

Уна Поповић*

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

УДК: 111.852

165.62 Hartmann N.

DOI: 10.19090/gff.v50i2.2588

orcid.org/0000-0002-3024-1345

Originalni naučni rad

ХАРТМАНОВА ФЕНОМЕНОЛОГИЈА СЛИКЕ

Тема овог рада је Хартманова феноменолошка анализа онтологије слике. У првом делу текста биће објашњени неки од кључних појмова Хартманове филозофије уметности, као и његов начелни феноменолошки приступ. Централни део рада представља тумачење Хартманове анализе слике (портрета) по слојевима. Напокон, закључни део рада показује резултате истраживања; у ширем контексту, проблем слике блиско је повезан са феноменолошким методом, што објашњава њено методолошки истакнуто место у Хармановој анализи уметности.

Кључне речи: слика, естетика, феномен, слој, Николај Хартман.

У традицији феноменолошке естетике уметност сликарства има посебно место. Слика представља један од одликованих естетских феномена како због свог истакнутог места у развоју уметности прве половине XX века, тако и због снажне везе коју феноменолози препознају између слике и (начина) мишљења. Ипак, чини се да је најважнији изазов који слика поставља феноменологији питање: *шта се заправо види сликом и на слици?* Или: како објаснити искуство слике које превазилази њене (непосредно) чулно опажљиве одлике?

Николај Хартман (Nicolai Hartmann) био је један од првих феноменолошки оријентисаних естетичара уопште, а и један од првих који је понудио анализу слике као естетског предмета. У својој проблемској *Естетици*, Хартман настоји да кроз феноменолошко промишљање обједини све кључне теме дотадашње естетике и понуди интегрални одговор на до тад нерешена питања (Grubor, 2021: 100). Разматрање слике је ситуирано у овако осмишљен пројекат, тачније у сегмент анализе *онтологије дела* као *структурално-модалне анализе естетског предмета*.

* unapopovic@ff.uns.ac.rs

Хартманова онтологија уметности је феноменолошка и дело разматра као *естетски предмет*: то значи да дело као дело постоји тек за некога ко га таквим искушава и за кога се дело конституише као *феномен* (Hartman, 1979: 36; Spiegelberg, 1994: 324). Другим речима, материјална и чулима доступна страна дела не исцрпљује ни његово биће, ни његово стварање, ни његову рецепцију. Напротив, материјални објекат се успоставља и показује као дело кроз свој однос са иреалним, нематеријалним и неопажљивим (Hartman, 1979: 136; Grbović, 2024: 172). Однос реалног и иреалног – однос *појављивања* - обезбеђен је искуством посматрача, који се у таквој поставци показује као нужни услов постојања естетског предмета, а тиме и дела као феномена (Grubor, 2009: 74; Grubor, 2020: 160). Иреалност је суштинска особина уметничког начина појављивања: његов услов је да је у супротности према реалности, да је у извесном смислу заштићено у односу на збиљу (Grubor, 2020: 161–162). Оно што је уметнички приказано и иреално се за посматрача појављује *као да постоји реално*, па појам појављивања није исто што и (естетски) привид (Grbović, 2024: 174). Напокон, да би захватио естетски предмет и дело као феномен, и сам посматрач мора бити у извесној мери издвојен из реалности: он мора заузети тзв. *естетско држање* и оријентисати се ка стварности тако да му се она може показати на естетски начин.

Карактеристична одлика Хартманове онтологије уопште, па и његове онтологије уметности, јесте теза о вишеслојности феномена (Hartman, 1979: 111–112). Следствено, анализа било ког феномена подразумева рашчлањивање његових слојева. Слојеве овде треба разумети као моменте онтолошке конституције феномена; дакле, то нису делови феномена, већ његови структурни нивои (Dziadkowiec, 2010: 111–112). Комплекснији феномен има више слојева, а једноставнији мање, при чему важи правило да између слојева постоји међузависност тако да виши слој увек зависи од нижег и да се тај однос не може преокренути (Kuhn, 1951: 305–306). Дакле, феномен је за посматрача дат интегрално и целовито (уколико је дат уопште), са свим својим слојевима истовремено. Међутим, хомогеност феномена је само привидна и пажљивом анализом се може сагледати као низ смисаоно-структурних целина које се надовезују једна на другу и показују *једна кроз другу* (Kaelin, 1990: 135). Таква анализа омогућава ваљано поимање феномена, чији се смисао успоставља у обухвату свих слојева и свих њихових односа.

