

UNA POPOVIĆ¹
Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

MIŠEL ANRI O APSTRAKTNOM SLIKARSTVU: KANDINSKI I SLIKANJE NEVIDLJIVOG

Sažetak: Ovaj rad posvećen je fenomenološkoj estetici Mišela Anrija, odnosno njegovom tumačenju apstraktnog slikarstva. Anrijev fokus je stvaralaštvo V. Kandinskog, za koje francuski fenomenolog smatra da je odlikovani slučaj apstraktnog slikarstva koje pokazuje da su sve umetnosti suštinski apstraktnog karaktera. Analiza će sučeliti stavove Kandinskog sa stavovima Anrija, a biće posebno fokusirana na pojmove unutrašnjeg i spoljašnjeg, na pitanje odnosa sadržaja i sredstava slikanja, te na problem boja i čulno opažljivih kvaliteta. Rezultat analize pokaže okvire susreta i domete fenomenološkog tumačenja slikarstva Kandinskog.

Ključne reči: Mišel Anri, Vasilij Kandinski, apstraktno slikarstvo, umetnost, unutrašnje/spoljašnje, fenomenologija

Fenomenološka škola, praktično još od svog osnivanja, usmerila je svoja istraživanja na problem i fenomen umetnosti, postavši vremenom jedna od osnovnih struja u estetici XX veka. Jedna od osobenosti fenomenološke estetike je ta da mislioci ove provincije, u skladu sa filozofskim metodom uz koji pristaju, umnogome doprinose transformaciji tradicionalnog pristupa umetnostima, koji je različite pojedinačne umetnosti – poput slikarstva, vajarstva, muzike, književnosti i slično – tretirao kao različite vrste jednog roda, jedinstvene esencije. Prateći same fenomene, fenomenološki orijentisani estetičari postepeno razvijaju fenomenološke analize skoro svih pojedinačnih umetnosti, jasno ukazujući na to da upravo estetsko iskustvo, koje predstavlja osnovno mesto susreta između umetničkog dela i svesti, ne samo nudi, već i zahteva različite pristupe u skladu sa različitim načinima datosti umetničkih dela. Na ovom tragu, iako na specifičan način, dela i Mišel Anri (Michel Henry), francuski fenomenolog čija je misao naročito posvećena apstraktnom slikarstvu.

Estetičke analize Mišela Anrija nisu naročito poznate našoj filozofskoj javnosti; jednako je misao ovog fenomenologa u senci čak i u anglo-sakson-

¹ E-mail adresa autorke: unapopovic@ff.uns.ac.rs

skoj tradiciji, iako poslednjih godina ona postaje sve prisutnija, pre svega zbog Anrijevih dela posvećenih hrišćanstvu i inkarnaciji. Anrijeve fenomenološke pozicije u velikoj meri određene su filozofijom M. Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty), što je pre svega vidljivo s obzirom na centralno mesto koje u njegovoj misli zauzima problem tela. Ipak, Anrijeva fenomenologija određena je i Hajdegerovom (Martin Heidegger) ranom filozofijom, idejom fundamentalne ontologije i analitikom tubivstvovanja, ali takođe i Spinozinim (Baruch Spinoza) pozicijama: naime, Anri je svoju magistarsku tezu na *École Normale Supérieure* radio upravo na temi *Le Bonheur de Spinoza*. Konačno, tokom svog plodnog delovanja Anri nije ponudio samo nov pogled na fenomenologiju, već i specifične kritike marksizma i psihoanalize.

U ovom radu predstavimo Anrijevu fenomenološku analizu apstraktnog slikarstva, odnosno stvaralaštva Vasilija Kandinskog (Васи́лий Васи́льевич Канди́нский). Slikarstvo Kandinskog, ali ne manje i njegove teorijske refleksije o umetnosti, predstavljaju za Anrija odlikovani slučaj umetnosti kakva može biti vitalna i revitalizovana u savremenosti. Štaviše, umetničko i teorijsko delo Kandinskog, za Anrija, osobeno je i u tom pogledu što u njemu Anri nalazi ne samo sagovornika, već i saborca za sopstveni filozofski i misaoni poduhvat. Imajući u vidu da je francuski mislilac kritički promislilo i transformisao i samu fenomenologiju, redove koji slede postavljamo i kao ispitivanje mogućeg dometa fenomenološkog pristupa fenomenu umetnosti.

OSNOVNE POSTAVKE ANRIJEVOG TUMAČENJA UMETNOSTI

Fenomenologija Mišela Anrija nije izvorno usmerena na estetička pitanja. Naime, ovaj francuski mislilac ne nastupa primarno kao estetičar ili filozof umetnosti; njegovo interesovanje za probleme umetnosti delom proizilazi iz njegove lične sklonosti ka njoj, a delom iz razloga što Anri u apstraktnoj umetnosti pronalazi sagovornika koji slikarskim sredstvima pokazuje skoro isto ono što i on sam pokušava da fenomenološki misli. Uprkos tome, Anrijeva analiza apstraktnog slikarstva, odnosno stvaralaštva Vasilija Kandinskog, jedan je od klasika fenomenološke filozofije umetnosti. Štaviše, u pitanju je redak slučaj da fenomenološka filozofija umetnosti izdvaja rad jednog konkretnog umetnika, da se predano posvećuje njegovom tumačenju, te da rezultate takvog istraživanja eksplicira u studiji posvećenju upravo tom umetniku.

Anrijevo interesovanje za umetnost u filozofskom smislu naporedno je njegovoj kritici savremenosti, te naučno-tehničkog svetonazora koji je određuje. Anrijeva misao, tako, stoji u liniji sa drugim fenomenološkim pozicijama koje se kritički odnose spram novovekovlja, posebno spram nove ideje nauke, čijim se osnivačem smatra Galilej (Galileo Galilei), a koja je imala nagla-

šeno mehanicistički karakter. U skladu sa Huserlovom (Edmund Husserl) analizom promene paradigme koju je označio Galilej, Anri se fokusira na odnos matematizacije, kao osnovnog poligona nove nauke u pogledu na obezbeđivanje njene naučnosti, i empirijskog iskustva, kao ključnog aspekta koji novu nauku vezuje za stvoreni i materijalni svet, te je odvaja od metafizičkih projekata tradicije.² Anri skreće pažnju na promenu koja se desila upravo u pogledu razumevanja čulnog iskustva: ono je sa novom naukom matematizovano, odnosno njegov fenomeniski smisao svoje važenje u ovim okvirima zado-bija samo u meri u kojoj može biti prevedeno na jezik matematike, izmereno i podložno daljoj računskoj obradi.³ Takva matematizacija, međutim, redukuje izvorno čulno iskustvo i ostavlja po strani njegovu puninu, osnovni kvalitet čulnog opažaja kakav se javlja sam po sebi, pre dalje matematičke obrade.⁴

Redukcija čulnog opažanja na njegove matematički izrazive aspekte u doba renesanse zapravo je posledica odbacivanja tradicionalnog aristotelovskog razumevanja fizike, orijentisanog na kvalitete. Aristotelova fizika u sholastičkoj redakciji oslonjena je na hristijanizovanu metafiziku, te je njen glavni operator i eksplanator pojam supstancijalne forme. Sa druge strane, njen uže fizički pojmovnik organizovan je oko pojmova koji imaju naglašeno kvalitativni smisao i konotaciju: u pitanju su pojmovi toplo, hladno, suvo i vlažno, odnosno njima komplementarni pojmovi vatre, vode, zemlje i vazduha. Navedeni pojmovi, ma kakvu konkretnu ulogu imali u sholastički postavljenoj i Aristotelom inspirisanoj prirodnoj filozofiji, očigledno su izgrađeni s obzirom na izvore koje nudi čulno opažanje, te referiraju upravo na njegovu kvalitativnu stranu.

Nesumnjivo, izdvajanje četiri kvaliteta predstavlja svojevrsnu redukciju bogatstva čulnog opažanja kakvo poznajemo u svakodnevnom iskustvu. Slično poznijem Dekartovom (Rene Descartes) svođenju svih „duhovnih“ kvaliteta na atribut mišljenja, odnosno svih „materijalnih“ kvaliteta na atribut protežnosti, i ovde je reč o isticanju osnovnih, fundamentalnih oblika (čulnog) zahvatanja stvarnosti, koji se onda tumače kao podležeći za sve druge njegove opažene oblike. Ipak, za razliku od Dekartove misli, sholastička fizika ne poznaje temeljnu analizu ovog odnosa, već ga prosto pretpostavlja, u velikoj meri time što osnovne čulne kvalitete objektivizuje u osnovne materijalne elemente stvarnosti – zemlju, vodu, vatru i vazduh.

² Up. Henry, M., *I am the Truth: Toward a Philosophy of Christianity*, Stanford University Press, Stanford 2003, str. 259-260.

³ Up. Henry, M., *Philosophy and Phenomenology of the Body*, Martinus Nijhoff, The Hague 1975, str. 17, 84.

⁴ Up. Isto, str. 130-131.

Mišel Anri, dakle, napada promenu koju uvodi nova renesansna fizika Galileja: redukcija fenomenskog potencijala čulnog zahvatanja stvarnosti za njega je neopravdana. Međutim, Anri ide i korak dalje, tvrdeći da ovakva redukcija kvaliteta na kvantitete podrazumeva i dodatnu redukciju – nivelaciju celine stvarnosti na njen materijalni i objektivni deo (svet). Prema Anriju, takva nivelacija ostavlja po strani osnovni i jedinstveni fenomen života – „*ono što uživa sebe i nije ništa drugo do ovo čisto uživanje sebe, do ovo čisto iskustvo sebe*”⁵ [prev. U.P.], fenomen koji predstavlja izvor svih ostalih fenomena kao svojih manifestacija.⁶

Anrijeva fenomenologija, na posve osoben i nesvakidašnji način, uvodi temeljnu razliku između *vidljivog* i *nevidljivog*, između dve dimenzije fenomenalnosti. Nevidljivo je ovde naziv za čistu fenomenalnost bilo kog fenomena, za ono s obzirom na šta se bilo koje konkretno nešto uopšte može pojaviti kao dato i vidljivo – u konačnom, reč je o životu.⁷ Kao uslov ovakve manifestacije, samo područje nevidljivog nezavisno je od nje, te utoliko Anri smatra da je moguće ispitati nevidljivo kao takvo, odnosno ne kao nešto čemu možemo pristupiti tek polazeći od vidljivih fenomena; fenomenalnost kao takva izvornije upućuje na nevidljivo nego na vidljivo.⁸ Ovde se, dakle, ne radi o privaciji vidljivosti, već o nevidljivom kao temeljnijem horizontu fenomenalnosti u odnosu na bilo kakvu vidljivost: utoliko ono nevidljivo ne pripada domenu sveta, niti domenu objekata – oba su, bez razlike, njim tek omogućena.

Misaoni otklon od vidljivog i objektivnog, stoga, mora biti uslov da bi se ono nevidljivo uhvatilo u sopstvenom karakteru – upravo ovo je, međutim, razlog zbog kog je Anri zainteresovan za apstraktno slikarstvo. Anrijevim rečima: „U meri u kojoj se ne manifestuje u svetu, u čistom miljeu vidljivosti unutar kog svaka stvar postaje vidljiva kao takva, u meri u kojoj ona nije ni ovo ni ono, suština je nevidljiva. [...] To što temelj ne može da se zahvati i što je neuhvatljiv svakom saznanju, to što se on razvija u noći i ostaje unutar nje, to što je on ambis, proizilazi iz suštine” [prev. U.P.].⁹

Navedeni stavovi Anrija u pogledu novovekovlja u velikoj meri odgovaraju drugim, sličnim stavovima fenomenologa poput samog Huserla ili Hajdegera, načelnom otporu prema novovekovnoj paradigmi zbog njenog nagašenog mentalizma, odnosno odvajanja subjekta i objekta, koja u pojedinim slučajevima vodi i radikalnoj kritici savremenog svetonazora, kao proisteklog

⁵ Henry, M., *The Essence of Manifestation*, Martinus Nijhoff, The Hague 1973, str. 285.

⁶ Up. Henry, M., *I am the Truth: Toward a Philosophy of Christianity*, str. 261.

⁷ Up. Marion, J.-L., „The Invisible and the Phenomenon”, u: J. Hanson, M. R. Kelly (eds.), *Michel Henry: The Affects of the Soul*, Continuum, London 2012, str. 23-24.

⁸ Up. Isto, str. 23.

⁹ Henry, M., *The Essence of Manifestation*, str. 438.

iz novovekovnih osnova i ovaploćenog u vladavini tehnike. Osobenost Anrijevog odgovora na ove probleme, međutim, počiva u njegovoj naročitoj usmerenosti na umetnost, i to na apstraktno slikarstvo: neki od osnovnih aspekata njegove filozofije prepoznati su u smislu i funkciji apstraktnog slikarstva, a posebno kod V. Kandinskog, čijim se delom Anri dugo i prilježno bavio.¹⁰ Ovde, naime, nije reč o načelnom spašavanju tehnički posrnule savremenosti uz pomoć umetnosti, koja bi predstavljala njoj alternativni horizont mišljenja. U slučaju Anrija pre je reč o tome da se na primeru apstraktnog slikarstva može uočiti ono što novovekovna i savremena nauka i tehnika zakrivaju i ređuju, sam život u punini svog pojavljivanja.¹¹

Drugim rečima, apstraktno slikarstvo u Anrijevoj misli predstavlja odlikovani primer fenomena koji obezbeđuje uvid u pozadinski horizont bilo kog fenomena, nezavisno od pitanja nauke i tehnike; u pitanju je za njega centralni fenomen života, ono *nevidljivo*. U tom smislu apstraktno slikarstvo, a posebno Kandinski, prepoznati su kao komplementarni filozofskoj misli, a ne kao mesto njenog mogućeg preporoda, kako bi tvrdio pozni Hajdeger. I ne samo to: za Anrija apstraktno slikarstvo nije prosto jedan od primera umetničke prakse, naročito pogodan za ovu ulogu – ono je odlikovani primer zbog toga što Anri smatra da je svaka umetnost, shodno svojoj suštini, apstraktna umetnost.¹² Umetnost je po svojoj prirodi apstraktna zbog toga što je ona slobodna od bilo kakve zavisnosti od spoljašnjeg sveta objekata, čak i od načina na koji su oni vidljivi, vizuelno zahvaćeni. Apstraktno slikarstvo je, stoga, odlikovani primer koji pokazuje istinsku prirodu umetnosti.

Ipak, Anri insistira na pravom razumevanju umetničke apstrakcije, koju za njega egzemplifikuje Kandinski. Prema njegovom sudu, slikarstvo Kandinskog je apstraktno u smislu u kom to kubizam, nadrealizam, futurizam i drugi umetnički pravci nisu. Naime, za razliku od Kandinskog, ostali umetnici, prema Anriju, istražuju pravu prirodu objekta i uslova same *vidljivosti*, uvek referirajući na ono *vidljivo* – u toj referenciji se iscrpljuju njihovi naponi.¹³ Apstrakcija Kandinskog se, međutim, odnosi na nešto sasvim drugačije: „ona upućuje na ono što prethodi svetlu i ne potrebuje svet da bi postojalo. Ona upućuje na život obgrljen u noći svoje radikalne subjektivnosti, gde nema ni svetlosti ni sveta” [prev. U.P.].¹⁴ Ovakva osnovna crta Anrijeve interpretacije Kandinskog posebno je in-

¹⁰ Up. Besancon, A., *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago University Press, Chicago 2000, str. 349.

¹¹ Up. O’Sullivan, M., *Michel Henry: Incarnation, Barbarism, and Belief. An Introduction to the Work of Michel Henry*, Peter Lang, Oxford 2006, str. 170-171.

¹² Up. Henry, M., *Seeing the Invisible: on Kandinsky*, Continuum, London 2009, str. 3.

¹³ Up. Isto, str. 14-15.

¹⁴ Isto, str. 16.

terasantna ukoliko imamo u vidu da je ovde reč o fenomenologu: čini se da Anri ovim, kako to primećuje Marion (Jean-Luc Marion), preispituje fenomenološku pretpostavku homogenosti vidljivog i nevidljivog.¹⁵

Druga osobenost apstraktne umetnosti Kandinskog prema Anriju sledi iz već navedene. Naime, pošto ovde nije reč o prikazivanju objekata i sveta, već o ukazivanju na život – da parafraziramo Diltaja (Wilhelm Dilthey), o svojevrsnom tumačenju života iz njega samog, iako ovaj put ne teorijskim, već umetničkim sredstvima¹⁶ – onda je upravo sam život sadržaj apstraktne umetnosti. Ipak, on je to u jednom svom specifičnom modusu, u *modusu osećanja*, koja Anri razume kao intenzivirane oblike života.¹⁷ On kaže: „Znanje o umetnosti razvija se u celosti unutar života; to je pravo kretanje života, njegov pokret rasta, snažnijeg iskušavanja sebe” [prev. U.P.].¹⁸

Fenomen života, kao sadržaj apstraktne umetnosti prema Anrijevom tumačenju, naročito odgovara upotrebi i razumevanju boje kod Kandinskog. Ne-figurativna upotreba boje kod Kandinskog je, po Anriju, vezana za oslobađanje boje od oblika: prelivajući se van unapred određenog prostora, van granica koje uspostavlja oblik, boja pokazuje svoju imanentnu snagu i sopstveni smer kretanja.¹⁹ Njen imanentni karakter se tako jasnije otkriva, a ograničenje boje u okvirima oblika ispostavlja se kao posledica primata spoljašnje realnosti uzročno-posledičnih, odnosno sredstvo-cilj odnosa, u kojima uobičajeno istu poimamo. Inverzija odnosa boje i oblika, odnosno oslobađanje jednog od drugog prema Anriju, stoga, predstavlja jedno od osnovnih sredstava apstraktnog slikarstva Kandinskog: oslobođena, boja pokazuje intenzitet, istovremeno otvarajući i oblik za sasvim drugačiju ekspresivnost. Štaviše, intenzitet se ovde otkriva kao fenomeniski kvalitet apstraktnog slikarstva koji ga razdvaja od drugih vrsta slikarstva i apstrakcije: oslobođena oblika, kvalitativnost boje dolazi do punog izražaja, a njen smisao se može zahvatiti samo iznutra, potenciranjem nje same.

