

Dragan Prole
Филозофски факултет,
Универзитет у Новом Саду,
Примљено: 25. 6. 2016.
Прихваћено: 8. 11. 2016.

doi: 10.19090/gff.2016.2.67-77
UDK: 77.023.38 : 165.62
77.023.38 : 75.01
Originalni naučni rad

REDUKCIJA U FENOMENOLOGIJI I SLIKARSTVU¹

Članak zastupa tezu da se umetnik razlikuje od filozofa po tome što se po prirodi svoga posla već nalazi u ravni iskustva fenomenološke redukcije. Polazeći od metodoloških pretpostavki fenomenologije, kojima je izvan svega stalo da napuste okvire »mundane« filozofije, autor skreće pažnju da je i savremenoj umetnosti strana svaka pomisao da se zadrži u bilo kojem obliku reprodukcije postojeće stvarnosti. Drugi deo rada analizira filozofske uvide koji savremenu umetnost tumače kao *spontanu negaciju prirodnog stava*. Pokazivanje transformacija pojma apstrakcije dodatno osvetljava srodnosti fenomenologije i savremenskog slikarstva. Napuštanje naglašeno negativnih i afirmacija pozitivnih značenja apstrakcije proističu iz fundamentalne promene odnosa prema postojećem svetu. Ako za fenomenologiju apstrahovati znači praktikovati viđenje koje iz vlastite slobode kreira nove oblike, imenovane antičkim pojmom *eidos*, onda je reč o opštosti koja nadmašuje partikularne pojave prirodnog sveta. U traganju za takvim *eidos* leži osnova srodnosti fenomenologije i slikarstva.

Ključne reči: fenomenologija, slikarstvo, redukcija, *eidos*, prirodni stav

O EJDETSKOJ REDUKOVANOSTI UMETNIČKOG ISKUSTVA

U svom tekstu o fragilnosti lepog, objavljenom u zborniku priređenom povodom Huserlovog sedamdesetog rođendana, Oskar Becker je zabeležio kako se estetička sfera odlikuje spontanom provođenjem ejdetske redukcije. Posebnost ove »spontanosti« sastoji se u tome, što umetnička delatnost sama po sebi ostvaruje izvesnu usmerenost koja je za fenomenologiju od prvorazrednog značaja. Kao da umetnik bez mnogo napora i promišljanja čini ono, za šta je fenomenologu neophodan studiozan i mukotrpan rad. Setimo li se Huserlovog upozorenja da svaka vrsta predmetnosti ima sebi svojstvenu neposrednost datosti, pa stoga iziskuje principijelno različitu intencionalnu strukturu, onda ćemo shvatiti da priroda umetničkih i filozofskih regija donekle odstupa od njega. Među njima ne postoje samo razlike. Naprotiv, struktura umetničkih gestova po nečemu se pokazuje kao srodna i bliska strukturi fenomenoloških uvida.

Beckerovo razlikovanje filozofskog i umetničkog zanimljivo je zbog toga što se više ne oslanja na nasleđene obrasce. U njemu se više ne radi o odnosu duhovnog i čulnog, niti o umetničkim mogućnostima neposrednih formalnih otelovljenja

¹ proledragan@ff.uns.ac.rs

Ovaj rad nastao je zahvaljujući podršci Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja projektu 179007.

idejnih sadržaja. Ključni oslonac razlike ovaj put je određen s obzirom na relaciju prirodnog i fenomenološkog stava. Kada se ona stavi u prvi plan, započinje proces prevrednovanja nasleđenih hijerarhija. Tokom njega filozofsko mišljenje gubi preimućstvo koje je nekada uživalo u odnosu na čulni medij umetničkih izražavanja. Time je indirektno sugerisano da fenomenološki pogled na umetnost preokreće piramidu čiji vrh je rezervisan za ono duhovno i nepromenljivo, a osnova za materijalno i prolazno.

Savremena definicija lepog prema Bekeru proističe iz jedne vrste negativnog platonizma (Becker, 1929: 36). Za razliku od stabilnosti *ontos on*, naspram koje svet postajanja deluje nestvarno i varljivo, jedina realnost koju savremenost priznaje vezana je za ono što je nekada smatrano pukim prividom. Zahvaljujući ovom preokretu umetnici, koje je Platon nekada optuživao da stvaraju ontološki nerelevantnu realnost, dobijaju jedinstvenu priliku da uobličavaju ono što se smatra jedinom realnošću.