Примена анализе слојева на случај уметничког дела код Хартмана следи из његове начелне онтолошке анализе укупне стварности, чији је

уметност један део. Хартман каже: „у основи, у естетском предмету су исти такви слојеви који чине структуру реалног света” (Hartman, 1979: 539). У својим онтолошким студијама Хартман разликује четири основна слоја стварности; то су *чулна ствар* (материјални слој), *живот* (органски, телесни слој), *душа* (психички, душевни слој) и *духовни свет* (религија, морал, дух народа; наиндивидуални слој) (Dziadkowiec, 2010: 101–102; Kuhn, 1951: 305). Када је реч о уметничком делу, њега Хартман види као припадног духовном слоју онтологије стварности. Ипак, будући да Хартманова онтологија подразумева међузависност и својеврсно „слагање” слојева, уметничко дело није „ограничено” на четврти и највиши слој, већ подразумева и обухвата све њему претходеће слојеве (Grubor, 2009: 64; Kaelin, 1990: 133–134).

АНАЛИЗА СЛИКЕ ПО СЛОЈЕВИМА

Значај слике у Хартмановој филозофији уметности потврђује чињеница да он узима управо слику – у конкретном, портрет главе - као одликовани пример чијом анализом отвара целокупан одељак *Естетике* посвећен тумачењу слојевања по врстама уметности. Портрет је нарочито издвојен стога што омогућава указивање на читав низ различитих слојева, али и стога што је портрет парадигматски пример приказивачке уметности. По Хармановом суду, сликарство (уз скулптуру) има ту предност што може да изрази највише садржаје доступне човеку; религиозне садржаје (Hartman, 1979: 222). О томе сведочи и нешто касније у тексту изражена склоност Хартманова према пејзажу, о коме он каже да садржи „препорођен принцип слике” (Hartman, 1979: 225). Ипак, пејзаж не садржи дубље слојеве слике, па отуда није идеалан пример анализе (Hartman, 1979: 225).

Другим речима, Хартман издваја портрет као пример на ком показује све што анализа слојева као таква може да понуди; потом се тај пример користи као нека врста еталона, па се вајарство, музика и друге уметности даље приказују у истом духу и маниру. Слојеви су подељени на *предњи план* и *позадину* (Роровић, 2017: 217), при чему предњи план постоји „реално, независно од нас, а други план, постоји иреално, постоји само за нас” (Grubor, 2009: 74). Слојеви портрета које Хартман наводи су: 1) *предњи план*, 2) *први слој позадине: просторност*, 3) *други слој позадине: покрет*, 4) *трећи слој позадине: личност*, 5) *четврти слој позадине: индивидуална идеја*, 6) *пети слој позадине: идејно (људски) опште*. Међу слојевима позадине Хартман додатно разликује спољашње и унутрашње; спољашњи

слојеви су они најближи предњем плану (просторност и кретање), док су преостала четири слоја унутрашња (Hartman, 1979: 225).

Када је реч о предњем плану, ради се о материјалном основу слике; то је „мрља боје на платну у потпуно дводимензионалном поретку” (Hartman, 1979: 198). Предњи план је нужни аспект постојања сваког уметничког дела, па у онтолошком смислу сви остали слојеви и аспекти слике паразитирају на предњем плану. Истовремено, ни једно уметничко дело, па ни слика, не може се редуковати само на предњи план. Уколико се кроз предњи план не појављују иреални слојеви дела, дати објект остаје само материјални, али не и естетски предмет. Другим речима, да би дело било уметничко, оно мора бити онтолошки конституисано *односом појављивања*, а он подразумева да се чулно опажљива материјална страна дела показује пропусном за оно што је иреално и што се не може чулима опазити (Grubor, 2009: 73).

Истовремено, предњи план је, како инсистира Хартман, „најмање” уметнички од свих слојева дела. Што су слојеви дубљи, тј. што је неки слој удаљенији од предњег плана, то је он значајнији за уметнички карактер дела. При томе, „низом слојева расте конкретно богатство целине (...) а од овога зависи лепота предмета” (Hartman, 1979: 197). Дакле, уметнички квалитет дела зависи од тога 1) да ли дело има више (или мање) иреалних слојева и 2) да ли дело има тзв. дубоке слојеве, веома удаљене од предњег плана. Предњи план се тако показује као парадоксално место онтолошке конституције дела по Хартману. Сам по себи, као материјални слој дела, он не говори ништа и не доприноси много естетском карактеру дела; ипак, управо кроз тај „празан слој” показује се сва садржајност, богатство и смисао дела (Kaelin, 1990: 132). Другим речима, предњи план је истовремено (по себи) *значањски празан* и *значањски препун* (по иреалним слојевима).

За уметничку продукцију то значи да се дело не ствара од предњег плана ка позадини, већ управо обрнуто: *од позадине ка предњем плану* (Grubor, 2021: 103). Наравно, уметник *de facto* обликује материјал и медиј са којим барата (боје на платну, глина, речи и сл.), тј. дело као физички објекат. Ипак, уколико он то не ради имајући у виду оно што треба да се појави кроз тако обликовани материјал – будуће позадинске слојеве дела, резултат неће бити адекватан без обзира на занатску успешност. Са друге стране, за рецепцију уметности то значи да је са опажањем материјалног предњег плана у истом захвату дато све оно што дело има да покаже – сви његови иреални позадински слојеви. Хартман инсистира на *истовременој датости свих слојева дела за посматрача*; у супротном, позадински слојеви дела не би могли бити конститутивни за дело као естетски предмет.

Дакле, захватање позадинских слојева није ствар накнадне рефлексије, умовања или тумачења након што је посматрач чулима опазио дело као физички објекат. Напротив, чулно опажање материјалних одлика физичког дела је једини начин да се захвате иреални слојеви који се појављују кроз предњи план. По таквом захватању, вичан мислилац може размотрити своје целовито естетско искуство и анализирати слојеве који се у њему затичу, као што је то учинио и сам Хартман. При томе, међутим, естетичар мора бити пажљив да одржи феномен таквим какав он јесте, односно да га не искриви накнадном рефлексијом и не фалсификује претходно усвојеним појмовима и знањима. Хартман каже: „Овај задатак је тежак зато што се мора обратити само естетској снази интуиције самог посматрача, а готове појмове по могућности избегавати. Појмови, наиме, овде уопште нису довољни (...) јер сфера разликовања, о којима се овде ради, измиче и свакидашњем говору и науци. Те разлике су дате једино самој естетској интуицији” (Hartman, 1979: 198).

Предњи план слике је значајан у још једном, чини се кључном погледу. Наиме, предњи план је граница слике са реалним светом у ком се слика појављује као реални објекат. Дакле, то су реални простор у ком се слика налази и реална светлост која на њу пада; обоје су, међутим, одређујући за однос посматрача ка делу. Другим речима, предњи план је услов могућности да дело буде естетски предмет стога што је дело естетски предмет *само за посматрача*, а он се налази *ван слике* – у њеном спољашњем окружењу. Тако се предњи план показује онтолошки конститутивним за слику у оба Хартману важна смисла – и субјективном и објективном. Објективно, без предњег плана и материјалног аспекта дело не постоји ни као реални (физички) објекат, ни као носилац иреалних слојева. Субјективно, без предњег плана и материјалног аспекта дело не постоји као естетски објекат, јер посматрач не може да га опази.

Први слој позадине слике можемо означити као *просторност*; он обухвата тродимензионални простор унутар слике, светлост унутар слике, те објекте и односе објеката приказаних на слици (Grubor, 2021: 102). У постојање овог слоја може се уверити свако ко има искуство илузије тродимензионалности на очигледно дводимензионалном платну. Разлика дводимензионалног реалног простора слике и њеног тродимензионалног иреалног простора јасно приказује оно што је основни увид Хартманових разматрања; искрен посматрач не може да негира ни једно ни друго, нити да их концептуално помири. Сличан начин постојања на слици има и иреална светлост, светлост унутар слике; она се јасно разликује од светлости у

реалном простору која пада на платно. Ипак, навикли смо да објекти представљени на слици не буду осветљени у складу са реалним светлом, већ у складу са светлом какво је приказано на слици.

Напокон, објекти и односи објеката приказани на слици праве својеврсно слојевање унутар слојевања; ради се о односима који успостављају предњи план и позадину слике у нефеноменолошком смислу. Рецимо, уколико се ради о портрету, под предњим планом слике устаљено ћемо подразумевати фигуру портретисаног човека, док ће као позадина фигурирати све остало што је приказано на слици. Тако се унутар слике праве својеврсни просторни односи које посматрач лако уочава. Ипак, овако схваћени предњи план и позадина нису исто што и предњи план и иреални позадински слојеви у Хартмановом феноменолошком смислу. Како смо видели, за Хартмана је предњи план дословна материјалност уметничког дела, док позадински слојеви обухватају читав низ смисаоних целина. Напокон, предњи план и позадина у устаљеном смислу су заједнички обухваћени у првом позадинском слоју Хартманове анализе.

Други слој позадине слике по Хартману представља *покрет*.¹ Покрет је врло занимљив слој у овој анализи стога што, условно речено, тек са овим слојем имамо праву иреалну позадину. Разлог томе, и уједно разлог зашто се овај и претходни слој приликом анализе морају разликовати, јесте то што покрет „више не припада (...) ономе што сликар може учинити директно видљивим” (Hartman, 1979: 198).

Покрет приказан на слици је за посматрача једнако присутан и убедљив колико и фигуре, простор у ком се оне налазе и светлост која их обасјава. Међутим, за разлику од фигура, простора и светлости, покрет се у дословном смислу те речи не може представити – јер то би значило да се само платно креће. Слично уочавамо и у скулптури, где је очигледно да се мермерни блок пред нама не креће, а да истовремено имамо врло јасан утисак кретања те фигуре; рецимо, утисак бацања диска (Hartman, 1979: 225). Отуда је слој покрета иреалнији од претходног слоја просторности; када посматрамо слику или скулптуру, појављивање овог слоја значи захватање нечега што дословно не може бити присутно.

¹ У каснијој анализи унутрашњих слојева сликарства (уопште) Хартман даје нешто комплекснију поделу, па два претходно описана слоја раздваја на три - *кретање, живот ликов*а и „*оно духовно-унутрашње*” (осећања, радње, делови ситуације и сл.) (Hartman, 1979: 227).

При томе просторност не треба помешати са непосредним приказивањем простора, светлости и фигура на платну. Слика ће у сваком случају имати своју просторност, без обзира на то да ли је неки од ових елемената учињен посебно истакнутим предметом приказивања. Примера ради, такав истакнути предмет приказивања је несумњиво светлост као таква (и усмерење ка њеном извору) на Каравађовим (Caravaggio) сликама; међутим, светлост је представљена у првом иреалном слоју и на сликама на којима она није тако истакнута. Дакле, разлика првог и другог иреалног слоја је разлика оног што сликар *може* (мада не мора) сликарски представити и онога што му *уопште није могуће* учинити директно видљивим.

Трећи позадински слој је слој карактера, односно *личности*; у општијем смислу, слој живота (Hartman, 1979: 227). Када уметник слика портрет, он настоји да верно представи не само специфичан физички изглед портретисане особе, већ и њен карактер и особеност. Карактер и личност тог човека се не могу дословно насликати, а ипак се на ваљано изведеном портрету они јасно уочавају. Како каже Хартман: „По својој суштини он [трећи слој, прим. У.П.] потпуно измиче видљивости; недостаје му просторност, боја, предметност (...)” (Hartman, 1979: 199). Разлог зашто се овај слој разликује од иреалног слоја кретања и следи за њим је што Хартман сматра да се личност може учинити видљивом тек путем покрета; у овом случају, нарочите мимике лица. Другим речима, нижи слој кретања омогућава да се (кроз кретање) појави и сагледа и нешто више од самог кретања; личност као изражена сопственом животном енергијом.

Четврти позадински слој је можда и најинтригантнији слој ове анализе; то је *индивидуална идеја*. Под индивидуалном идејом Хартман мисли на следеће. Када упознамо неког човека и његов карактер, у стању смо да поимамо неку врсту идеалног типа тог конкретног човека као његову индивидуалну идеју (Hartman, 1979: 199). Индивидуална идеја је универзализација конкретног и појединачног, а ми је несумњиво поседујемо јер управо на основу ње понекад тврдимо да се неки човек не понаша у складу са собом, да неки његов поступак не личи на њега и слично. Дакле, Хартман сматра да слика као уметничко дело преноси и такву индивидуалну идеју: портрет не показује само карактер портретисаног човека у тренутку израде слике, већ показује и какав тај човек *идеално јесте* (увек и свуда) (Grubor, 2021: 102). Изнова, по општости и садржајности таква индивидуална идеја представља читав један квалитативни скок у односу на претходни слој, па се самим тим квалификује за засебан позадински слој.

Пети позадински слој је идејно опште (Hartman, 1979: 227) - у случају портрета, *људски опште*, и управо по томе се он издваја и разликује у односу на претходни слој. Дакле, ако је у претходном слоју било речи о индивидуалној идеји – о општости и идеалитету *неке конкретне појединачне личности*, овде се ради о општости и идеалитету *свих људи*. Сам Хартман разлику ова два слоја описује преко разлике у њиховом искушавању: индивидуалну идеју, сматра он, сваки посматрач мора искусити као нешто што је туђе – што није његово и у чему он не учествује, док у случају последњег позадинског слоја имамо управо оно са чим ће се сваки човек поистоветити и што је самим тим апстрактно и универзално (Hartman, 1979: 199). Овај најдубљи позадински слој је, како је већ наглашено, и најважнији. Хартман каже: „Велика уметничка дела црпу баш из овог последњег дубинског слоја своју величину и своје трајно значење” (Hartman, 1979: 199). И још: „Морамо само разјаснити себи да за то нешто нема никаквог другога израза, до уметничког: омогућење појављивања. (...) Оно је дато само у ономе што се конкретно може познати у појављујућем. А ту се оно не може превидети” (Hartman, 1979: 200).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА: ХАРТМАНОВА ФЕНОМЕНОЛОГИЈА СЛИКЕ

Хартманова феноменолошка анализа онтологије слике као естетског предмета, коју смо укратко представили у претходним редовима, мора се разумети сходно свом месту и функцији у пројекту Хартманове *Естетике* као целине. Другим речима, иако се анализа слике може издвојити и засебно разматрати, њено исправно разумевање захтева да се у таквом поступку не губи из вида низ других анализа са којима је она аргументативно повезана. Сходно томе, пример портрета, као што је и претходно речено, представља методско отварање анализе онтолошке структуре дела по врстама уметности и стога има посебно истакнуто место. Сликаство као такво се, међутим, у рекурзивном кретању текста налази и као једна од врста уметности, то јест један од предмета портретом отвореног теоријског простора.

Пример портрета је занимљив и у ужем смислу Хартманове примене феноменолошког метода. Наиме, дајући анализу портрета главе, Хартман представља укупно шест структурних слојева дела које даље екстраполира на све уметности. Дакле, појединачни случај портрета постаје пример преко којег се виде опште категорије и односи који важе за дело као такво, а модификују се сходно врсти уметности о којој је реч. Међутим, оно што

Хартман прећуткује, а што по одабраном феноменолошком методу мора бити случај, јесте да је анализа портрета изведена према неком конкретном портрету – то јест, према неком конкретном естетском предмету насталом кроз естетско искуство неког портрета. Другим речима, теоријски прелаз не иде од посебног (портрет као такав) ка општем (онтолошка структура свих уметничких дела), већ од појединачног (конкретан портрет) ка општем.

Такво нагло уопштавање и универзализовање појединачног је могуће због самог феноменолошког метода: то, заправо, и није уопштавање, већ прецизно сагледавање онога што је феноменом конкретног портрета свакако већ дато. Или, на још један начин речено: феномен дела и његове онтолошке структуре је дат са сваким конкретним естетским искуством појединачног дела. Тако конкретан портрет, уколико је уметничко дело, показује исто онтолошко устројство које би показало било које друго дело захваћено као естетски предмет. У том смислу се може аргументовати у прилог Хартмановог избора да не помене којим се портретом водио у промишљањима; за разлику од, на пример, Хајдегера (Martin Heidegger), чије су анализе увек вођене тачно одређеним делом.² Сходно наведеном, Хартман може да претпостави да његов читалац има бар неко искуство портрета као естетског предмета, на основу ког може да самостално прати (и провери) његове закључке.

Хартманова феноменолошка анализа слике је битно вођена приказивачким, тј. фигуративним сликарством (Winfield, 2023: 16-18); то показује и одабрани пример портрета. Са једне стране то не чуди, уколико имамо у виду историју сликарства и засићеност западне културе у том погледу. Са друге стране, пак, авангардна уметност и нефигуративно сликарство су феномени Хартмановог доба, па би се утолико могло очекивати да они буду у центру његове пажње. Ипак, Хартман је оријентисан више класично и традиционално (Grubor, 2009: 65); о томе сведоче и његове речи да су пластика и сликарство ликовне (уметности) зато што су приказивачке у нарочито чулној и конкретној материји (Hartman, 1979: 223). За разлику од тога, сматра он, песništvo је приказивачко али не у чулној материји, док је музика неприказивачка у једнако чулној материји (Hartman, 1979: 223).

Односе између ликовних уметности Хартман тумачи на несвакидашњи начин, дајући предност сликарству стога што оно „обухвата

² У таквом поступању Хартман је ближи Ингардену (Roman Ingarden), иако је сам Ингарден тврдио да је Хартман погрешно схватио, а тиме и погрешно употребио његов (Ингарденов) појам слоја (Ingarden, 1991: 32–33; Kaelin, 1990: 127).

оно што је удаљено, што је у стању да сједини у једној 'слици' блиско и удаљено” (Hartman, 1979: 223). При томе, наглашава он, сликарство своју „надмоћ” постиже *предметним приказивањем* простора и просторних дистанци, а не илузионистички (Hartman, 1979: 223). Хартман поентира: „сликарство је у савлађивању просторног изнад пластике, и то баш због тога што се оно осободило чулне непосредности просторне форме. Споља посматрано, то је парадокс. Али се баш у томе налази кључ различитости могућног приказивања” (Hartman, 1979: 223).

Такав став даје назнаке за разумевање Хартмановог приступа: дводимензионално сликарство је у предности у односу на скулптуру стога што оно простор и објекте у простору приказује *као да су феномени*. Дакле, сликарство не представља у *простору*, већ *представља простор*; оно не сачињава објекте (који представљају), већ сачињава *представе објеката*. По свему томе, сликарство је блиско феноменолошком гесту; сликарство у извесном смислу укида непосредност и захтева нарочито држање да би се оно што је сликом представљено могло доживети и искусити као објекат, као тродимензионално, као простор и слично. Сходно томе, сликарство је по Хартману „прототипска уметност чулног виђења” (Hartman, 1979: 225). Другим речима, сам Хартманов феноменолошки приступ унеколико одређује на који начин ће он моћи да (феноменолошки) разуме и анализира уметничка дела и гране уметности. Хартманова склоност приказивачком сликарству, чини се, има исте основе; мада то не мора да буде случај, као што је показао каснији развој феноменолошке естетике.

Са једне стране, Хартман је обавезан да уметничко дело третира као феномен; штавише, да „делски карактер дела” тражи и нађе искључиво у конституцији феномена дела у искуству посматрача. Са друге стране, такво дело-феномен за њега отвара нови феномен – оно што је конкретним делом приказано. Изнова, са једне стране Хартман настоји да очува објектно-материјални статус дела, и то управо стога што му та његова страна неопходна како би дело уопште било опажено, а тако и постало естетски предмет, дело *као дело* у искуству. Изнова, са друге стране он имплицитно тврди да је са конституисаним дело-феноменом тек задобијена раван нематеријално присутног, садатог развијања тог феномена у све дубљим и дубљим слојевима – чини се, непрегледно.

Ова напетост између реалности и иреалности, материјалног и феноменалног, конкретног и универзалног за Хартмана чини уметност одликованим феноменом међу другим феноменима. Истовремено, сликарство се ту посебно истиче због очигледне паралеле између искуства

феноменолошког поступања у свим случајевима и искуства слике *in concreto*. При томе, слика има предност, јер већ чињеница да се ради о слици за посматрача успоставља својеврсно методолошко помагало које га спречава да предмет представљен на слици разуме као реални предмет и које му истовремено омогућава да представљени предмет доживљава и искуси *као да је реални предмет*.

Таква „реална илузија” је заправо свеприсутна у тзв. природном ставу, о ком је говорио Хусерл (Edmund Husserl), а тек њено укидање кроз поступак феноменолошке редукције обезбеђује епистемички исправно разумевање опаженог као феномена. За разлику од природног става који је тешко изменити и феноменолошке редукције која се мора методски спроводити, западноевропска култура је већ изградила нешто попут *културног (псеудо)-природног става*, услед ког ми (на слици) „природно” видимо вазе, цвеће, коње, пропланке и слично – а не мрље боје или трагове угљена. Штавише, потребан нам је додатни „методолошки” напор да успоставимо виђење таквих мрља и трагова - онога што је очигледно и непосредно дато.

Слика се, тако, испоставља као предмет који изазива искуство инверзно свакодневном искуству, а опет једнако непосредно и природно. Исправно схваћена, таква инверзија сама по себи може бити методолошко средство за редукцију непосредности мишљења и његово суштинско пропитивање. Напокон, као таква, уметничка слика заиста може постати нова слика мишљења.

Una Popović

HARTMANN'S PHENOMENOLOGY OF THE PAINTING

Summary

The topic of this paper is an analysis of Hartmann's phenomenological ontology of the painting. The first part of the text explains some key concepts of Hartmann's philosophy of art, as well as his general phenomenological approach. The central part of the paper interprets Hartmann's multi-layered analysis of the painting (portrait). Finally, the concluding section presents the research findings; in a broader context, the problem of the painting is closely connected to the phenomenological method, which explains its methodologically prominent role in Hartmann's analysis of art.

Keywords: painting, aesthetics, phenomenon, layer, Nicolai Hartmann.

BIBLIOGRAFIA

- Dziadkowiec, J. (2010). The Layered Structure of the World in N. Hartmann's Ontology and a Processual View. In: Poli, R., Scognamiglio, C., Tremblay, F, (2010). *The Philosophy of Nicolai Hartmann*. Berlin: De Gruyter. 95–124.
- Ingarden, R. (1991). *Ontologija umetnosti: Studije iz estetike*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Kaelin, E. F. (1990). The Debate Over the Stratification Within Aesthetic Objects. In: Rudnick, H. H. (1990). *Ingardeniana II: New Studies in the Philosophy of Roman Ingarden*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishing. 123–138.
- Kleineberg, M. (2016). From Linearity to Co-Evolution: On the Architecture of Nicolai Hartmann's Levels of Reality.
- Kuhn, H. (1951). Nicolai Hartmann's Ontology. *The Philosophical Quarterly*, 1/4, 289–318.
- Grbović, S. (2024). Odnosi među umetnostima: teorija slojeva. *Theoria*, 67/1, 171–181.
- Grubor, N. (2009). Lepo kao odnos pojavljivanja. Osnovna ideja Hartmanove estetike. *Theoria*, 52/3, 61–82.
- Grubor, N. (2020). Odnos lepog i uzvišenog u Hartmanovoj estetici. *Theoria*, 63/3, 159–167.
- Grubor, N. (2021). Hartmanova estetika uzvišenog u umetnostima. *Theoria*, 64/2, 99–110.
- Popović, U. (2017). Fenomenološka estetika muzike. *Theoria*, 60/3, 212–228.
- Spiegelberg, H. (1994). *Phenomenological Movement. A Historical Introduction*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishing.
- Hartman, N. (1979). *Estetika*. Beograd: BIGZ.
- Hartman, N. (1973). *Novi putevi ontologije*. Beograd: BIGZ.
- Wishke, M. (2010). Nicolai Hartmann (1882–1959). In: Sepp, H. R., Embree, L. (eds.) (2010). *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Dordrecht: Springer. 135–136.
- Winfield, R. D. (2023). *Rethinking the Arts after Hegel. From Architecture to Motion Pictures*. Cham: Palgrave MacMillan.