Ukoliko se na trenutak vratimo na Anrijevu kritiku matematizacije čulnog opažanja sprovedene u okvirima projekta nove galilejevske nauke, možemo primetiti da francuski fenomenolog naglašava upravo ono što je nova nauka odbacila – samu fenomenisku pojavnost čulnih opažaja. Svakako, kao fenomenolog Anri neće pristati na puku inverziju naučnog stava, jer prevashodno neće pristati na to da samo opažanje razume prema mentalističkom mo-

¹⁵ Up. Marion, J.-L., „The Invisible and the Phenomenon”, str. 21.

¹⁶ Up. O’Sullivan, M., *Michel Henry: Incarnation, Barbarism, and Belief*, str. 174.

¹⁷ Up. Henry, M., *Philosophy and Phenomenology of the Body*, str. 3, 15.

¹⁸ Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 18.

¹⁹ Up. Isto, str. 30.

delu.²⁰ Ipak, paralela je ovde očigledna: ostaci čulnosti, odbačeni nakon matematizacije njenog sadržaja, sada postaju upravo ono što je od značaja u slučaju apstraktnog slikarstva. Kvalitativnost čulnosti ponovo preuzima primat u odnosu na njenu moguću kvantitativnost: apstraktno slikarstvo je u poziciji da nam obezbedi takav uvid i teorijski i neposredno, estetskim iskustvom, usled toga što je ono, po Anriju, napustilo domen sveta objekata i njihovih odnosa.²¹

Pojam intenziteta ovde ne treba da nas zbuni. Naime, ovde nije reč o dodatnoj matematizaciji uže kvalitativne strane čulnog opažanja – one koja ne može da se svede na ekstenziju, kako to u slučaju galilejevske paradigme pokazuje Huserl.²² Ne radi se o tome da ono što po svojoj prirodi nije ekstenzivno, kao što je to boja – iako ona možda podrazumeva nekakvu površinu na kojoj bi se fenomenski pokazala, sada biva matematizovano preko stepena intenziteta svoje pojavnosti, poput zeleno/zelenije/najzelenije. Pre je reč o tome da se takva mogućnost u potpunosti ostavi po strani, te da se sama zelena boja fenomenski sagleda u, Huserlovim rečima, punini svoje osnovne datosti.²³ U slučaju apstraktnog slikarstva Kandinskog, međutim, ovakvo pojavljivanje boje neće se zadržati na pukoj vizuelnosti boje, sada oslobođene za punu vidljivost njene datosti. Naprotiv, poenta Anrijeve analize je u tome da tek takvo uviđanje boje omogućava da se, preko njenog fenomena, intenzivirano pojavi i onaj sloj smisla koji nije vidljiv *sensu stricto* – sloj koji je prisustvo nevidljivog u vidljivom, duhovnog u umetnosti, odnosno nepredstav-
nog u predstavnom.²⁴

Svakako, jasno je da se boja kao boja nikada ne pojavljuje izolovano, kao takva. Kao što smo već pomenuli, valjana analiza uvek će uočiti i drugi fenomenski sloj, naime površinu – ma kako ona bila oblikovana – na pozadini koje se boja pokazuje. Međutim, navedeno se u slučaju Anrija posmatra fenomenološki, odnosno bez pretenzija na prenošenje fenomenskog karaktera površine, koja je podložna matematizaciji, na fenomenski karakter boje, koja to nije. Činjenica da se jedan fenomen pokazuje na pozadini drugog za fenomenološku analizu ne ukida mogućnost da se prvobitni fenomen sagleda u sopstvenom fenomenskom karakteru. Naprotiv, u slučaju Anrija svaki fenomen je, kako smo videli, zapravo ukotvljen na pozadini bazičnog fenomena života,

²⁰ Up. Bozaga, A., *The Exasperating Gift of Singularity: Husserl, Levinas, Henry*, Zeta Books, Bucharest 2009, str. 264.

²¹ Up. Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 30. Isto, po Anriju, važi i za oblik – odnosno za liniju – u njenom osnovnom fenomenskom smislu. I ona se, kao i boja, oslobađa spoljašnje stvarnosti i zadobija puninu svog fenomenskog karaktera.

²² Up. Huserl, E., *Kriza evropskih nauka*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1991, str. 34-35.

²³ Up. Isto, str. 36-37.

²⁴ Up. Bozaga, A., *The Exasperating Gift of Singularity*, str. 270-271.

svako vidljivo dato je na pozadini nevidljivog, koje je „fenomen sasvim i potpuno, otkrovenje i, štaviše, suština otkrovenja” [prev. U.P.].²⁵

U tom smislu, slučajevi kada se fenomenски karakter određenog fenomena naročito ističe u našem neposrednom iskustvu – dakle, u iskustvu koje nije vođeno fenomenološkim metodom, slučajevi kada se fenomen naročito ističe – iako je postavljen u kompleksnu mrežu međuodnosa sa drugim fenomenima, odlikovani su i vredni posebne teorijske pažnje. Kako smo videli, apstraktno slikarstvo Kandinskog predstavlja za Anrija upravo takav jedan slučaj, po svom smislu bitno povezan sa osnovnim postavkama fenomenološke filozofije ovog mislioca. Stoga ćemo se na dalje ukratko osvrnuti na Anrijevu analizu samog Kandinskog.

APSTRAKTNO SLIKARSTVO KANDINSKOG

Apstraktno slikarstvo Vasilija Kandinskog, kako smo videli, ključni je primer umetnosti kojim se Anri bavi. Iako će u svojim poznijim delima rezultate ove analize Anri pokušati da primeni i na druge umetnosti, a posebno na poeziju – u skladu sa sopstvenim sudom da je suština svekolike umetnosti apstrakcija kakvom je prezentuje Kandinski, čini se da u tom poduhvatu on značajno manje uspeva nego u svojim osnovnim pretenzijama analize slikarstva. Centralno Anrijevo delo posvećeno Kandinskom, objavljeno 1988. godine, nosi karakterističan naziv *Videti nevidljivo (Voir l'invisible)*; Anrijevo tumačenje Kandinskog predstavice upravo polazeći od stavova koji su u njemu izneseni.

Možda i najvažniji motiv veze Kandinskog i Anrija predstavlja razlikovanje *unutrašnjeg* i *spoljašnjeg* kod Kandinskog, koje Anri interpretira s obzirom na sopstvenu razliku *vidljivog* i *nevidljivog*. Naime, Kandinski smatra da postoje dva načina pojavljivanja: spoljašnja pojava pokazuje fenomen na način na koji je on zaista viđen, dok unutrašnja pojava pokazuje isti fenomen s obzirom na ono što se zapravo ne može videti, ono što je nevidljivo i duhovno.²⁶ Unutrašnja pojava, dakle, ukazuje na ono što je sa-dato sa spoljašnjom pojavom, ali samo nije u domenu vizuelnosti: reč je o osobenoj tonalnosti fenomena, o tome na koji način ga osećamo.²⁷ U tom smislu slikarstvo Kandinskog osobeno je budući da pokušava da vizuelnim sredstvima prikaže unu-

²⁵ Henry, M., *The Essence of Manifestation*, str. 439.

²⁶ Up. Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern-Bümplitz 1952, str. 21-23; Kandinsky, W., „Über die Formfrage”, u: *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli Verlag, Bern 1963, str. 26-27.

²⁷ Up. Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, str. 39, 45, 54-55.

trašnju i nevidljivu pojavu, da intenzivira i dovede do pune pojavnosti ono što spoljašnja pojava po pravilu drži u drugom planu i prikriva.²⁸

Razliku unutrašnjeg i spoljašnjeg Anri shvata kao razliku od koje „zavisi sudbina apstraktnog slikarstva” [prev. U.P.].²⁹ On, u fenomenološkom duhu, naglašava da navedena razlika ne upućuje na entitete, već na način njihovog pojavljivanja.³⁰ U tom smislu, smatra Anri, „spoljašnje” kod Kandinskog ne referira ni na kakve spoljašnje objekte, već na način na koji mi zahvatamo određeni fenomen – dakle, mi ga zahvatamo *kao nešto spoljašnje*. Slično važi i za „unutrašnje”, koje Anri smatra drevnijim i radikalnijim načinom datosti.³¹

Jednostavnije rečeno, prema Anrijevoj interpretaciji Kandinski celokupno svoje slikarstvo orijentiše ne u opoziciji dva sveta, materijalnog i duhovnog, već u opoziciji dva načina zahvatanja stvarnosti, unutrašnjeg i spoljašnjeg. Ta dva odlikovana načina zahvatanja stvarnosti, tako, predstavljaju granice ljudskog ophođenja sa njom, pri čemu je umetnost u prilici da predstavi ne samo svet kakav je dostupan s obzirom na njih, već i same te načine zahvatanja i datosti. Kandinski se, u tom smislu, ističe usled činjenice da on zaobilazi zamku homogenosti i jedinstva ova dva načina držanja, te umesto nje cilja na fenomen koji, prema Anriju, u punom smislu i ne može biti fenomenски dat.

Interesantno je da Anri u svom tumačenju Kandinskog naglašava iskustvo našeg sopstvenog tela, kao fenomen *koji nas nikada ne napušta*: „ja ovo telo živim interno, koincidiram sa upotrebom svake od njegovih moći – vidim, čujem, osećam, pomeram ruke i oči, gladan sam, hladno mi je – na takav način da *ja jesam ovo viđenje, ovo slušanje, ovo osećanje, ovaj pokret ili ova glad*” [prev. U.P.].³² Naime, čini se da upravo iskustvo subjektivnog tela, kako ga Anri zove, obezbeđuje dvostruko odnošenje o kome smo prethodno govorili. Sa jedne strane, bazična usmerenost čulnog opažanja na ono opaženo prostor je konstitucije ideje sveta spoljašnjih objekata. Sa druge strane, činjenica da su ti objekti, kao opaženi, prisutni za mene u opažanju svedoči barem o tome da njihova datost nije i jedina datost kojom raspolazemo: način na koji sam pogođen takvim fenomenima nikada se ne zadržava na pukoj percepciji. Naprotiv, percepcija je uvek praćena mojom manje ili više izraženom afektivnom reakcijom, koja povratno svedoči o pulsirajućem prisustvu sopstva za

²⁸ Up. Marion, J.-L., „The Invisible and the Phenomenon”, str. 23-24.

²⁹ Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 5.

³⁰ U tom pogledu Anri ide korak dalje od osnovnih poteza fenomenologije: smatrajući da se fenomenologija bavi pre onim kako fenomena nego samim fenomenom, onim što je vidljivo, Anri je suštinski vezuje za domen nevidljivog. Up. Marion, J.-L., „The Invisible and the Phenomenon”, str. 25.

³¹ Up. Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 6.

³² Isto, str. 5.

sebe samo, a u konačnom i o dinamičkom prisustvu onog što Anri naziva životom. Umetnost Kandinskog, smerajući na ono unutrašnje, pokazuje ovu dimenziju, i time ispunjava svoju osnovnu funkciju otkrivanja.³³

Navedena razlika unutrašnjeg i spoljašnjeg u slučaju Kandinskog važi i za sam medijum slikarske umetnosti, za njegove osnovne elemente, boje i oblike, što i Anri naglašava. Naime, iako smo mi navikli da boje i oblike u slikarstvu razumemo kao sredstva kojima bi trebalo da se izrazi nešto drugačije od njih, uobičajeno neki objekat ili događaj naše stvarnosti, oni po Kandinskom imaju i dublji smisao. Ostavljajući po strani mogućnost ili nužnost prikazivanja spoljašnje stvarnosti, što u slučaju Kandinskog nije od velikog značaja, same boje i oblike treba razumeti u njihovoj dvostrukoj pojavnosti. Njihova spoljašnja pojava, naime, vidljiva je neposredno; međutim, sa njom je jednako data i njihova unutrašnja pojava, odnosno njihov dublji smisao – način na koji ih osećamo. Tako Kandinski kaže: „Forma je uvek vremenska, što znači relativna, jer ona danas više nije nužno sredstvo u kom se današnje otkrovenje daje, u kom zvuči. Stoga je ton duša forme, koja samo putem tona može biti živa i *delovati* iznutra ka spolja” [prev. U.P.].³⁴

Za umetnika koji želi da razokrije upravo ovu unutrašnju stranu stvarnosti spoljašnji svet, bar u kontekstu umetnosti, više i ne može biti od velikog značaja, budući da već i slikarska sredstva – bez referiranja na bilo kakvu spoljašnju objektivnost – i sama imaju svoju uže „objektivnu”, vizuelnu stranu, te svoju uže unutrašnju stranu, koja posledično može da otvori pogled za celokupan domen unutrašnjeg i nevidljivog smisla stvarnosti.³⁵ Rečima Kandinskog: „„Beg od objekta’ ne znači beg od prirode u celini. Svaka prava umetnost potčinjena je sopstvenim pravilima. Nije nužno da se držimo za ‚prirodu’, jer ona je samo deo prirode u celini. Možemo se uzdržati od posredovanja ‚prirode’ ako se možemo postaviti u neposredni odnos sa celinom” [prev. U.P.].³⁶

Drugim rečima, umetnik nema potrebe da se kreće u tradicionalnom i problematičnom prostoru odnosa slike i spoljašnje stvarnosti, budući da već u domenu same slike ima na raspolaganju sva sredstva koja bi mu i spoljašnja stvarnost mogla ponuditi. U tom smislu može se reći da su sredstva i sadržaj slikarstva jedinstveni, a ne odvojeni njegovi aspekti – apstraktno slikarstvo ukida razliku sadržaja i sredstava slikarstva.³⁷ Oslobođeno objekta, slikarstvo prikazivanjem sopstvenih sredstava, u refleksivnom zahvatu, ne pri-

³³ Isto, str. 38.

³⁴ Up. Kandinsky, W., „Über die Formfrage”, str. 19.

³⁵ Up. O’Sullivan, M., *Michel Henry: Incarnation, Barbarism, and Belief*, str. 176.

³⁶ Kandinsky, W., „Fragen und Antworten”, u: *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli Verlag, Bern 1963, str. 155.

³⁷ Up. Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 10.

kazuje prosto njihovu spoljašnju stranu, oblike i boje kakvi se pokazuju oku, već njihovu istinsku prirodu, oblike i boje kakvi se pokazuju duhu.³⁸ Prema Anrijevom tumačenju, ovim se ponovo uspostavlja jedinstvo sadržaja i sredstava slikarstva, naizgled izgubljeno zahtevom da sadržaj pripada sferi unutrašnjeg i apstraktnog, dok sredstva ipak ostaju materijalne prirode i stoga spoljašnja. Pojam apstraktnog se, prema ovoj interpretaciji, jednako primenjuje i na sadržaj i na sredstva slikarske umetnosti.³⁹

O umetnosti, tako, možemo govoriti tek s obzirom na to da se oblici i boje ne pokazuju samo oku, već i duhu, jer umetnost se ne svodi na prikazivanje sveta onakvim kakav on jeste, nego ona predstavlja proširenje načina na koji zahvatamo i razumemo stvarnost. Kako to kaže Anri, umetnost nam pruža znanje bez objekta.⁴⁰ U tom smislu, slikarstvo Kandinskog ukazuje na suštinu umetnosti, jer razotkriva način na koji ona istinski deluje, čak i u svojim osnovnim elementima; upravo zato teoriju apstraktnog slikarstva Anri shvata kao teoriju svakog zamislivog slikarstva.⁴¹ Anrijevim rečima: „Slikarstvo ponovo uspostavlja istinsko biće univerzuma: njegove emocije. Njihova analiza – njihova supstitucija piktoralnom formom i njenom tonalnošću – nije ništa drugo do supstitucija jedne tonalnosti drugom” [prev. U.P.].⁴²

Otvaranje mogućnosti da slikarstvo odstupi od objektivnog sveta i okrene se duhovnom, odnosno nevidljivom, za Anrija predstavlja priliku za osvajanje prostora čiste piktoralnosti, čiste likovnosti, odnosno autonomnog domena slikarstva; u toj meri ono mora biti razdvojeno od svih praktičkih i lingvističko-racionalnih odnosa. Slikarstvo Kandinskog ovom cilju doprinosi tako što same elemente slikarstva oslobađa za njihovo sopstveno prisustvo i puninu: boja oslobođena oblika, oblik oslobođen prikazivanja, oba se sada na slici pokazuju u sopstvenom životu, u svojevrsnom tihom i pukom prisustvu koje ne ukazuje na „neko nešto”, preko njih samih. Za umetnika, kao i za njegovu publiku, ovo dalje znači mogućnost da estetsko iskustvo slikarstva, bilo ono iskustvo produkcije ili recepcije, pobudi nove modalitete afektivnosti, razotkrije neslućene načine osećanja stvarnosti. U tom pogledu slikarstvo Kandinskog, tvrdi Anri, funkcioniše jednako kao i Huserlova ejdetska redukcija: ono stavlja u zgrade sve suvišne pretpostavke i elemente koji sprečavaju uvid u čisto područje umetnosti.⁴³

³⁸ Up. Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, str. 59-61.

³⁹ Up. Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 10-11.

⁴⁰ Up. Isto, str. 18.

⁴¹ Up. Isto, str. 10.

⁴² Isto, str. 38.

⁴³ Up. Isto, str. 40.

Ovo čisto područje umetnosti je, kako smo videli, prostor unutar kog bi umetnost trebalo da komunicira sa fenomenom života, odnosno sa onim nevidljivim. Međutim, čak i ukoliko prihvatimo da ovaj „duhovni“ aspekt umetnosti nije problematičan, kako treba da posmatramo njegovu vidljivu i materijalnu stranu – činjenicu da umetnosti nema bez materijalnog otelotvorenja onog duhovnog? Anri je svestan ovih pitanja, te ih i naročito razmatra: od prvenstvenog značaja za njega je da pokaže da umetnost, napuštanjem domena objekata, nije postala puko podražavanje života – nije prosto zamenila jedan predmet podražavanja drugim.⁴⁴ Štaviše, problem je veći od toga: ukoliko sam život pripada domenu nevidljivog i prevazilazi okvire objektivnog sveta, šta onda znači predstaviti ga unutar tog sveta – umetničkim sredstvima koja ipak imaju i svoju materijalnu stranu? Kako kaže Anri: „to je osnovna intuicija Kandinskog: *zbog toga što život nikada nije neki objekt on može i mora biti jedini sadržaj umetnosti i slikarstva – utoliko što je ovaj sadržaj apstraktan, on je nevidljiv*” [prev. U.P.].⁴⁵

Umetnost, dakle, nije puko postvarivanje ili uduplavanje života, već „postajanje života, način na koji se ovo postajanje izvršava. Pošto je živo i ima volju da živi i raste, svako oko želi da vidi više i svaka sila žudi za više sile. Ove dve želje zadovoljene su u slikarstvu” [prev. U.P.].⁴⁶ Drugim rečima, umetnost je ovde shvaćena kao pravi prostor ispoljavanja života: upravo zbog toga što je u svojoj suštini suprotstavljena svetu objektivnosti i karakteru njegovih relacija, umetnost može da omogući puno ispoljavanje života. Ona je, kako kaže Anri, *ispunjenje suštine života*.⁴⁷ U konkretnom to znači da umetnost omogućava ne prosto da ono što je nevidljivo postane vidljivo, da se prevede u dimenziju sveta, već da se život ispolji na takav način da sam za sebe postane intenzivirano prisutan.

Tako umetnost ne otkriva nešto što nam je prethodno bilo posve nepoznato; naprotiv, ona omogućava da se patička strana života iskusi na posebno jasan način. Osetiti život u njegovom sopstvenom kretanju i dinamici, stoga, predstavlja odlikovani način zahvatanja ovog fundamentalnog fenomena. Iz istog razloga, budući da naglašeno obezbeđuje proboj osećanja života u individualnom iskustvu, i umetnost postaje njegov odlikovani fenomen – a time i odlikovani fenomen jednog fenomenološkog projekta.

⁴⁴ Up. Isto, str. 120.

⁴⁵ Isto, str. 121.

⁴⁶ Isto, str. 122.

⁴⁷ Up. Isto.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Anrijeva analiza slikarstva Kandinskog, kako smo videli, ima za cilj da ukaže na specifičnu problematiku upisanu u samu filozofiju i fenomenologiju: reč je o razlici vidljivog i nevidljivog, komplementarnoj razlici unutrašnjeg i spoljašnjeg koju precizira Kandinski. Vidljivo i nevidljivo, pojmovi koji stoje i u naslovu Anrijeve studije, nisu međutim pojmovi rezervisani za slikarstvo, već za fenomenologiju i fenomene, od kojih umetnost predstavlja samo jedan, iako odlikovani slučaj. Opozicija vidljivog i nevidljivog, tako, za Anrija predstavlja poligon radikalnog preispitivanja osnova fenomenologije i njenog metoda: ono što obezbeđuje datost fenomena nije i samo dato i vidljivo na isti način kao taj fenomen.⁴⁸

Ipak, nalazeći u umetničkom i teorijskom delu Kandinskog odraz sopstvenog projekta, izražen sasvim drugačijim sredstvima, Anri na specifičan način povezuje fenomenologiju i slikarstvo, nudeći tako sasvim osoben model filozofskog pristupa umetnosti. Ovaj pristup, nesumnjivo, propagira ideju da se od umetnosti može filozofski učiti – pa čak i da se od nje može učiti o samoj filozofiji, ne podređujući jednu delatnost drugoj. Ipak, veza filozofije i umetnosti za Anrija ne upućuje samo natrag na filozofiju, po modelu Hajdegera: Anri se odvažuje da iz takvog dijaloga fenomenologije i slikarstva iznedri i sasvim eksplicitno tumačenje Kandinskog, rizikujući da bude optužen za dobro poznatu redukciju umetničkog na racionalne filozofske modele razumevanja. Anri to, ipak, na delu ne čini.

Anrijeva pažnja posvećena Kandinskom nije posledica puke činjenice da je Kandinski shvaćen kao pionir apstraktne umetnosti; naprotiv, prema svedočenju samog Anrija, reč je o komplementarnosti slika Kandinskog i njegovih teorijskih spisa o umetnosti, što ga čini „jednim od najvažnijih teoretičara umetnosti”.⁴⁹ Prema Anriju, Kandinski je ponudio „eksplicitnu teoriju apstraktnog slikarstva, pokazujući njene principe na veoma precizan i jasan način” [prev. U.P.].⁵⁰ Upravo ova teorijska strana delovanja Kandinskog, smatramo, predstavlja odlučujući tas na vagi koji legitimizuje Anrijev pristup, jer sam Kandinski nastupa ne samo kao umetnik, već podjednako i kao mislilac, te je otuda dijalog mišljenja i slikanja otvoren polazeći od umetnosti – a ne od filozofije; utoliko je on bar delom unapred ograđen od pomenute redukcije. Nesumnjivo je, takođe, da se Anrijeva interpretacija u velikoj meri oslanja upravo na ono što je Kandinski o svojoj umetnosti *rekao*, odnosno na pojmove koje on koristi i njihovu vezu sa sredstvima umetničke produkcije, t.j. njenim rezultatima.

⁴⁸ Up. Henry, M., *The Essence of Manifestation*, str. 444-446.

⁴⁹ Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 2.

⁵⁰ Isto.

Interesantno je da Anri, kako smo videli, tvrdi da principi apstraktnog slikarstva mogu da osvetle principe celine umetnosti – dakle, i muzike, i igre, i poezije, i tome slično; tradicionalne, kao i savremene umetnosti – usled toga što je za njega sva umetnost apstraktna u prethodno objašnjenom smislu. Navedeno je interesantno zbog toga što se, bar na prvi pogled, čini da Anri ovim tvrdi da postoji svojevrсна neprolazna i večna suština umetnosti, koja se potom na različite načine manifestuje u različitim konkretnim vrstama umetnosti i umetničkim delima. Takav tradicionalni pristup, ipak, nije ono na šta Anri cilja. Njegovo tumačenje je pre vezano za postupak svojstven umetnosti nego za neki njen nepromenljivi smisao i sadržaj: takav postupak, kako smo videli, iscrpljuje se u napuštanju sveta spoljašnjeg, sveta objekata i njihovih veza, te u delovanju unutar domena apstrakcije, kako je Anri shvata. U tom smislu, možemo reći, umetnost je moguća ili u obliku koji joj daje Kandinski, ili nikako.⁵¹

Konačno, Anrijeva interpretacija umetnosti kao apstraktne u njenoj prirodi, a posredstvom iskustva slikarstva Kandinskog, za posledicu ima i snažnu vezu između etike i estetike. Naime, imajući u vidu život kao sadržaj umetnosti, Anri umetnost vidi i kao transformaciju individualnog života, bilo da je reč o umetniku samom ili o njegovoj publici. U tom smislu on tvrdi da je estetsko iskustvo imanentno povezano sa etikom, jer je ono po sebi jedan način aktualizacije života. Istovremeno, navedena neraskidivost estetskog i etičkog je, po Anriju, način na koji kod Kandinskog treba razumeti kategoriju *duhovnog* u umetnosti.⁵²

Transformativnost individue kao posledica estetskog iskustva u slučaju Anrija smera na dublji antropološki uvid da percepcija nije prosto stvar kognicije, odnosno da redukcija percepcije na isključivo kognitivno adekvatne nje-ne elemente izostavlja kreativnost upisanu u način na koji zahvatamo svet. S obzirom na pojam života, reč je o izostavljanju kretanja, rađanja, osnovne dinamike koja određuje pojavnost ovog fenomena: tako bi subjekt redukovan na percepciju u novovekovnom smislu bio nedinamički – i što je još važnije – pasivni i nekreativni subjekt.⁵³ Nasuprot tome, čini se da Anri zastupa ideju subjekta koji je uvek i svuda kreativan, odnosno ideju da svako perceptivno iskustvo ima svoj estetski sloj, svoju kreativnu stranu.

Ipak, u slučaju francuskog mislioca estetski sloj nije i poslednji sloj na kome će se njegova analiza zadržati – svet, drugačije rečeno, nije fundamen-

⁵¹ Up. Besancon, A., *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, str. 351.

⁵² Up. Henry, M., *Seeing the Invisible*, str. 19.

⁵³ Up. Leclercq, J., „The Search for a New Anthropological Paradigm: Michel Henry’s Reflections on Incarnation”, u: R. Fotiade, D. Jasper, O. Salazar-Ferrer (eds.), *Embodiment: Phenomenological, Religious and Deconstructive Views on Living and Dying*, Ashgate, Burlington 2014, str. 11.

talno estetski fenomen, iako on *jeste i estetski fenomen*, u celini svih svojih odnosa. Naprotiv, poslednji sloj ovde predstavlja fenomen života, na koji estetski fenomen upućuje. Prednost estetskog iskustva, dakle, u tome je što ono ni nužno, a čini se po svojoj suštini ni uopšte nije vezano za one fenomene stvarnosti koji zatvaraju prohod ka njenom fundamentalnom fenomenu. Njegov karakter u celosti je orijentisan ka apstraktnom, duhovnom, nevidljivom – u pitanju su tri termina koja smeraju na isti domen, domen koji po sebi nije otvoren za svet, ali koji utemeljuje njegovu otvorenost. Anrijeva analiza Kandinskog, čini se, u konačnom pokazuje da fenomenologija, ako ne i filozofija u celini, još uvek ima mnogo toga da nauči od umetnosti.

LITERATURA

- Besancon, A., *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*, Chicago University Press, Chicago, 2000.
- Bozaga, A., *The Exasperating Gift of Singularity: Husserl, Levinas, Henry*, Zeta Books, Bucharest 2009.
- Henry, M., *The Essence of Manifestation*, Martinus Nijhoff, The Hague 1973.
- Henry, M., *Philosophy and Phenomenology of the Body*, Martinus Nijhoff, The Hague 1975.
- Henry, M., *I am the Truth: Toward a Philosophy of Christianity*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- Henry, M., *Seeing the Invisible: on Kandinsky*, Continuum, London 2009.
- Husserl, E., *Kriza evropskih nauka*, Dečje novine, Gornji Milanovac 1991.
- Kandinsky, W., *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern-Bümplitz 1952.
- Kandinsky, W., „Fragen und Antworten”, u: *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli Verlag, Bern 1963.
- Kandinsky, W., „Über die Formfrage”, u: *Essays über Kunst und Künstler*, Benteli Verlag, Bern 1963.
- Leclercq, J., „The Search for a New Anthropological Paradigm: Michel Henry's Reflections on Incarnation”, u: R. Fotiade, D. Jasper, O. Salazar-Ferrer (eds.), *Embodiment: Phenomenological, Religious and Deconstructive Views on Living and Dying*, Ashgate, Burlington 2014.
- Marion, J.-L., „The Invisible and the Phenomenon”, u: J. Hanson, M. R. Kelly (eds.), *Michel Henry: The Affects of the Soul*, Continuum, London 2012.
- O'Sullivan, M., *Michel Henry: Incarnation, Barbarism, and Belief. An Introduction to the Work of Michel Henry*, Peter Lang, Oxford 2006.

UNA POPOVIĆ

Faculty of Philosophy, University of Novi Sad

MICHEL HENRY ON ABSTRACT PAINTING:
KANDINSKY AND THE PAINTING
OF THE INVISIBLE

Abstract: In this paper I will investigate phenomenological aesthetics of Michel Henry, and his interpretation of abstract painting. Henry's focus is the work of W. Kandinsky, for which the French phenomenologist believes that it presents us with extraordinary example of abstract painting, which shows that all art essentially is of abstract character. Analysis will compare Kandinsky's ideas with those of Henry, and will be particularly focused on the relationship between interior and exterior, on the question of the relation of content and means of painting, and on the problem of colour and sensual qualities. Results of the analysis will show the domain of the encounter and the possible outcome of phenomenological interpretation of Kandinsky's painting.

Keywords: Michel Henry, Wassily Kandinsky, abstract painting, art, interior/exterior, phenomenology

Primljeno: 25.8.2018.

Prihvaćeno: 1.11.2018.