

Зоран ГАВРИЋ*

УМЕТНОСТ И УЗВИШЕНО: ВЕЛИКИ ВЕТИЉ ФИЛА ФИЛИПОВИЋА

Апстракт: Разумевање сублимног се истражује кроз феномен модерног сликарства и у односу на рад три савремена уметника, Барнета Њумана, Марка Ротка и Фила Филиповића. У почетку, рад Фила Филиповића је схватан као покушај да се иде изван његових енформел прилога. У конкретном, апстрактном и чистом сликарству његово дело представља се као покушај да се иде изван традиционалног и да се представи непредстављиво.

У Венецију је на 44. *Међународни бијенале уметности* 1990. године, која ће бројити и последњу годину живота тамошњег Југословенског павиљона под тим називом, Фило Филиповић од стране уметничке критике и културног погона, у чијем је власништву био тај павиљон — испраћен не само са скепсом, него и са јавним коментарима који су говорили да је његово сликарство у стваралачком смислу одавно дошло до свога краја, да ни на који начин не додирује тему 44. *Бијенала*, а да ће се учинак селектора и аутора текста за каталог изложбе у Југословенском павиљону, ако то већ одмах није јасно, убрзо белодано показати као штеточинство.

Међу радовима који су представљали стваралаштво Фила Филиповића налазили су се диптих под насловом *Рвање*, и самостална слика под насловом *Велики Ветил*. Диптих *Рвање*, заједно са још десет тамо изложених радова, припада стваралачком периоду Фи-

* Проф. др Зоран Гаврић, Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду

ла Филиповића закључно са његовом ретроспективном изложбом у београдском Музеју савремене уметности 1987. године, док слика *Велики Вејшил*, заједно са још девет тамо изложених радова, припада његовом стваралаштву после оне ретроспективне изложбе. По изричитом захтеву аутора, *Рвање* и *Велики Вејшил* били су на главном зиду павиљона једна поред друге. И управо пред тим сликама амерички уметник Роберт Раушенберг [Robert Rauschenberg], један од значајнијих представника *Њујоршке школе*, изјавио је да су слике Фила Филиповића нешто најбоље што је у Венецији видео у претходне две деценије, а да би слике пред којима стоји волео да види на некој изложби поред слика Барнета Њумена [Barnett Newman] и Марка Ротка [Mark Rothko], дакле, уметника који, заједно са Џексоном Полоком [Jackson Pollock], слове као „иконе” *Њујоршке школе*, односно америчког „новог типа сликарства”. Раушенбергова изјава, разуме се, нашла је свој пут до јавности захваљујући бројним присутним представницима медија, после чега се однос уметничке критике у културном погону из којег је Фило Филиповић долазио наглавачке променио.

Са становишта теорије уметности, науке о уметности и филозофије уметности, међутим, Раушенбергова изјава могла би, с обзиром на сликарство Фила Филиповића имати далеко дубље значење. У ономе што следи стало је до разабарања тог дубљег значења. Предмет тога разабарања је оно друго, које се, поред *лейои*, налази у природи, а то значи: *узвишено*, и то у неком одмеравању које узима у обзир његово место у сликарству Фила Филиповића. Ономе што следи, дакле, јесте покушај да се надокнади оно што је пропуштено да се учини.

*

Теорији уметности је, још почетком седме деценије прошлога века, изворни подстицај за ново тумачење сликарства Барнета Њумена и Марка Ротка дала једна расправа америчког теоретичара Роберта Росенблума [Robert Rosenblum]. Као темељну карактеристику сликарства ове двојице и Клифорда Стила [Clyfford Still] он види *ајсџракџно узвишено*, и то у традицији енглеског и немачког романтичког пејзажног сликарства [PP], а своју тезу поентира уређењем слике немачког романтичара Каспара Давида Фридриха [Caspar David Friedrich] *Монах на мору*: пред којом се поистовећује-

мо са *насликаним* монахом, и сликама Барнета Њумена: пред којима ступамо у непосредно сучељавање са оним са чим се непосредно сучељава монах, само што сад оно-пред-нама није неко бивствујуће, већ континуум који се не односи ни на какву природну појаву.

У науци о уметности, *узвишено* у сликарству Барнета Њумена, у неколико својих расправа, које су на обавезујући начин узимала у обзир и од њих полазила сва каснија тумачења, разматрао је немачки историчар уметности Макс Имдал [Max Imdahl]. У Музеју савремене уметности *Универзитетна Бохум*, на којем је предавао, налази се неколико слика Барнета Њумена и неколико слика Марка Ротка, али и једна слика Фила Филиповића, коју је, као оснивач и директор тог музеја, откупио за посете његовом атељеу у Београду 1986. године.

Савремена филозофија уопште, која се одавно све више бавила питањима сазнања и опажања, разуме се, није могла да заобиђе проблеме уметности, а филозофија уметности посебно проблем *узвишеног*, при чему је изворни подстицај долазио од француског филозофа Жан-Франсоа Лиотара [Jean-François Lyotard], који је, на путу свога читања Кантове [Immanuel Kant] *Критике моћи суђења*, разматрао место и могућности *узвишеног* у уметности авангарде, уметности постмодерне, а у оквиру уметности класичне модерне *узвишено*, у неколико својих расправа, тематизовао на сликарству Барнета Њумена.

*

Естетичка моћ суђења, према Лиотаровом читању треће Кантове *Критике* и анализама *узвишеног*, у своме најчистијем модусу је тек 'пуко' рефлектујућа и ништа друго. „Чиста рефлексивност је”, каже Лиотар, „пре свега способност мишљења да о своме стању буде информисано непосредно овим стањем и ниједним другим критеријумом до критеријумом осећања”. Управо ова апорија, немогућност уметности да до представе/приказа [Darstellung] доведе оно неприказиво/непредстављиво, наводи Лиотара да *аналитичку узвишеног* именује као *непознату естетичку*, јер *узвишено* није страховотно-нуминозно или прекомерно-величанствено, које на границе представљивог [Vorstellbar] удара унутар моћи уобразиље. Математичке или динамичке синтезе, у којима би *узвишено* — као примерице у романтичкој естетици — требало да буде имагинабилно (море, пустиња, звездано небо, планина и олуја), само су знакови осе-

ћања неког раскола унутар мишљења, како то Лиотар каже, „раскола између његове способности да иде до граница ума и апсолутног, које [то апсолутно] мислити увек значи мислити као оно безодносно, и способности моћи уобразиље да оно дато прикаже у формама, које су увек нека одношења”: тако на пример одношења између боја. Критика моћи суђења, корак по корак, долази до следећег резултата: својство [*Eigenart*] суда укуса састоји се у томе да он разуму одриче способност да појмовно разреши осећање лепог и суд који га конституише. Аналитика лепог која опет оперише по мерилима категорија измиче суду укуса. А аналитика узвишеног је негативна, јер оглашава формалну, бесприродну естетику, јер она још од момента њеног појављивања садржи обећање властитог нестајања. Узвишено није страхотно-нуминозно или прекомерно-величанствено, које удара на границе представљивог унутар моћи уобразиље/уображавања. Осећање раскола/раздора је само нека противречност осећања: са једне стране ‘одушевљено допадање’ — [духом испуњено допадање], вртоглавица, коју разрешава/ослобађа свака идеја неког апсолутног или неки узрок у мишљењу, и са друге стране *незадовољство*, које исто мишљење осећа пред лицем неспособности да ово апсолутно опажа или прикаже на било који начин.

*

Једна од најбољих потврда у уметности ове негативне естетика *узвишеној*, како мисли Лиотар, јесте дело Барнета Њумена. Код овог уметника се анестетичка структура *узвишеној* показује у једном расцепу временског склопа, а оно тематско тог сликарства постаје *време-место* или време као место. Реч је о чистом догађају слике као слуђења, као непредвидљивом али и трауматском усеку пунктуелног Сад и Овде, које пресеца хронолошку временску осу (раније — сад — касније, прошлост — садашњост — будућност). „Њуменова слика”, каже Лиотар, „нема циљ да покаже да трајање превазилази свест, него она хоће да сама јесте догађај [*occurrence*] [...] да се тренутак осећа само један тренутак дуго”. „Ако [код Њумена] постоји неки ‘*сујећ*’, онда је то ‘оно тренутно’, оно се збива сад и овде, оно *шћ* се збива (*quid*), долази иза тога. Почетак је *да* постоји... (*quod*); свет, оно *шћ* постоји.”

Како то Барнет Њумен постиже? Којим средствима? Погледајмо то на примеру његове слике *Ко се боји црвене, жуће и љаве III* [*Who's*

Afraid of Red, Yellow and Blue III (1966–67)], која се налази у једној од већих сала амстердамског *Стегелијк* музеју. Улазећи у ту салу, угледаћемо ту слику [*das Bild*] на приличном одстојању од нас. Сâм Њумен је, међутим, изричито захтевао да посматрач пред слику мора бити стављен на оно одстојање са којег не може опазити у целини не само њу [*das Bild*] него ни живопис [*das Gemälde*], да би се „величина живописа могла искусити као величајност” [*Max Imdahl*]. За своје намере Барнет Њумен је доставио одговарајуће формулације у својим списима, држећи се два основна постулата. По првом, сликарство класичне модерне не излази из оквира Хегелове [G. W. F. Hegel] естетике, и као уобличавање које свој супстрат има у *лејом* завршава у појму *иласцичкој*, са сликарством Пита Мондријана [Piet Mondrian], у којем је „геометрија прогутала метафизику”. По другом, који се дотиче непосредно његових намера, сликарство треба да постане *иласичко*, а највише одређење уметности јесте *узвишено* (*the sublime*). То највише одређење, по којем је стало до „стварности трансценденталног искуства” (*the reality of the transcendental experience*), остварује се тиме што живопис надвлађује посматрача, али му истовремено омогућује да, кушајући слику, куша своје властито искуство. Томе аналогно искуство било би искуство, које је остало неостварена уметникова жеља: да се нађе у тундри, толико пространој да би испред себе, ма у ком правцу погледао, имао само и једино хоризонт.

Сâма слика је довољно непрегледна, а живопис „непрегледан као зид”, каже Макс Имдал и наводи став из *Филозофских истраживања лејој и узвишеној* