

Станислав Томић
Ниш

АПСТРАКТНО СЛИКАРСТВО И ТРАНСЦЕНДЕНТАЛНА ФИЛОСОФИЈА (о умјетности, предметности и стварности)

У овом раду се развија идеја о аналогiji апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Аналогija између нефигуративног сликарства и трансценденталне философије темељи се на њиховим битно заједничким карактеристикама које се, као такве, овдје желе приказати. У том смислу, овдје је у почетној фази обликовања ове идеје предочена компарација Ингарденовог схватања апстрактног сликарства, које је приказано у оквиру његовог философског разматрања „Слике”, са Кантовом трансценденталном философијом. Међутим, успостављање посве специфичног односа између апстрактног сликарства и трансценденталне философије се даље рефлектује у онтолошку раван, тако што се у њему јавља пројекција односа умјетности, предметности и стварности. При том, врло важно мјесто у разматрању односа овог вида сликарства и трансценденталне философије има уобразиља, која, поред тога што је од суштинског значаја за апстрактно сликарство и трансценденталну философију, као једна од њихових битних заједничких карактеристика, стоји на средини као спона између почетне и крајње поставке овог рада.

Кључне ријечи: апстрактно сликарство, трансцендентална философија, уобразиља, истина, умјетност, предметност и стварност

Увод

Полазиште овога рада, у његовој почетној поставци и идејној конституцији, јесте успостављање односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Тај однос почива на могућој аналогiji њихових битних карактеристика, а већ се да препознати у распону одређења које су нам понудили, с једне стране Роман Ингарден и, с друге стране, Имануел Кант. Ово је почетна поставка која ће, као основна, проналазити свој развојни пут да би, у исходишту, освијетлила један специфичан однос умјетности и теорије сазнања. Однос који именује и конституише овај рад ће, заједно са контекстом који му припада, на концу, деконструктивистички рефлектовати онтолошку раван, тиме што ће, спектром Хајдегерове и Дери-

дине философске перспективе, постати слика односа умјетности, предметности и стварности.

Конституисање односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије на компаративној релацији Ингарден-Кант

Како је то уводом наговијештено, први задатак овог рада биће да лоцира преплитање путева апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Додирна тачка апстрактног сликарства и трансценденталне философије лежи у њиховим појмовним одређењима. Наиме, Ингарден апстрактне слике дефинише као слике-умјетничка дјела које ништа не приказују. „Слике-уметничка дела која ништа не приказују треба, дакле, пре свега да не садрже никакве приказане предмете, а нарочито никаква тела”.¹ Овдје већ имамо обресе конвергенције апстрактног сликарства и трансценденталне философије, која нам је за сада још увијек далеко, а којој ћемо у даљем наставку настојати да се приближимо. Прво, још неколико ријечи о апстрактној умјетности.

„Уметничко дело је апстрактно ако његова појавност и значења нису одређена приказивањем бића, објеката, ситуација или догађаја света. Апстрактно уметничко дело је одређено процесом стварања, материјалном и просторном структуром своје појавности или иконичким семиотичким аспектима.”² Зато се апстрактно сликарство у својој елиптичној појмовној варијанти представља као 'непредметно сликарство' тј. сликарство без објективне референце.

„Прича о правом апстрактном сликарству почиње раних година XX века афирмисањем дела Василија Кандинског, Казимира Маљевича и Пита Мондријана *Пурификација слике* или негирање класичног предметног сликарства започиње Маљевичевим *Црним квадратом*, првим платном чисто апстрактног карактера у историји уметности”.³

С друге стране, за афирмацију ове тематике и конституисање односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије, од суштинског значаја је појам трансценденталног. У *Критици чистиога ума* Кант формулише појам трансценденталног, а самим тим и

1 *Феноменологија* / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 199.

2 Шуваковић, М. *Естетика апстрактног сликарства*, „Апстрактна уметност и теорија уметника 20-тих година“, Народна књига/Алфа, Београд, 1998, 11.

3 Бауер, М. *Пушеви апстрактног сликарства*, Политика, <http://www.politika.co.yu/rubrike/Kulturni-dodatak/Putevi-apstraktnog-slikarstva.lt.html>

трансценденталне философије, када истиче: „Ја називам трансценденталним свако сазнање које се не бави предметима, већ нашим сазнањем предмета уколико оно треба да је могуће *a priori*. Један систем таквих појмова звао би се трансцендентална филозофија“⁴.

Дакле, условно речено, апстраховање од предмета је заједничка карактеристика апстрактног сликарства и трансценденталне философије, мада, то одступање од предмета у једном случају има умјетнички, а у другом теоријско-сазнајни смисао. У Кантовој трансценденталној философији, епистемолошка усмјереност према предметима води успостављању граница апсолутном сазнању. Са становишта апстрактног сликарства присуство предмета у сликарству води одсуству истинских естетских вриједности слике као умјетничког дјела, те отклон од њене суштине.

„Ако се у некој слици која нешто приказује, захваљујући њезином предметном слоју и евентуално захваљујући литерарној теми, појављују извесни важни естетски или други вредни квалитети, али она истовремено не садржи ништа збиља вредно у погледу естетских квалитета уведеним квалитетом и склоповима боја, онда је то као *умјетничко дело сликарства* лоша, безвредна творевина и не може је спасити ни највеличанственија литерарна тема. Управо због овога представници апстрактног сликарства тврде да се у једној слици можемо одрећи свих других (предметних, литерарних) квалитета и вредности и тежиште ставити само на то да из чистих квалитета и склопова боја настане у самој себи везана слика, и -штавише!- да се тек онда може појавити чисто сликарски ефекат у целом свом склопу.“⁵

Другим ријечима, предмети и литерарни елементи заклањају саму бит слике умјетничког дјела, која јесте у квалитету и склоповима боја. Предмети, у *слици умјетничком дјелу*, концентришу на себи естетске вриједности, а склопови и квалитети боја, њима засјењени, премда од есенцијалног значаја за овај вид умјетности, остају у другом плану. Намјера је апстрактног сликарства да у основи промјени ову позицију. Естетски склопови и квалитети боја у слици умјетничком дјелу треба да конституишу појаву предмета. Значи, предметност није супстрат *слике умјетничког дјела*, већ њено потенцијално исходиште. Овдје се не можемо отети утиску да је апстрактно сликарство својеврстан „коперникански обрат“ у ликовним умјетностима. Коперникански обрат теоријско-сазнајне природе изводи Кант:

4 Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003, 103.