Ipak, ne radi se samo o tome da je medij umetničkog izraza nekada bio ontološki degradiran da bi danas stekao ontološko priznanje i dostojanstvo. Fenomenološki interes za umetnost nije podstaknut ontološkom rehabilitacijom medija u kojem se ona ostvaruje. Njega je podstaklo nešto drugo. Smatramo da se radi o uvidu da slikarska zahvatanja u svet bivanja dospevaju u neobično susedstvo sa tokom fenomenološke analitike intencionalnosti. Najpre, i slikarska i fenomenološka delatnost »otvoreno odbijaju upliv prisutnog« (Lyotard, 2008: 13). Nadalje, proizvod umetničkog rada se u svom krajnjem ishodu saglašava sa učincima fenomenološkog mišljenja, budući da se i oni »sastoje u produkciji čiste vidljivosti ili veštačkog prisustva [...] [ono] je prisutno, ali nije realno« (Wiesing, 2013: 73). Nije slučajno da su se među pojedinim umetnostima fenomenolozi naročito zainteresovali za slikarstvo. Od Hajdegera do Merlo-Pontija i Levinasa stičemo utisak da slikarski susret s realnošću u potpunosti odgovara fenomenološkim zahtevima. Slikari dobijaju povlašćeno mesto jer su samom prirodom svoje delatnosti već izmešteni izvan domašaja prirodnog stava. Fenomenološka poenta je jasna i nedvosmislena: slikar se uvek već nalazi tamo gde filozof tek treba da dospe. Za razliku od filozofa, koji mora da povede računa o svakom fenomenološkom koraku koji načini, pazeći neprekidno na opasnost stranputnog skliznuća u prirodni stav, umetnik se po prirodi svoga posla navodno već nalazi u ravni redukovanoj iskustva.

Pri tom valja skrenuti pažnju da prirodni stav, čija važnost u fenomenologiji uvek iznova valja »stavljati u zgrade« ne predstavlja puku posledicu, nego polazište svih naših promišljanja. Pri tome, on nije tek »teorijski« nastrojen, nego naprotiv ispostavlja ukupno iskustveno tlo na koje se oslanjaju sve naše refleksije (Husserl, 1972: 25). Takvo polazište ne podrazumeva isključivo saznavnu dimenziju, već uključuje i naše vrednosne sudove, praktičke relacije, pragmatičnu stranu stvari. Dakako, mi smo uvek spremni da se izjasnimo o značaju i funkciji koji neka stvar ima u našem svakidašnjem svetu, pri čemu to ipak ne znači da smo kadri da obrazložimo nužnost, zahvaljujući kojoj je to tako, a ne drugačije. Manjkavost prirodnog stava krije se u samorazumljivosti, kojoj ne polaže za rukom da dokaže

da topografija naše realnosti nije tek nasumična i kontingentna, nego razložna i smislena. Sve ono o čemu razmišljamo osvojeno je na nešto o čemu ne razmišljamo, a ono što smo osetili odlikuje se nekim momentima koji su nam izmakli. Na osnovu toga Huserl donosi zaključak o dogmatskoj tendenciji naših zdravorazumskih razmišljanja. Ona se sastoji u svojevrstnoj jednostranosti, u isključivanju onoga nepromišljenog, ne-videnog. Oni bivaju prosto zanemareni, kao da ne postoje. Kada to imamo u vidu, posebno dragocen će nam biti svaki stvaralački ili duhovni gest, čija priroda ga usmerava van okvira svakidašnjeg odnosa. Mislimo na gestove koji se odvijaju između, van uobičajenih normi i aršina, što znači da su kao takvi locirani izvan samorazumljivog poretka koji funkcioniše u prirodnom stavu.

Pozivajući se na navodne Huserlove usmene konstatacije s predavanja, koji u tom obliku ne postoje niti u njegovim objavljenim radovima niti ih je moguće pronaći u beleškama, Beker ističe fenomenološku privilegovanost iskustva umetnosti u odnosu na sve ostale vidove čovekovog postojanja. Povlašćeni status takvog nesvakidašnjeg iskustva počiva u tome što ontološki karakter umetničkog dela podrazumeva specifičnu vrstu distanciranosti u odnosu na predmetnu stvarnost. Ključni momenat vezan je za dubinsko, fenomenologiji srodno ustrojstvo umetničkog dela: »estetički predmet je *po automatizmu* redukovan i 'transcendentalno' i 'ejdetski'« (Becker, 1929: 36). Potvrdu da ovaj Bekerov iskaz nije proizvod odviše slobodnog tumačenja niti nekontrolisane uobrazilje možemo pre svega da pronađemo u fenomenološkim analizama *svesti slike*. One su pokazale da se intencionalna struktura takve svesti ispostavlja na način koji je *srodan* dinamici fenomenološke redukcije.

U prilog ejdetske redukovanosti onoga što iskušavamo na estetički način, mogli bismo se pozvati i na Jana Patočku, kod kojeg se realnost umetnosti tumači u znaku svojevrstne škole pojavljivanja. Praksa umetnosti tako se ispostavlja kao srodna zadatku koji pred sebe stavlja fenomenološka teorija. Nadalje, ontološki karakter umetničkog dela je takav, da besprekorno odgovara osnovnom fenomenološkom zahtevu. Naime pitanje o biću kao biću se na fenomenološkom planu prevodi u pitanje o pojavljivanju kao pojavljivanju. Naglasak fenomenoloških istraživanja stavljen je na *kako pojavljivanja*, odnosno na *način datosti* onoga što se daje, u čemu se ispostavlja kao saglasan sa zadacima koji stoje pred svakim umetnikom. Fenomenalna sfera je prirodni medij umetničke artikulacije, a ona se nipošto ne ograničava postojećim bićima. Naprotiv, okviru fenomenalne sfere su znatno širi i obuhvatniji. Otuda Patočkin pojam fenomenalne sfere upućuje na: »projekat svakog mogućeg susreta s bićima« (Patočka, 1988: 211). S druge strane, fenomenološki interes za fenomenalnost fenomena, prema Patočkinom mišljenju biva zadovoljen u dodiru s umetničkim delima. Susret sa njima pretpostavlja usmerenost pažnje na ono pojavljujuće kao takvo, bez buđenja neposrednih asocijacija na realna važenja i rezone svakidašnjeg stava: »u estetskom stavu mi dopuštamo pojavljivanje stvari u njihovoj pojavi. One postaju medijum i prilika pojave pojavljujućeg kao takvog« (Patočka, 1990: 340). Rečju, umetnost i za fenomenologiju može da važi kao *organon*, i to kako kada je reč o planu produkcije, tako i na planu recepcije.

UMETNIČKA NEGACIJA PRIRODNOG STAVA

Uviđajući posebnosti estetičkog iskustva, koje je Gadamer umesno pojmio u dvostrukosti *estetskog razlikovanja i estetskog nerazlikovanja*, Huserlu je bilo naročito stalo da skrene pažnju da se prilikom doživljavanja umetničkog dela nalazimo u sličnoj situaciji kao i prilikom redukcije, jer van snage ne stavljamo postojanje, nego važenje *za nas* onoga što je prikazano. Smatramo da se Huserlovo stanovište najplastičnije može objasniti uz pomoć Gadamerove pojmovne distinkcije. Naime, pojam *estetskog razlikovanja* predstavlja paradigmatičan primer modifikacije važenja koja se u nama odvija tokom konkretnog iskustva gledanja, primera radi, pozorišne predstave: »Ono razlikuje estetski kvalitet dela od svih sadržajnih momenata, koji nas upućuju na konkretno moralno ili religijsko stanovište, i misle ga u njegovom estetskom smislu« (Gadamer, 1960: 81). Gadamer poučava da nas ubistvo na filmu ili na pozorišnoj sceni neće izbezumiti jer znamo da ono nije realno, pri čemu ipak mora da postoji i izvesan stepen vezanosti gledalaca za radnju. To drugim rečima znači da je, pored *razlikovanja*, neohodno ostvariti i virtuelno učešće u onome što se odvija, tj. određeni stepen estetskog *nerazlikovanja*. U protivnom, šta god da se dogodi, pomenuta radnja će nas ostaviti potpuno ravnodušnim.

Totalno estetsko razlikovanje čini estetsko iskustvo nemogućim, jer ono što umetnost nudi biva unapred anulirano u svojim domašajima. To za posledicu ima apriornu osuđenost umetnosti na uzaludnost, odnosno sprečenost umetnika da ostvare bilo kakav oblik komunikacije sa svojom publikom. S druge strane, i totalno estetsko nerazlikovanje bi za rezultat takođe imalo slom estetskog iskustva. Lišenost svake estetske distance bi u pomenutom primeru ubistva na pozornici verovatno učinila da skočimo iz svoje stolice, bilo u želji da se hitro udaljimo s mesta događaja, bilo u nameri da na sceni odbranimo žrtvu kojoj preči životna opasnost. Rečju, aktuelnost Gadamerove poruke glasi da se dinamika estetskog iskustva uvek odvija između dva ekstrema, jer je odsustvo svesti o posebnosti umetničkih događaja jednako pogubno kao i svest o njihovoj apsolutnoj drugosti u odnosu na konfiguracije životnog sveta.

Izvesna procedura derealizacije poput senke prati i fenomenološka poimanja i estetička iskušavanja umetničkih fenomena, jer ni jedna ni druga ne razmatraju ono što susreću oslanjajući se na unapred utvrđena merila postojećeg sveta. Bilo da mislimo fenomenološki ili da postupamo slikarski, uveren je Sartre, na delu je postupak koji on umesno imenuje *obestelovljenje*: »staviti sliku znači konstituisati objekt na margini totaliteta realnosti, držati realno na distanci, osloboditi ga se, rečju, negirati ga...« (Sartre, 1948: 233). Dok je fenomenologiji izvan svega stalo da napusti okvire mundane filozofije, umetnosti, a posebno savremenoj, postala je naročito strana svaka pomisao da se zadrži u bilo kojem obliku reprodukcije postojeće stvarnosti. Rečju, savremena umetnost je osveščena kao *spontana negacija prirodnog stava*.

TRANSFORMACIJA APSTRAKCIJE

Iz fenomenološke perspektive, od umetnosti nema boljeg »dokumenta« prakse koja se ne odvija po onim pravilima i merilima, na koje se oslanja pretežan deo čovekovih misaonih aktivnosti. Takve prakse sežu od jednostavnih zdravorazumskih, do visoko sofisticiranih naučnih procedura. Budući da negacija za Huserla ne ukazuje na unutrašnju dijalektiku predmeta, nego na »promenu svesti koja se po svojoj suštini objavljuje kao promena« (Husserl, 1972: 97-98), to onda prevashodno znači da se negacija odnosi na promenu forme svesti, a ne na alteraciju svesnih sadržaja. Ukoliko je tako, možemo li se s njim saglasiti da umetnički jezik otelovljuje spontani iskorak iz rezona prirodnog stava?

Umetnosti nije potrebna fenomenološka redukcija jer je njen prvi korak vezan za negaciju, tj. za promenjenu svest koja se objavljuje kao drugačija tek nakon što joj je pošlo za rukom da suspenduje prirodni stav. Naša saglasnost sa Huserlovim i Sartrovim privilegovanjem receptivne posebnosti iskustva obestelovljenja važi uz ogradu da pojedinačne umetnosti, ostavimo li po strani muziku, ne moraju same po sebi da iskoračuju iz prirodnog stava. Prisetimo li se da su umetnosti vekovima funkcionisale u onome što Ransijer zove *reprezentativni režim*, bićemo značajno oprezniji, i izbegavaćemo lakoću govora o njenoj izmeštenosti izvan sfere u kojoj caruju važenja prirodne, svakidašnje svesti. Naprotiv, pretežni deo istorije umetnosti odvija se u odnosu poverenja koje vlada između čoveka i spoljnog sveta, čiji psihološki pandan Voringer prepoznaje kao *poriv uživljavanja* (Worringer, 1959: 46). Za njega je karakterističan određeni stepen poistovećenja, dubokog i intimnog srodstva s konkretnom pojavnošću, a ne neki vid njenog dovođenja u pitanje. Spontana negacija prirodnog stava odvija se tek onda, kada se ambicije umetnosti usresrede na artikulaciju različitih oblika subjektivnosti, uz istovremene rezerve prema »objektivnom« prikazu životnog sveta.

Epohalno posmatrano, takve ambicije se prema Hegelu konstituišu već počevši od romantičarske epohe, koju on ne poistovećuje s istorijskim pojavom romantizma, već njene inicijalne korake uočava znatno ranije. Hegelov pojam romantizma, u smislu dugovečne epohe ne ograničava se na poetičke posebnosti koje karakterišu pojedine –izme. Svoj istorijski početak romantičarska epoha zahvaljuje okvirima umetnosti koji su neraskidivo vezani sa zahtevima novonastale hrišćanske religioznosti. Ukoliko je tako, nužno se nameće pitanje gde se onda može ustanoviti linija demarkacije između subjektivnog umetničkog izraza jednog hrišćanskog vernika, baroknog slikara i avangardnog pobunjenika protiv otuđenosti života i zloupotreba umetničke profesije? Umesto da se upuštamo u analize istorije umetnosti i da tragamo za poetičkim uporištima na osnovu kojih se njihova konkretna subjektivna uobličjenja ispostavljaju kao fundamentalno različita, odgovor na to pitanje možemo da potražimo na adresi pojma apstrakcije. Transformacije ovog pojma od naglašeno negativnih ka pozitivnim konotacijama direktno su vezane za uobličjenje odnosa prema postojećem svetu.

Dakako, ovom prilikom nije moguće izneti ni približnu istoriju presudnih sedimenata u pojmu apstrakcije. U svrhu naše rasprave skrenućemo pažnju tek na

jednu od mnogih finesa, a ona se tiče upravo prelaza iz Hegelovog na fenomenološko poimanje apstrakcije. U svom ranom, britko napisanom nacrtu *Ko misli apstraktno?* Hegel dekonstruiše optužbe prirodne, zdravorazumske svesti upućene na račun navodno apstraktnog filozofskog mišljenja. Nasuprot uvreženom mišljenju, jenski Hegel pokazuje da misliti apstraktno najpre znači istaći jedan »jednostavan kvalitet [...] uz brisanje svih ostalih« (Hegel, 1970: 578). Dakako, apstrakciju u ovom slučaju ne odlikuje ništa što bi bilo filozofski relevantno. Naprotiv, ona pre zaslužuje pokudu nego pohvalu, jer istrže jednu osobenost iz njenih relacija s drugim osobenostima. Na taj način pomenuta osobenost biva ispostavljena, u toj svojoj izolovanosti i ogoljenosti, kao presudna, što drugim rečima znači i kao odlučujuće merodavna za sve druge osobenosti koje je inače saodređuju.

Pojmovnim jezikom formulisana, delatnost apstrahovanja je za Hegela problematična zbog toga što obustavlja ono što on zove *rad pojma*. Učinak apstrakcije podrazumeva da nekom pojmu raskinemo vezu sa pojmovima s kojima je inače povezan, što praktično znači da posebnost apstraktnih entiteta upućuje na stanje beživotne, ukočene supstancijalnosti koja je razrešena od svih relacija koje je zapravo čine takvom kakva je. U nastojanju da dopre do suštine neke stvarnosti, apstrakcija samovoljno proglašava jednu njenu osobenost odlučujućom istinom. Zbog toga Hegel s pravom skreće pažnju da apstrakcija nije odlika obrazovanog, nego neobrazovanog načina mišljenja. Štaviše, njegov čuveni primer s pokvarenim pijačnim jajima pokazuje da se logika svakidašnjeg života itekako često laća ovakvog razumevanja apstrakcije. Prosto rečeno, na konkretan prigovor veoma retko stiže konkretan odgovor. Umesto toga, stižu ili optužbe protiv onoga ko prigovara, ili pak razlozi koji nemaju nikakve dodirne tačke s onim zbog čega je prigovoreno.

Nasuprot ovakvom razumevanju apstrakcije, Huserlovo shvatanje poistovećeno je s ostvarivanjem najviših zadataka koje obrazovanost pred sebe može da postavi. Budući da fenomenologija ne želi da bude empirijsko-psihološko razjašnjenje svesnog života, nego nastoji da ponudi njegove nužne, suštinske strukture, jasno je da se ona ne sme zadržavati isključivo u ravni konkretnog, pojedinačnog opažaja, mnjenja, razumevanja. Put iz pojedinačnog ka opštem za nju je put *ideirajuće apstrakcije*. Ona prevashodno podrazumeva da je identitet nečega pojedinačnog drugačiji od identiteta opštosti. Strogo uzevši, već je provođenje *fenomenološke epoché* svojevrzni čin apstrahovanja jer implicira »stavljanje u zagrade« konvencionalnih važenja dotične pojedinačnosti. Međutim, apstrahovanje od zatečenih datosti tek je prvi, ali ne i poslednji korak fenomenološke ideacije. Udaljavanje od pojedinačnog ne predstavlja svrhu za sebe, ono je tek preduslov za variranje iskušenih datosti: »Pozitivno govoreći, apstrahovanje uopšte nije odvajanje, nego je pre 'viđenje', 'posmatranje vrste', kao nečega što je nezavisno mišljeno [...] premda ne postoji nezavisno« (Moran/Cohen, 2012: 25).

Udaljavanje od konkretnog nema za posledicu prazninu apstraktnog, nego naprotiv diferenciranu puninu identiteta koji nastaje zahvaljujući sintetičkom postignuću koje gradi ono jedinstveno u različitom. Za razliku od interpretatora koji su, poput Adorna, u invarijantama videli preteći talog neslobode, »pozitivistički motiv indiferencije« (Adorno, 1956: 210), treba reći da su one uvek posledica

sinteze svesnih postignuća, a ne tek neki statistički momenat pravilnosti koja se ponavlja u različito variranom modelu. Invarijantu ne treba supstancijalizovati, ona nije tek neka konstantna, neizbrisiva osobenost fenomena koja odoleva svakoj zamislivoj promeni. Svrha fenomenološkog apstrahovanja utoliko nema nikakve veze s pronalaženjem identiteta u razlici, niti nepromenljivog u promenljivom. Pre se radi o traganju za konkretnim likovima opštosti, uz istovremenu metodički proizvedenu nezainteresovanost za empirijsku faktičnost od koje se u tu potragu pošlo.

Rečju, Hegelov pojam apstrahovanja pretpostavlja pokidane povezanosti, izolovano isticanje pojedinačnog iz celine, izopštavanje onoga što je u realnosti skopčano. Na taj način se svet apstrakcija nužno ispostavlja kao falsifikovani svet proizvoljno uopštenih i supstancijalnih pojedinačnosti. Takvom svetu nasuprot, filozofski svet prema Hegelu nije apstraktan, jer se u opštosti pojmova čuvaju dinamika i uzajamni odnosi njihovih pojedinih momenata. Huserlov pojam apstrakcije, s druge strane, pretpostavlja ideativnu slobodu, svojevrsni kapacitet transcendentalne svesti da konstituiše vlastiti svet. Za razliku od pukog fantaziranja, fenomenološke apstrakcije se ne pozivaju na proizvoljno izmaštane sanjarije. Poput svakog prostog uvida, i one započinju od pojedinačnog opažanja postojećih datosti, ali samo zato da bi se od njih odvojile, a ne tek da bi ih naprosto prikazale. Rečju, fenomenološko apstrahovanje svedoči o specifičnom odnosu spram objekata. Za njega je karakteristično da se odvija na distanci od realnosti. Takvo ideativno odnošenje, prema Hansu Jonasu, nije posledica visoko razvijene civilizacije. U njemu se isto tako ne krije ni odraz poznih naučno-tehnoloških dostignuća, niti jedan od nusproizvoda virtuelizacije ljudskog postojanja. Naprotiv, fenomenološka ideacija svojstvena je izvornim čovekovim kapacitetima predstavljanja, bez kojih nikada ne bi nastalo nešto poput slike. Za razliku od medijski ispostavljene stvarnosti, koja je sama po sebi uvek već virtuelna, fenomenološki put se začinje u depotenciranju stvarnog, zahvaljujući kojem se otvara komunikacija sa mogućim, virtuelnim, odsutnim.

Agrumentujući u prilog ideativne slobode kao odlike ljudskog postojanja koju demonstrira moć slikanja, Hans Jonas izričito naglašava da uslov mogućnosti slikanja pretpostavlja čovekovu sposobnost da se neka stvar opazi kao slika, a ne tek kao puki objekt spoljnog iskustva. Štaviše, u toj moći on vidi svojevrsni dokument čovekove slobode: »nivo ljudskosti je nivo mogućnosti koje su naznačene (ne definisane, još manje garantovane) posredstvom moći slikanja [...] Postojanje slika pokazuje da je oblik istrgnut iz činjeničnog, svedoči o posredovanju [mogućnosti, prim. aut.], a njegovo neograničeno obećanje je dovoljno za pružanje dokaza o čovekovo slobodi« (Jonas, 1996: 197).

Poslušamo li pažljivo Huserlovu sugestiju da: »svaki opažaj *implicite* vodi celokupnom sistemu opažanja« (Husserl, 1966: 11), shvatićemo da za fenomenologiju apstrahovati znači praktikovati viđenje koje iz vlastite slobode kreira identitet. Takav identitet imenovan je antičkim pojmom *eidōs*, pošto je reč o opštosti koja nadmašuje partikularne pojave prirodnog sveta. Upravo takva vrsta opštosti karakteristična je i za slikarstvo koje imenujemo »apstraktnim«: »Apstrakcija onda

nije odricanje od bilo čega, nego odricanje od saznatljivog odnosa prema predmetu. Jedna teorija je u tom smislu apstraktna ukoliko se u njoj ne radi o vidljivom životnom svetu; a jedna slika je u tom smislu apstraktna ako u njoj ne može biti prepoznat nijedan vidljivi predmet« (Wiesing 2005: 84).

Umesto da ostanu u prirodnom stavu, savremeni filozofi i savremeni umetnici se radije izmeštaju izvan aktuelnih važenja, oslobađaju se od svega onoga što postojeći svet za nas obično znači. I jedni i drugi su spremni da, poput publike Maljevičevog kvadrata, stanu pred »ništa«. Takva spremnost ipak nema nikakve veze sa trivijalnim nihilističkim pobudama. Stajanje pred »ništa« ne teži da iskusi ništavilo. Njegova svrha vezana je za prodor do dimenzija »otvorenih mogućnosti«, koje kao takve naprosto nisu pristupačne ukoliko se čvrsto držimo mundanih važenja prirodnoga stava. Ukoliko je subjektivno ustrojstvo umetničkog stvaranja saglasno fenomenološkim pretpostavkama za uspostavljanje autonomnog filozofskog mišljenja, postavlja se pitanje da li se tu onda nužno i završava svaki pomen saglasnosti avangardnih i fenomenoloških postignuća?

SRODNOST UMETNIČKOG I FENOMENOLOŠKOG IZRAZA

Kada je reč o ontološkom karakteru umetničkog dela, Teodor Lips je skovao pojam *umetničkog vrhunca*. Smisao takvog vrhunca je da iznad svega deluje nasuprot tendencija da se celina dela u sebi harmonično zaokruži u obliku prirodnog jedinstva. Umetničke vrhunce odlikuju »elementi koji uzdržavaju ili zadržavaju, tačke napetosti, disonance, konflikta. Zajedničko im je da deluju protiv 'napetosti' koja iz toga proističe« (Lipps, 1923: 88). Razume se, napetost u strukturi umetničkog dela bi bila uzaludna da pri tom ne odražava i izvesno psihološko napinjanje, odnosno određeni stepen tenzije kod svoje publike. Proizvodnja izvesnih iskustvenih intenziteta, koji se protivstavljaju prirodnoj harmonizaciji i spontanom objedinjavanju u skladnu celinu, iz fenomenološke perspektive prevashodno ima za cilj kreiranje distance u odnosu na ravnotežu u kojoj se kreće prirodan stav. Premda je Lipsov pojam umetničkog vrhunca vremenski raniji, njegova konkretizacija biva najprikladnije shvaćena posredstvom Huserlovog pojma slobodne mogućnosti.

Rezimirajući savremenu relevantnost fenomenoloških postignuća, tvorac pojma *ekspresionizam* Vilhelm Voringer se posle Velikog rata nije libio da istakne pojavu nove, *misaone čulnosti*. Prema njegovom mišljenju, reč je o fenomenu koji funkcioniše u atmosferi duhovnosti koja je po svome poreklu istovetna umetničkoj, s tom razlikom što se prevashodno artikuliše u medijumu reči i pojmova. Štaviše, ako je Šeling nekada proklamovao prvorazredan ontološki rang umetnosti u smislu *organona i dokumenta* kojem filozofija tek treba da se približi onda smo, smatra Voringer, s fenomenološkim mišljenjem dospeli na prag na kojem se ono umetnički najizvršnije integriše i postaje imanentna odlika filozofskih aktivnosti. Utoliko se najviši učinak fenomenologije može zamisliti kao nekada nezamisliva realizacija dragocenih prednosti koje odlikuju *svest slike* u medijumu pojmovnog mišljenja: »Intuiranje suština dosad je postojalo samo posredstvom medijuma umetnosti: čini mi se da je krajnje stvaralačko dostignuće našeg vremena neposredno dolaženje do

njega posredstvom medija mišljenja« (Worringer, 1921: 29).

Imamo li ovo u vidu, shvatićemo da autonomnost iskustva zadobijenog zahvaljujući strogosti fenomenološke redukcije nema tek slučajno dodirne tačke s principom *unutrašnje nužnosti* o kojem je govorio Vasilij Kandinski? Pre nego što se svaka srodnost između fenomenologije i avangardi odbaci kao kontingentna i spoljašnja, valjalo bi da skrenemo pažnju da je sadržaj rasprave koja ispituje *duhovno u umetnosti* usmeren na odnos između harmonije boja i onoga što bi Huserl nazvao »noematika«. Podsećanja radi, kod rodonačelnika fenomenologije noematika imenuje razmatranje predmeta u *Kako* njegovog načina pojavljivanja, a upravo takvu vrstu postupka ruski doajen avangardnog slikarstva je imenovao »svrhoviti dodir duše«.

Nadalje, ukoliko prva pouka fenomenologije opažanja glasi da viđenje uvek predstavlja nešto više od viđenog, estetičke posledice toga učenja postaju itekako prepoznatljivije i u teorijskoj raspravi Kandinskog. »Višak« viđenja u viđenom odnosi se upravo na ovu »nužnost« unutrašnje pokrenutosti svesnih doživljaja koja je izazvana susretom svesti i određenog poretka boja i oblika. Takva vrsta pokrenutosti kod Kandinskog će biti omogućena posredstvom dvostruke primene umetničke napetosti. Stvaranje disonanci neće biti usmereno tek protiv logike prirodnog stava, nego i protiv nasleđenih umetničkih postupaka. Stoga već na prvoj stranici programskog dela *O duhovnom u umetnosti* možemo da pročitamo odlučnu najavu: »Nastojanja da se ožive umetnički principi prošlosti u najboljem slučaju mogu imati za posledicu umetnička dela koja nalikuju mrtvorodenom detetu« (Kandinsky, 1912: 8).

Uprkos neprolaznoj naklonosti prema velikim filozofskim počecima kod Sokrata, Platona i Aristotela, te nostalgичnoj ideji obnavljanja izvorne evropske kulture i racionalnosti, Huserl nije prestajao da insistira da princip toga obnavljanja ne može biti pronađen u nekadašnjim znanjima i učenjima. Imamo li u vidu da prvi zahtev naučnosti ima svoj korelat u nužnosti da filozof ne dopusti da bude vođen »spoljašnjim«, ili »stranim« primislama, univerzalnost takvog zahteva će iziskivati da njegovo načelo bude principijelno povezano sa celokupnim sadržajem te nauke. Ako je »Nova Umetnost« (Maljevič, 2010: 340) za svoj prevashodni sadržaj imala izvorna načela savremenog slikarstva, onda se i za fenomenologiju, kao »Novu filozofiju«, može reći da je za svoj sadržaj imala konstitutivne principe savremene filozofije. Ti principi su u sebi integrisali i uvid da vremenski dijapazon mišljenja ne okončava u sadašnjosti, jer iznad svega zahvata u »neaktuelnost«, tj. u sve ono što nije ostvareno, objektivirano, ideirano. Huserlovim pojmovnikom rečeno, sada više nije prevashodno stalo do komunikacije sa *realnim*, nego sa *idealnim objektima*.

Kada je reč o savremenicima frajburških fenomenologa i prve generacije avangardista, retki su mislioci koji su zapazili funkcionalnu bliskost fenomenološkog pojma idealnog objekta i avangardnih poetika. Pored pomenutog Vilhelma Voringera, prijatelja Maksa Šelera, valja pomenuti i španskog mislioca Hoze Ortega i Gasetu. U svom ogledu *O perspektivi u umetnosti* iz 1924. Ortega i Gaset skicira proces transformacije slikarskog načina viđenja od renesanse do početka dvadesetog veka. U njegovom ispitivanju posebnu pažnju zaslužuje uočavanje

tendencije ka sve izraženijem udaljavanju slikara od neposrednosti. Razume se, otklon od neposredno datog može da bude usmeren jedino ka odsutnom, neprisutnom, fiktivnom, virtuelnom.

Posredstvom fenomenološkog pojma *idealnog objekta* filozofija je u značajnoj meri unapredila konvencionalne okvire svesti o predmetima koji izvorno ne spadaju u registar naših svakidašnjih iskustava. Rečju, zajednička usmerenost ka idealnom svetu nevidljivih objekata navela je Ortega i Gasetu na konstataciju da postoji zavidan stepen bliskosti filozofske i umetničke strategije: »dospevamo do tipa pojava koje mislioci naših dana smatraju najprikladnijom osnovom svog sistema sveta. Nije li zapanjujuća saglasnost između te vrste filozofije i istovremenog slikarstva, bilo da se ono nazove ekspresionizam ili kubizam?« (Ortega y Gasset, 1978: 325). Ostaje nam samo da se zapitamo: nije li još uvek na snazi sistem sveta u kojem se ispostavlja saglasnost filozofskog i umetničkog gesta?

Među našim savremeniciima Lik Feri svakako spada u red onih koji po tom pitanju ne ostavljaju ni malo prostora za sumnju: »Umetnost kazuje istu stvar kao i filozofija ali je, pravo govoreći, kazuje na dirljiv, uzbudljiv, čulan način, to je ono što pojmovna filozofska argumentacija očigledno ne može da učini« (Ferry, 2012: 216-217). Nasuprot ovom tradicionalnom klišeju koji je lako prepoznatljiv po dominaciji neukidivih dualizama, odnosno varijacijama na temu čulno/duhovno, odnosno dirljivo/argumentovano, svrha ovog ogleada bila je da pokaže da fenomenologija i avangarde ne samo da govore »istu stvar«, nego je i način na koji one tu stvar izgovaraju mnogo sličniji nego što smo skloni da pomislimo.

Dragan Prole

REDUCTION IN PHENOMENOLOGY AND PAINTING

The article establishes a premise that the artist differs from a philosopher in that he is by the very nature of his work already in the plane of experience of the phenomenological reduction. Starting with the methodological assumptions of phenomenology, which above all value the departure from the boundaries of mundane philosophy, the author points out that modern art finds very foreign the notions of persisting in any form of the reproduction of the existing reality. The second part of the article analyses the philosophical insights which interpret modern painting as a spontaneous negation of the natural attitude. The representation of the transformation of the term of abstraction additionally illuminates the relationship between of phenomenology and modern art. Departing from the expressly negative and the affirmation of the positive meanings of abstraction come from the fundamental change in the relation towards the existing world. If phenomenology perceives abstracting as practicing a view that out of its own freedom creates new forms, named by the ancient term *eidos*, then we are discussing a generality that transcends the particular phenomena of the natural world. In search for such *eidos* lies the foundation of the relationship between phenomenology and painting.

Keywords: Phenomenology, Painting, Reduction, *Eidos*, Natural Attitude

NAVEDENA DELA

- Adorno, T. W. (1956) *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und phänomenologische Antinomien*, W. Kohlhammer, Stuttgart.
- Becker, O. (1929) »Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. Eine ontologische Untersuchung«, u: *Jahrbuch für Philosophie und Phänomenologische Forschung*, M. Niemeyer, Halle a. d. Salle.
- Ferry, L. (2012) *De l'amour. Une philosophie pour le XXI^e siècle*, Odile Jacob, Paris.
- Gadamer, H. G. (1960) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr, Tübingen.
- Hegel, G. W. F. (1970) »Wer denkt abstrakt?«, u: *Jenaer Schriften (1801-1807)*, Werke II, Suhrkamp, Frankfurt am/M.
- Husserl, E. (1966) *Analysen zur passiven Synthesis*, Husserliana XI, M. Nijhoff, Den Haag, Hg. M. Fleischer
- Husserl, E. (1972) *Erfahrung und Urteil. Untersuchung zur Genealogie der Logik*, F. Meiner, Hamburg.
- Jonas, H. (1996) *Entre le néant et l'éternité*, Belin, Paris 1996, tr. S. Courtine-Denamy.
- Kandinsky, V. (1912) *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*, R. Piper & Co, München.
- Lipps, T. (1923) *Grundlegung der Ästhetik*, L. Voss, Leipzig.
- Liotard, J.-F. (2008) *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Hermann, Paris.
- Maljevič, K. (2010) »Suprematizam kao čista spoznaja«, u: *Bog nije zbačen. Sabrana dela*, Plavi krug/Logos, Beograd, prev. A. Acović [et. al.]
- Moran, D./Cohen, J. (2012) »Abstraction«, u: *The Husserl Dictionary*, Continuum, London/New York.
- Ortega y Gasset, J. (1978) »Über den Blickpunkt in der Kunst«, u: *Gesammelte Werke III*, Deutsche Verlags – Anstalt, Stuttgart, Üb. U. Weber.
- Patočka, J. (1988) *Qu'est-ce que la phénoménologie*, Grenoble 1988, tr. E. Abrams.
- Patočka, J. (1990) *L'Art et le temps*, P.O.L. Paris 1990, tr. E. Abrams.
- Sartre, J.-P. (1948) *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris.
- Wiesing, L. (2005) *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Suhrkamp, Frankfurt am/M.
- Wiesing, L. (2013) *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Suhrkamp, Berlin 2013.
- Worringer, W. (1921) *Künstlerische Zeitfragen*, H. Bruckmann, München.
- Worringer, W. (1959) *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper & Co, München.