprotna smisla. Smisao se, otuda, jasno uspostavlja spram načina na koji se likovno delo organizuje i izvodi; tek će metod kojim je delo određeno opredeliti i njegovo značenje. Razlika metoda i tehničkog aspekta stvaranja dela tako je opravdana i jasno usmerena u pravcu metoda: tehnika izrade bi trebalo da prati methodske korake, a njom nastalo delo svoje značenje da crpi iz celine tog procesa.

Zaključna reč

Razmatranje metoda u umetnosti, kako je pomenuto na početku rada, retko je tema bilo kakve teorije o umetnosti, a još ređe tema o kojoj umetnici govore neposredno, s obzirom na sopstveni rad. Razlog tome je, naročito u likovnim umetnostima, nesklopnost umetnika da se upuštaju u teorijska razmatranja bilo koje vrste. Njihova reč o umetnosti data je njihovim delom – *delo govori za sebe i bez reči*. Pa ipak, važno je reći da umetnici uglavnom ne razlikuju metod od tehničkog aspekta stvaranja dela. Jednom stvoreno i govorljivo, delo jednako svedoči o sebi, svom poreklu, svom nastanku, metodu, *poiesis*-u i svemu što ga je provelo do života.

Ipak, reč dela je *likovna reč*; to *nije reč*, već tonska i valerska vrednost, ritam, forma, oblik, kompozicija, svetlost... Dovoljna delu samom, dovoljna umetniku. Takva reč izraz je sebi svojstvenog mišljenja, koje uvire u delo i njegovo stvaranje i izvire iz njega. Likovno stvaralaštvo podrazumeva promišljanje koliko i sam umetnički čin; štaviše, likovno mišljenje neraskidivo je upleteno sa umetničkim delanjem. Tako i Longin od pet izvora uzvišenog stila ističe misao umetnika, odnosno „sposobnost za velike zamisli” (Longin 1980: 14; Doran 2017: 35).

Rečima već citiranog Hejza: „Počev od teme pa do Metoda i kroz dovršenje slike slikar mora da misli” [prev. S.Š.] (Hayes 1972: 781). Upravo umetnički metod, čije osnovne odlike i smisao su bile predmet ovog rada, može se uzeti kao dobar primer takvog likovnog mišljenja/delanja. Njegovom analizom, objašnjenjem i sugerisanjem njegovog značaja, stoga, promovise se i potreba za primerenijom eksplikacijom i uopšte pažnjom posvećenom umetničkom postupku. Takođe, u slučaju ovog rada razmatranje umetničkog metoda bi trebalo da potvrdi Hejzov stav – *slikar mora da misli*.

Misao umetnika, ovako predstavljena, razlikovaće se od misli (o umetnosti) koja ne ishodi iz umetničkog delovanja. Čak i kada se prevede u (teorijsku) reč, njeno

poreklo zahteva drugačija kretanja. Ponovo Hejz: „Radi se o tome da, dok apstraktne misli filozofa mogu ostati apstraktne, apstraktne misli slikara moraju postati konkretne” [prev. S.Š.] (Hayes 1972: 781). Navedeno je u radu ilustrovano intervencijama nad smislom upisanim u pojmove *poiesis* i *techne*, ali i rasađivanjem pojma metoda iz uže teorijskih oblasti na tlo umetnosti, gde se on pokazuje u sasvim drugačijem svetlu. Sve rečeno o umetničkom metodu, stoga, raste iz tla ličnog umetničkog rada, te je njim ne samo oblikovano, već i potvrđeno. Uprkos partikularnosti te pozicije, legitimnost izvedenim zaključcima daje upravo njihova ukorenjenost u iskustvo umetničkog delanja.

Tako izvedeni rezultati su, dakle, sledeći. U skladu sa tim da poetički impuls ispostavlja metod, a metod tehniku i izbor medijuma – ako se potonja dva adekvatno postave spram izvora – umetničko delo se uspešno manifestuje i u svom pojavnom obliku je srodno samo sebi i ničemu drugom. Tako, ispod kruške može pasti samo kruška. U suprotnom, tvrdeći, opirući se, namećući poetičkom impulsu nepripadni metod, tehniku i medijum, dobijamo pogrešno tretirano, a stoga neplodno drvo što se u oganj baca.

Srđan Šarović

Akademija umetnosti u Novom Sadu

Literatura

- Brennan, Marcia (2010). *Curating Consciousness: Mysticism and the Modern Museum*, (Cambridge: The MIT Press).
- Бичков, Виктор В. (2012). *Кратка историја византијске естетике*, (Београд: Службени гласник).
- Dillenberger, John (2004). *A Theology of Artistic Sensibilities: The Visual Arts and the Church*, (Oregon: Wipf&Stock).
- Doran, Robert (2017). *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, (Cambridge: Cambridge University Press).
- Грубор, Небојша (2012). *Лепо, надахнуће и уметност подражавања*, (Београд: Плато).
- Hayes, Colin (1972). ‘Idea and Method in Painting’, *Journal of the Royal Society of Arts* 120(5196): 780-818.
- Markov, Dimitry F. (1984). *Socialist Literatures, Problems of Development*, (Moscow: Raduga Publishers).
- Pseudo Longin (1980). *O uzvišenom*, (Zagreb: GZH).
- Sommerer, Christa (1998). *Art(a)Science*, (Vienna: Springer).
- Stang, Charles M. (2012). *Apophysis and Pseudonimity in Dionysius the Areopagite – ‘No Longer I’*, (Oxford: Oxford University Press).
- Tatarkijevič, Vladislav (1976). *Istorija šest pojmova*, (Београд: Nolit).

Srđan Šarović

The Apple Doesn't Fall Far: A Word on Artistic Method
(*Summary*)

This essay represents an inquiry concerning the method in the arts; as such, it is intended for the affirmation of its significance. Firstly, the concept of artistic method will be explained in view of its relations with poetic impulse and the technical aspect of art creation, and then associated to Longinus's understanding of the sublime. In between these two opposites, artistic method is seen as dependent from poetical impulse, while governing technical side of the creation process. Since it defines the manner of their selection and use, artistic method gives meaning to the medium and technical practices constituting the making of the artwork. On the other side, artistic method springs from the poetic impulse and has to be in accordance with it. Such proposed meaning of the concept of artistic method will be, in the second part of this essay, illustrated with examples of my own artistic practice, being its place of origin.

KEYWORDS: method, art, poiesis, techne, apophatics.