5 *Феноменологија* / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 205.

„Досада се претпостављало да се све наше сазнање мора управљати према предметима; али под овом претпоставком пропадали су сви покушаји који су чињени да се о предметима испослује нешто *a priori* помоћу појмова, чиме би се наше сазнање проширило. Због тога нека се једном проба да ли се у проблемима метафизике нећемо боље успевати ако претпоставимо да се предмети морају управљати према нашем сазнању, што већ боље одговара захтеву могућности једнога њиховог сазнања *a priori* које о предметима треба да утврди нешто пре него нам они буду дати. С тим стоји ствар исто онако као са првим мислима К о п е р н и к о в и м, који, пошто са објашњењем небеских кретања није ишло како треба док је претпостављао да се цела војска звезда окреће око посматраоца, учини покушај да ли неће боље успети ако претпостави да се посматралац окреће, а да звезде напротив мирују.“⁶

Ово је још једна паралела која се може успоставити у овом контексту. Како видимо, трансцендентална философија, на свој начин, доноси субверзију традиционалне епистемолошке поставке, која наше мишљење усмјерава ка предмету. Обрат теоријско-сазнајне парадигме у аналогiji је са обратом парадигме који је у умјетности изведен настанком њене апстрактне, нефигуративне верзије; и то је још једна заједничка црта чланова централне компарације, која се, као таква, тематизује у овом раду. Поређење трансцендентале философије и апстрактног сликарства тако пројектује један специфичан однос теорије сазнања и умјетности, који се у овом случају приближавају.

По Ингардену апстрактно сликарство цијени „чисте квалитете“ и „чисто сликарски ефекат“. Ову би Ингардену перспективу ваљало поредити са „чистим сазнањем“ код Канта. Чисто сазнање је очишћено од искуства, чисти квалитети и чисто сликарски ефекат јесу независност или, боље речено, очишћеност слике као умјетничке творевине од предметности и литерарности. И једно и друго на неки начин, мислим да асоцирају на ум, или можда тачније речено, на један виши ниво. Код Канта ум нема непосредан однос према искуству. Апстрактно сликарство захтјева уздизање на један виши ниво, који ће избјећи непосредан однос према предметима и литерарним елементима слике умјетничког дјела.

Горе наведено остварење апстрактне умјетности које носи назив *Пурификација слике* посједује смисао успостављања могућег односа апстрактног сликарства и трансценденталне философије. *Пурификација слике* тј. чишћење слике као умјетничког дјела од предмета који стоје у нашем искуству, као битна одлика апстракт-

6 Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003, 68.

ног сликарства, може се повезати са априорном димензијом нашега сазнања, које, чисто и очишћено од искуства, има суштински значај за трансценденталну философску позицију.

Намеће се питање, шта би у апстрактном сликарству могла бити *ствар њо себи*? Овдје појам *ствари њо себи* морамо поставити у подручје сликарства као умјетности. Отвара се и питање феноменалног и ноуменалног у сликарству, те статус умјетничког генија у истом. Имајмо надаље у виду Ингарденово схватање позиције радикалне апстракције за коју држи да се треба концентрисати „...на оно што је једино у слици важно: на сликарски естетски вредан склоп, који се појављује на подлози квалитета боја, што обједињује целину слике уметничког дела.“⁷ Овдје гдје се спомиње „цјелина слике умјетничког дјела“, на трагу смо суочења са постављеним питањем. Слике које садрже предмете могле би се означити као феноменалне, док слике радикалне апстракције можемо, са одређеном резервом у оба случаја, оквалификовати као ноуменалне. Умјетничко по себи и његова вриједност су у центру апстрактног сликарства. Чини ми се да оно што је *ствар њо себи* у домену теорије сазнања, то је *умјетничко њо себи* у подручју аксиологије устројене у апстрактном сликарству. Дуализам који се овдје успоставио између предметности и *умјетничког њо себи*, у цјелину може да претвори само умјетнички геније својим стваралаштвом и умјетничком уобразиљом. У појму *ствари њо себи* или у ноуменону, пребива појмовна сличност ноуменона и апстрактног сликарства. „Ноуменон је ствар која (или: биће које) се не може опазити него само разумом замислити, појам без предмета који би му одговарао у искуству“⁸; и као што је ноуменон појам без предмета који му одговара у искуству, тако је апстрактна слика слика без предмета који јој одговара у искуству, која је, ослобађајући се од предметне референце, сама себе апстраховала из искуства, чињеницом да је као садржајно-предметну не искушавамо, она је из тога изопштила своје умјетничко поље.

Тако се долази до закључка да је блискост трансценденталне философије и апстрактног сликарства у принципу метафизичка. У трансценденталној философији, првенствено код Канта, окрет теоријско-сазнајне парадигме од предмета сазнања ка његовим могућностима је један од корака у конституисању метафизике као науке. С друге стране, надилажење предметности и промјена кретања посматрачке перцепције води ка устројству умјетности као метафизике.

7 Феноменологија / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 206.

8 Вујаклија, М. Лексикон *ствраних речи и израза*, Просвета, Београд, 1975, 628.

Уобразиља као лигаментни айстиракћног сликарстџва и џтранценденћалне философије

Поставља се сада питање, ако нема предмета, и ако имамо само чисто умјетнички квалитет пред нама, шта онда „можемо” да радимо у сусрету са једним умјетничким дјелом? Питање шта „можемо” да радимо у сусрету са једним умјетничким дјелом, нарочито са дјелом апстрактног сликарства, је, дакако, једно трансцендентално питање, које се напросто поставља при сусрету са сликом која не осликава нашу стварност онако како је ми видимо, не знајући у пукотини између структуре умјетничког дјела и наше стварности, шта то умјетничко дјело уствари представља. Ово питање поново спаја трансценденталну философију и апстрактно сликарство.

Ако у умјетности немамо предмете из нашег свијета, као што је то случај са апстрактним сликарством, умјетност онда као да има свој свијет и своје „нешто“ које јесте, дакле, сопствену онтологију која у апстрактном сликарству не кореспондира нашој онтологији, у овом смислу. Шта би, онда, могло да превазиђе ову подвојеност? Рецимо да је то машта или уобразиља. Уобразиља стоји између реципијента и самог умјетничког остварења, у понору насталом апстракцијом предмета из истог, и она је пут из једног у друго. Уобразиља је с једне стране везана за апстрактно сликарство, а с друге стране за трансценденталну философију, на тај начин она и једно и друго држи у њиховој повезаности. Њом се додатно учврђује основна поставка овог рада.

У сусрету са дјелом апстрактне умјетности, по свему судећи, остаје нам само да замишљамо, остаје нам имагинација. Зато овдје уобразиља има средишњу позицију. Трансцендентална уобразиља је, у трансценденталној философији, спона између чулности и разума, опажања и мишљења, у њиховом трансценденталном распону. Она у Хајдегеровој визури Кантове философије има фундаментални статус и како таква је услов јединства онтолошког сазнања. С друге стране, уобразиља је у умјетности услов могућности доживљаја умјетничког дјела, као умјетничког јединства дјела и његовог реципијента, нарочито у већ наглашеној ситуацији коју изазива апстрактна умјетност. Уобразиља је, у погледу њеног значаја, још једна заједничка црта апстрактног сликарства и трансценденталне философије. Отуда је овај дио рада, управо усмјерен ка истакнутој проблематици, добио назив *Уобразиља као лигаментни айстиракћног сликарстџва и џтранценденћалне философије*. При том је лигамент као, у првом реду, анатомски појам, употријебљен у једном метафо-

ричком смислу, како би што боље дочарао однос онога што овдје ваља држати у вези.

Да би све ово добило своје упориште, неопходно је дефинисати уобразиљу.

„Уобразиља (*facultas imaginandi*) је моћ опажања такође и без присуства предмета. Уобразиља, према томе, спада у моћ опажања. У наведеној дефиницији се под опажајем првенствено разуме опажај бића...Уобразиља је нека врста чулног опажања 'такође и без присуства предмета'. Само опажено биће не треба да буде присутно; штавише, оно што у себи има као опажај уобразиља не опажа као стварно предручно, или само као то, као што је случај са перцепцијом за коју сад, пак, објекат 'мора бити представљен као присутан'. Уобразиља 'може' опажати, пријемљива је на неки изглед а да се дотично опажено само не показује као биће и да само није извор изгледа који она поседује. Тако уобразиља, у погледу бића, ужива особену независност”⁹

Не ужива ли и апстрактно сликарство специфичну аутономију у погледу бића? Апстрактно сликарство, такође, конституише слику без конкретне присутности предмета, и у том имагинативном акту оно постаје апстрактно.

„Према томе, у нуђењу изгледа уобразиља није никад упућена на присутност бића”¹⁰ Исто стоји ствар и са апстрактним сликарством, с тим што је трансцендентална уобразиља постављена као мост између чистог опажања и чистог мишљења, а уобразиља апстрактног сликарства као спона између њему својственог дјела и његовог посматрача, у чисто умјетничком доживљају.

„Уобразиља је слободна у погледу примања изгледа, тј. она је моћ која изгледе, на изванредан начин, сама себи даје. Уобразиља је, према томе, моћ образовања у двоструком смислу. Као моћ опажања, образујућа је у смислу бављења сликом (изгледом). Као моћ која не зависи од присутности предмета опажања, реализује само себе, тј. ствара и образује слику. Ова 'образујућа сила' истовремено је и примајући (рецептивни) и стваралачки (спонтани) 'акт образовања'. И у овоме 'истовремено' пребива права суштина њене структуре. Наиме, ако рецептивитет значи што и чулност, а спонтанитет колико и разум, онда уобразиља на својствен начин стоји између њих”¹¹

За Хајдегера је уобразиља у ствари имгинација. Као што видимо имагинација у својој суштинској и лингвистичкој конструк-

9 Хајдегер, М. *Канџи и проблем метафизике* - са давоским саопштењем и дискусијом између М. Хајдегера и Е. Касирера, НИРО „Младост“, Београд, 1979, 88.

10 Исто, 89.

11 Исто, 88.

цији садржи ријеч слика (*image*), како то и сам Хајдегер, на неки начин, примјећује. Ако се то узме у обзир лакше се схвата појам уобразиље, односно имагинације. Хајдегер, у том смислу, нарочито истиче имагинативно својство у-образ-иље, тј. њену могућност да формира слику (*image*) и без присуства предмета. „Акт уобразиље’ је, дакле, свако нерецептивно представљање у најширем смислу: замишљање, измишљање, смишљање, произвођење идеја, препуштање асоцијацијама и томе слично”.¹² Сличност са апстрактним сликарством овдје је, донекле, већ дочарана.

У апстрактном сликарству није довољна само перцепција, штавише, једино прецепција и аперцепција у својој синтези могу доћи до суштине умјетничког дјела као таквог. Ту синтезу обавља аперцепција, јер би апстрактно сликарство само са перцепцијом остало умјетнички парализовано. Исто тако, без синтетичког јединства аперцепције и трансцендентална логика би, такђе, остала парализована. Зато Кант каже: „Мисли без садржаја су празне, опажаји без појма су слијепи”¹³. Није ли, слично, у сусрету и доживљају дјела апстрактног сликарства, перцепција без аперцепције празна, а аперцепција тог умјетничког остварења, без његове перцепције слијепа, па и овдје имамо неку врсту синтетичког јединства аперцепције, у доживљају умјетничког дјела. У трансценденталној логици, као другом дијелу *Критике чистог ума*, имамо појам синтетичког јединства аперцепције. „Ја мислим мора моћи да прати све моје представе; јер иначе би се у мени нешто представљало што се не би могло замислити, што значи управо: представа би била немогућа или бар за мене не би била ништа”¹⁴. Овдје имамо на сцени јединство представа које се изводи аперцепцијом и крунише се, потом, у појму. Нама је овдје значајна уобразиља (имагинација или аперцепција) као још једна компаративна тачка апстрактног сликарства и трансценденталне философије.

Изгледа да је у природи уобразиље да стоји у средини, између двије стране, у онтологији, епистемологији, умјетности, па ће тако и ово поглавље стати између друга два поглавља овог рада, како би остало доследно њеној философској и умјетничкој позицији.

¹² Исто, 88.

¹³ Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003, 86.

¹⁴ Исто, 109.

Однос умјетности, предметности и стварности као онтолошко изходниште аналогije аистиракционог сликарства и трансценденталне философије

„Ја вам гуђујем истину на слици
и рећи ћу вам је.“¹⁵

Cézanne

Пут којим смо до сада ходили, не би требао завршити у беспућу, без могућности даљег кретања, и он се овдје, на тај начин, не завршава. Штавише, он управо на овом мјесту излази на онтолошки трг, гдје даље из њега произилазе три пута. То су путеви умјетности, предметности и стварности. Овдје пут ваља разумјети, не само као линију кретања, већ у свој његовој ширини. Хоризонт његовог разумијевања јавља се у појму метода. „Метод, грч. μέθοδος, јесте пут који се пробија при научном истраживању неке замисли, поступак истраживања, начин проучавања...“¹⁶

Овдје се ваља запитати како то однос апстрактног сликарства и трансценденталне философије прелази у однос умјетности, предметности и стварности. У традиционалном сликарству, како смо видјели у Ингарденовом разматрању *Слике*, имамо предметну структуру слике као умјетничког дјела. Дакле, предметност је умјетнички постављена у дјело. У структури умјетничког дјела неоспорно су присутни предмети. С обзиром на то да у умјетничким дјелима, у њиховој традиционалној верзији, немамо предмете спекулативне природе, предмети у умјетничком дјелу се третирају као ствари. Преко ствари које се налазе у самом умјетничком дјелу, отвара се проблем стварности, а проблем стварности нам преко адекватације доноси појам истине у умјетничком дјелу. Нама је овдје од пресудног значаја шта је у ову поставку унијело апстрактно сликарство и какав је статус предметности и стварности у овом виду сликарства. Слична ситуација је и са трансценденталном философијом у једној епистемолошко-онтолошкој поставци. Суштински је значајно питање шта се десило са предметом у апстрактном сликарству, а шта у трансценденталној философији.

Да би смо показали шта у онтолошку поставку традиционалног сликарства уноси апстрактно сликарство, наш први задатак овога пута јесте да проблематизујемо питање предметности и стварности унутар сликарства, те да резултате тог испитивања поставимо у контекст апстрактног сликарства, тако да ћемо видјети да ли ти ре-

15 Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001, 269.

16 *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, 332.

зултати уопште важе за апстрактно сликарство. Из тога даље ваља уочити шта је то у проблематизацију предметности и стварности у умјетничком дјелу унијело апстрактно сликарство, и да ли се то питање у умјетности, са апстрактним сликарством, распламсава, или се његово жариште гаси.

Прије тога треба појмовно одредити предмет, односно предметност и стварност, с обзиром да смо тиме што спомињемо предметност и стварност, у овом „и“ већ наговјестили њихову диференцију.

„Предмет (Gegenstand), сковано у XVII веку и од тада употреба за лат. *objectum* уместо раније и подесније преведенице ‘предбачај (Gegenwurf)’ (објекат). Још крајем XVII века ‘предмет’ се употребљава у значењу упоришта, помоћи против унутрашњих искушења и спољашњих невоља, такође у смислу духовног отпора. Предметом се данас назива све што стоји наспрам, на шта се отуда може управити свест. Предмет је још при том све што се ма како може мислити или просуђивати, сасвим без обзира да ли је он могућ или немогућ, стваран или нестваран. Према томе, предметност треба строго разликовати од стварности.“¹⁷

„Предметност се образује актом усмеравајућег опредмећивања који се одиграва у чистом субјекту као таквом.“¹⁸

„У специјално метафизичко-онтолошком смислу стварност је укупност бивствујућег, у једном другом погледу суштинског (идеја, по себи) насупрот појављујућем, само емпиријском, случајном (привид), а такође и у супротности са не-, односно још не-, стварним (могућност); у природно-научном смислу укупност онога што признајемо као објективно бивствујуће на основу спољашњег или унутрашњег опажања после његовог критичког прочишћавања од субјективних додатака и на основу закључака (нпр. из утврдивих података о чулно неопажљивом, али мерљивом).“¹⁹

Проблематизација предмености и стварности у умјетничком дјелу, може се потражити у *Извору умјетничког дјела*, гдје Хајдегер, у извјесном смислу, на примјеру Ван Гогове слике *Пар сељачких цицела*, отвара питање стварности, а самим тим и истине у умјетничком дјелу.

Традиционална одређења ствари, како каже Хајдегер, врше „препад“ на саму ствар, при том суштина ствари, у њеној појмовној обради, остаје скоро нетакнута. Схватања ствари, од споја супстан-

17 *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, 478.

18 Хајдегер, М. *Канџ и проблем метафизике* - са давоским саопштењем и дискусијом између М. Хајдегера и Е. Касирера, НИРО „Младост“, Београд, 1979, 108.

19 *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004, 597.

ције и акциденције до споја материје и форме, по Хајдегеру нису уродила плодом, у смислу суштине саме ствари. Стварски карактер ствари, творевински карактер творевине и дјелски карактер дјела, како је то формулисано у *Извору умјетничког дјела*, не произилазе из њихових традиционалних одређења. Стварски карактер ствари, творевински карактер творевине и дјелски карактер дјела уистину се показује у умјетности. Као потврду тога треба навести следеће:

„Ми тражимо реалност умјетничког дела да би смо у њој збиља нашли уметност која се у њему налази. Стварска супструктура јесте, како смо установили, најнепосреднија реалност у делу. Али да би се схватио тај стварски елемент, нису довољни традиционални појмови ствари; јер сами ти појмови не дотичу суштину стварског. Превлађујући појам ствари, ствар као уобличена материја, није ни изведен из суштине ствари већ из суштине творевине. Показало се, такође, да творевинско биће већ одавно има првенство у тумачењу бивствујућег. То првенство творевинског бића, првенство о којем се, међутим, није посебно размишљало, навело нас је да изнова поставимо питање о суштини творевине, али под условом да избегавамо уобичајена тумачења. Шта је творевина то нам је рекло умјетничко дело. Ту је такорећи кришом изашло на видело оно што је у делу на делу: у делу се бивствујуће обелодањује у свом бивствовању; на видело је изашло догађање истине у делу. Али ако се реалност дела не може одредити ничим другим него само оним што је у делу на делу, шта је онда са нашом намером да реално уметничко дело потражимо у његовој реалности? Ми смо лутали све дотле док смо претпостављали да је реалност дела пре свега у оној стварској супструктури.“²⁰

„У свом огледу *Поријекло умјетничког дјела*, Мартин Хајдегер тумачи једну слику Ван Гога да би илустровао (*to illustrate*) природу умјетности као раскривање истине. Он долази на ту слику у току разликовања између три начина битка: корисна артефактна (производи), природне ствари и умјетничка дјела. Он предлаже да најприје опише 'без икакве философске теорије...' једну фамилијарну врсту производа (*Zeug*, преведено са *equipment*) - пар сељачких ципела и 'ради олакшавања визуализације' (*visual realization* које преводи *Veranschaulichung*, интуитивни опажај, чулни), он бира 'чувену слику Ван Гога који је често сликао такве ципеле'. Али да би смо схватили 'бивствовање-производ производа', морамо знати 'како ципеле стварно служе'. За сељанку оне служе а да она на њих и не мисли, нити их чак гледа. Стојећи и ходајући у својим ципелама, сељанка познаје служност (*service - ability, Dienlichkeit*) у којој се састоји 'бивствовање - производ производа'.“²¹

20 Хајдегер, М. *Шумски пушеви*, "Извор уметничког дела", Плато, Београд, 2000, 24-25.

21 Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001, 305-306.

Изгледа да предмети који се приказују у умјетничком дјелу нису само копија тих предмета у стварности. Ти предмети су у умјетничком дјелу нешто више него што су у стварности. У умјетничком дјелу се открива оно што нам остаје скривено у сусрету са предметом којег имамо у стварности, а чија је он, на први поглед, репродукција. Примјер Ван Гогових *ципела* то потврђује. „За сељанку оне служе а да она на њих и не мисли, нити их чак гледа.“²² Ми не размишљамо о суштини ствари или употребних предмета приликом свакодневних сусрета са њима, али кад се ти предмети нађу у умјетничком дјелу, ми те ствари гледамо из другог угла, и онда ми можемо да видимо њихову суштину, која нам се у томе открива.

„Ми смо открили творевинско биће творевине. Али како? Не описивањем и објашњавањем ципела што заиста леже пред нама; не извештајем о прављењу ципела; не ни посматрањем како се ту и тамо ципеле заиста употребљавају. Него-него само тако што смо се нашли пред Ван Гоговом сликом. Слика је говорила. Нашавши се близу дела, ми смо се одједном обрели на другом месту, не тамо где се обично налазимо. Захваљујући уметничком делу сазнали смо шта ципеле уистину јесу.“²³

Ми се овдје већ можемо питати зарад чега се апстрактно сликарство одрекло ове димензије умјетности, а тако и даље остајемо у позиву истражити ту, да кажемо, онтолошко-епистемолошку страну умјетности.

Враћамо се поново *Извору умјетничког дјела*.

„Шта се ту дешава? Шта је у делу на делу? Ван Гогова слика јесте обелодањивање оног што творевина, пар сељачких ципела, уистину *јесте*. То бивствујуће ступа у нескривеност свог бивствовања. Нескривеност бивствовања Грци су називали ἀλήθεια-ом. Ми кажемо 'истина' и не размишљамо о тој речи. У делу је, ако се ту дешава обелодањивање бивствујућег, у оном што и како оно јесте, дешавање истине на делу. У уметничком делу истина бивствујућег ставила је себе у дело. 'Ставити' значи ту: зауставити. Неко бивствујуће, пар сељачких ципела на пример, у делу се зауставља у светлости свог бивствовања. Бивствовање бивствујућег долази до постојаности свог сијања. Суштина уметности била би, дакле, ово: истина бивствујућег која себе поставља у дело.“²⁴

Умјетност се овдје може поставити у контекст односа предметности и стварности, гдје умјетност, конкретно сликарство,

22 Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001, 306.

23 Хајдегер, М. *Шумски њушеви*, "Извор уметничког дела", Плато, Београд, 2000, 22.

24 Исто, 23.

предмете, који су дјелима приказани, открива у односу на њихову стварност. Предметност се преко истине односи на стварност. Постављањем предмета у структуру дјела, умјетност у себе полаже истину коју ти предмети носе скривену у себи. Кад се нађу у умјетничком дјелу, предмети у том умјетничком амбијенту откривају истину која се крије у њиховом бивствовању.

„Али можда став да је умјетност себе-у-дело-стављање истине треба да оживи оно срећно превазиђено мишљење да је уметност опонашање и описивање реалности? Репродукција оног што постоји захтева, наравно, подударање са бивствујућим, саображавање бивствујућим; *adaequatio* – како се говорило у средњем веку; *ὁμοίωσις* – како је већ Аристотел говорио. Подударање са бивствујућим одавно важи као суштина истине. Али зар мислимо да она Ван Гогова слика приказује неки заиста постојећи пар сељачких ципела и да је она умјетничко дело зато што то успешно чини? Мислимо ли да слика узима копију нечег реалног и преноси је у продукт уметничке продукције? Не, ми тако не мислимо. Дело, дакле, није репродукција појединачног бивствујућег које је присутно у датом тренутку; напротив, она је репродукција опште суштине ствари.“²⁵

Сада се опет морамо осврнути на апстрактно сликарство. Ни апстрактно сликарство није опонашање стварности, нити оно преферира репродукцију у том смислу. Међутим, традиционално сликарство као да бива позорница на коју излазе ствари, предмети, тако што их умјетност ту доводи из кулиса стварности. Ту се одвија представа истине бивствујућег. Умјетничка представа истине на онтолошкој позорници је преко Хајдегера стављена на философски репертоар. С друге стране, имамо апстрактно сликарство које ту изводи радикалне промјене. Немамо предмете, истина, уколико је уопште нађемо, у апстрактном сликарству је постављена битно другачије. Она је попут закопаног блага и мора добро да се тражи, као таква она се теже и налази. У предметном сликарству, мапа закопане умјетничке истине приказана је са предметима. Апстрактно сликарство се одриче те мапе и нуди умјетнички авантуризам у потрази за умјетничком истином. Зато је апстрактно сликарство умјетнички стерилно за све оне који не пронађу његову поенту, или мисле да ће им та поента напросто бити сервирана. Тиме, вјероватно, апстрактни сликари желе да повећају вриједност умјетничког дјела, на потпуно другачији начин него што то раде класични сли-

25 Исто, 23.

кари. „Ми смо лутали све дотле док смо претпостављали да је реалност дела пре свега у оној стварској супструктури.“²⁶

„Важно је што су нам се отвориле очи и што сад видимо: оно што је делско у делу, творевинско у творевини и стварско у ствари приближава нам се тек када мислимо бивствовање бивствујућег.“²⁷

Овдје се консолидује једна онтологија умјетности. Умјетност је у својеврсној спрези са предметношћу и стварношћу, спрези која се држи истином која веже за себе предметност и стварност. Стиче се утисак да традиционална умјетност истиче своју онтолошку димензију, а апстрактна умјетност своју трансценденталну. Иако ово треба изрећи са резервом, ипак то иде у прилог идеји о вези апстрактног сликарства и трансценденталне философије.

„Стварску црту у делу не треба порицати; али њу, управо ако припада делском бићу дела, морамо замислити на основу делског елемента у делу. Ако је тако, онда пут према одређењу стварске реалности не води преко ствари к делу, већ обрнуто – преко дела к ствари.“²⁸

Овдје је на дјелу коперникански обрат који нас, у најмању руку, асоцира на онај коперникански обрат у трансценденталној философији.

„Уметничко дело на свој начин отвара бивствовање бивствујућег. То отварање, односно разоткривање, односно истина бивствујућег дешава се у делу. У уметничком делу истина бивствујућег поставила је себе у дело. Уметност је истина која себе поставља у дело.“²⁹

Питање истине је од суштинског значаја за однос умјетности, предметности и стварности, с тога је неопходно да истину у том односу размотримо.

„У делу је истина на делу, дакле не само нешто истинито. Слика која показује сељачке ципеле, песма у којој се описује римска фонтана, не само што показују, строго узевши оне уопште не приказују, шта је то појединачно бивствујуће као такво, него оне пуштају да се нескривеност као таква дешава у односу на бивствујуће у целини. Уколико се једноставније и аутентичније појављају ципеле у својој суштини, уколико се некитњасте и чистије појављује фонтана у својој суштини, утолико непосредније и прихватљивије све бивствујуће постаје, заједно с њима, бивствујућије. Тако се осветљава самоскривајуће бивствовање. Светлост те врсте уклапа своје сијање у дело. Сијање

26 Хајдегер, М. *Шумски њушеви*, “Извор уметничког дела”, Плато, Београд, 2000, 25.

27 Исто, 25.

28 Исто, 25-26.

29 Исто, 26.

уклопљено у дело јесте лепота. Лепота је начин на који истина су(т)ствује.“³⁰

Доима се да је оно саодношење бивствовања и ту-бивствовања, о коме се говори у *Бивствовању и времену*, умјетничке природе, што још више учвршћује онтолошку позицију умјетности. Како потенцира Хајдегер, у дјелу је истина на дјелу, а не само оно што је истинито; то већ асоцира на онтолошку диференцију, у одређеном смислу; истина се може довести у везу са бивствовањем, а истинито са бивствујућим, које се односи према бивствовању. Међутим, у *Бивствовању и времену* долази се до закључка да само ту-бивствовање има непосредан однос према бивствовању. Како се онда бивствујуће односи према бивствовању? Па, вјероватно, преко ту-бивствовања које бивствујуће ставља у умјетничко дјело, и управо ту, у умјетничком дјелу бивствујуће има однос према бивствовању, зато се истина дешава у умјетничком дјелу. Ван умјетничког дјела бивствујуће се најчешће односи само према ту-бивствовању. Ту-бивствовање има ту могућност да се односи према бивствовању.³¹

„Истина је нескривеност бивствујућег као бивствујућег. Истина је истина бивствовања. Лепота се не указује поред те истине, одвојено од те истине. Истина се појављује кад себе поставља у дело. Појављивање - као то бивствовање истине у делу и као дело - јесте лепота. Зато лепо припада догађању истине. Лепо не постоји само у односу на задовољство и једино као предмет задовољства. Лепо ипак почива на форми, али само зато што је *forma* давно узела своју светлост из бивствовања као бивствујућности бивствујућег. Тада се бивствовање догодило као εἶδος. Ἰδέα се склапа у μορφή. Σύνολον, јединствена целина μορφή-а и ὕλη-а, односно ἐργον, *jestie* на начин ἐνέργεια-е. Тај начин присутности постаје *actualitas* оног *ens actu*. *Actualitas* постаје стварност. Стварност постаје предметност. Предметност постаје доживљај. У начину на који, за свет одређен западним духом, бивствујуће јесте оно-стварно, крије се својеврсно спајање лепоте са истином. Историја суштине западне уметности одговара промени суштине истине.“³²

„Слика се под одређеним околностима може ограничити на неколико потеза или на оскудне мрље боје - она баш тиме може скренути пажњу на оно одређено што треба да се појави, и одвратити од свега осталог. Упустити се у такво вођење виђења, следити му, значи разумети уметника, наиме, научити да сами видимо тако као што он

30 Исто, 39.

31 Онтолошка се диференција у овоме раду, а из склопа својих релевантних термилошких одређења, профилише кроз суодношење бивствовања и бивствујућег.

32 Хајдегер, М. *Шумски пушеви*, “Извор уметничког дела”, Плато, Београд, 2000, 59.

види. И то не само у посматрању његовог дјела, већ и самостално у животу.³³

То је у случају апстрактног сликарства тешко изводљиво.

„И ефект одабирања је дереализација. Оно чини да се испољи дистанција оног што се појављује према реалном. И оно уводи у свест посматрача однос појављивања као такав.“³⁴

У апстрактном сликарству отворен је понор између оног што се појављује и реалног. Суштина умјетности у њеној апстрактној верзији је, вјероватно, да премости јаз између оног што се у дјелу појављује и реалног. Посматрач ту бива као спона и његово учешће у умјетничком остварењу је тиме резервисано. Као да апстрактни умјетник стварајући закључава своје дјело за које посматрач треба да нађе кључ. Врата умјетности се више не отварају сама.

Код Ван Гога имамо предмете, имамо стварност, спољашњост постављену у унутрашњост умјетничког дјела, гдје се у односу бивствујућег према бивствовању дешава истина.

Код апстрактног сликарства и апстрактне умјетности уопште, другачији је случај. Ми можемо, уколико то осјетимо као потребно, напором своје уобразиље унутрашњост умјетничког дјела да окрећемо према спољашњости, према стварности, која нам на први мах недостаје у дјелу, а поврх свега то све остаје релативно, јер садржај умјетничког дјела није фиксиран у објективној стварности, тако да свако са њим може да крене гдје год га његова имагинација поведе. Тако да немамо чврсту основу реконструкције умјетничког дјела.

„Горе је објашњено зашто уметност није подражавање. Чак ни сва уметност није приказивање. Али свакако постоји унутрашња хомогеност између приказивачке и неприказивачке уметности – она се простира све до орнаментике, до слободне игре облика која нема више сличности са ма којим датим облицима. Па ипак сва уметност остаје присно везана за стварност. А ако се од ње сувише удаљи, постаје животна неистина. Зашто она остаје тако присно везана за живот, за биће? И то не само песништво и сликарство, него и музика и архитектура? Зато што се у свој умјетности огледа постојеће.“³⁵

У контексту апстрактног сликарства тешко је говорити о слојевитости естетичког предмета, о коме говори Хартман у својој *Естетшци*, јер је скоро немогуће препознати те слојеве у дјелу апстрактног сликарства.

33 Хартман, Н. *Естетшिका*, Дерета, Београд, 2004, 128.

34 Исто, 128.

35 Исто, 433.

„Сада се мора јасно рећи: у основи, у естетичком предмету су исти онтички слојеви који чине структуру реалног света. Кратко и поједностављено то су ова четири слоја: ствар (чулна) – живот – душа – духовни свет; само је овде сваки од њих даље разложен, и то врло различито разложен у различитим уметностима. Тако је нпр. у сликарству већ најнижи онтички слој многоструко разложен – 1. у дводимензионалну раван слике са мрљама боја, 2. у тродимензионалну просторну дубину са појавним простором и светлошћу и 3. у појавно кретање фигура; тек са четвртим слојем настаје појавни живот. У сликарству су управо спољни слојеви најважнији. Тек иза њих настају онда моменти који одговарају вишим слојевима бића: душевно, карактерно, сцена итд.“³⁶

У апстрактном сликарству овај поредак је нарушен.

„Острањивање тијела из садржине слике уметничког дела има – како изгледа – пре свега за последицу да ишчезава тродимензионално приказани простор и да слика уметничко дело бива редуцирана на дводимензионалну површину, која се онда поклапа са површином слике-предмета. Друго, приказана тела ишчезавају из слике зато што у њој нема никаквих реконструисаних представа. Ако нема тела, онда с друге стране, не може бити ни приказаних личности, нити њихових психичких стања која се изражавају положајима тела. У даљем следу нема, наравно, међуљудских животних ситуација, а потом, ни некакве функције пресликавања неког реалног модела који се налази изван слике. Ишчезава, кратко речено, слојевита изградња слике.“³⁷

И као што се за Хајдегера умјетност, а тиме и сликарство, схвата као откривање бивствујућег, тако је, у односу на то, апстрактно сликарство својеврсно скривање бивствујућег. Апстрактно сликарство се јавља као скровиште бивствујућем које у умјетности тражи своју интиму, а не пуко откривање. У свом апстрактном кутку сликарство се одмара од односа предметности и стварности која га оптерећује тиме што му је дата.

* * *

Наше живљење у најјириснијој вези са стварношћу, као и наши узалудни покушаји бежања од ње и наше враћање њој – све су то саставни делови велике људске стварности која крије у себи разнолике и безбројне могућности и узима на себе стогошину видова, од којих неки изгледају пошитоно нестварно.

Иво Андрић, Знакови поред њуша

³⁶ Исто, 433-434.

³⁷ Феноменологија / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975, 199-200.

Закључак

Апстрактно сликарство нам доноси субверзију умјетничке парадигме која је прије њега била заснована онтолошки, на тај начин што смо у дјелима традиционалног сликарства, у њиховом садржају, имали не само бивствујуће, већ и однос тог бивствујућег према бивствовању, захваљујући коме се у умјетничком дјелу дешавала истина. Та умјетничка дјела нису у себи садржала само просту референтност према стварности. Она су откривала оно што у бивствовању бивствујућег остаје скривено. Предметност је преко истине, која се његовим откривањем дешавала у умјетничком дјелу, одржавала везу са стварношћу. С друге стране апстрактно сликарство прекида ту везу између предметности и стварности, која је на врло специфичан начин била успостављена у умјетности. У апстрактном сликарству нема предмета, нема оне стварности која би се умјетничком истином везала за тај предмет. Ипак, морамо сагледати још једну могућност: наиме, апстрактну умјетност можемо схватити као покушај превазилажења објективизма у умјетности, у коме је онтолошка раван стварности сведена на опредмећење. Поставља се, такође, и питање стварности истине бивствујућег у онтолошкој равни умјетности. Како се у апстрактној умјетности бивствујуће односи према бивствовању? Истину би ту могли потражити у апстрактности. Шта то значи? То значи да се умјетност, кроз своју апстракцију, према бивствовању, као нечему што је и апстрактно, односи својим апстрактним садржајем, а не конкретним. Стварност истине бивствујућег се кроз умјетност уздиже од конкретности до апстрактности.

Трансцендентална философија, такође, уноси пометњу у однос предметности и стварности који је прије ње владао, и то не само коперниканским обратом, већ и увођењем појма *ствар по себи*. Можда кроз апстрактно сликарство и апстрактну умјетност уопште, умјетност изражава жељу да се не потроши, попут материје и употребних предмета у нашем свијету. О том трошењу материје, говори се у *Извору умјетничког дјела*. Можда у дубини апстрактног сликарства лежи страх умјетника да се његово дјело не потроши попут предмета у нашој стварности, који се као такви приказују. Иако Хајдегер наглашава да материја једино у умјетности остаје непотрошена и једино ту блиста својим сјајом, интуицију апстрактних сликара, опет кажемо можда, подстиче страх о трошењу и умјетничких дјела, а не само предмета.

Метафизичке претпоставке апстрактне умјетности можемо потражити још у платонизму. Апстрактна умјетност, избјегавајући

да подражава *појавни свијет*, покушава да смањи удаљеност умјетности од истине, која према томе није у нашој стварности, него у свијету идеја. Дјела апстрактног сликарства, некако, и личе на свијет идеја који нам представља неки умјетник. Другачију позицију у односу на Платона заузима, рецимо, Ингарден, код кога имамо јединство појавности и ствари у егзистенцији. У егзистенцији дјела апстрактне умјетности, ипак, не можемо одвојити појавност и опажање тог дјела од његовог *физичког фундамента*. Дакле, Платонов дуализам, у том смислу, не налази подршке у Ингарденовој феноменологији.

Метафизика субјективитета која у историји философије почиње са Декартом и као таква се проналази у трансценденталној философији, такође је једна метафизичка претпоставка апстрактног сликарства, и аргумент више на страни (хипо)тезе о специфичној вези апстрактног сликарства и трансценденталне философије. На крају, стиче се утисак да је апстрактно сликарство субјективно умјетничко изражавање једног субјективног свијета, а традиционално сликарство субјективно умјетничко приказивање објективног свијета. Међутим, то се може помирити ако умјетност посматрамо из перспективе фундаменталне онтологије, из перспективе која превазилази субјект-објект дихотомију.

Упркос томе, што се на први поглед доима да стварност у апстрактном сликарству ишчезава, стварност у апстрактном сликарству, на крају, ипак, опстаје, само што стварност у апстрактном сликарству није објективизирана и као таква приказана је на другачији начин.

Идеју о вези између апстрактног сликарства и трансценденталне философије је тешко исцрпити до краја, јер се њихова повезаност пројектује на бескрајни хоризонт умјетности, предметности и стварности. Али, као и при сусрету са сваким хоризонтом, никад не можемо дотаћи његове границе које нам измичу.

Ипак, имамо поглед.

Литература

1. Бауер, М. *Пућеви апстрактног сликарства*, Политика, <http://www.politika.co.yu/rubrike/Kulturni-dodatak/Putevi-apstraktnog-slikarstva.lt.html>
2. Вујаклија, М. *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд, 1975.
3. Дерида, Ж. *Истина у сликарству*, Јасен, Никшић, 2001.

4. Кант, И. *Критика чистог ума*, Дерета, Београд, 2003.
5. *Речник основних филозофских појмова*, БИГЗ, Београд, 2004.
6. *Феноменологија* / Хусерл, Финк, Конрад-Марцијус, Ингарден, Шелер, Хајдегер, Де Вејленс, Мерло-Понти, Транк-Дук-Тао, Паћи, Дамјановић, Нолит, Београд, 1975.
7. Хајдегер, М. *Битак и вријеме*, Напријед, Загреб, 1985.
8. Хајдегер, М. *Канти и проблем метафизике* - са давоским саопштењем и дискусијом између М. Хајдегера и Е. Касирера, НИРО „Младост“, Београд, 1979.
9. Хајдегер, М. *Шумски пушеви*, „Извор уметничког дела“, Плато, Београд, 2000.
10. Хартман, Н. *Естетика*, Дерета, Београд, 2004.
11. Шуваковић, М. *Естетика апстрактног сликарства*, „Апстрактна уметност и теорија уметника 20-тих година“, Народна књига / Алфа, Београд, 1998.

Stanislav Tomić

ABSTRACT PAINTING AND TRANSCENDENTAL PHILOSOPHY (about art, objectivity and reality)

Summary

In this project, an idea about analogy between abstract art of painting and transcendental philosophy, has been developed. Analogy between non-figurative painting and transcendental philosophy is grounded on their important mutual characteristics, which are supposed to be presented here. In that sense, in the first phase of shaping that idea, one Ingarden's comprehension of abstract painting has been introduced and presented through the frame of his philosophic examination of „The Picture”, with Cant's transcendental philosophy. However, the establishment of entirely new relation between abstract painting and transcendental philosophy has been further reflected in one ontologic surface in that way in which one projection of relation amongst art, object and reality has been seen. Besides, very important thing whilst examining relations between this aspect of painting and transcendental philosophy is imagination which, even though it has essential meaning for abstract painting and transcendental philosophy like one of their most important mutual characteristics stands in the middle as the link between the first and last stage production of this project.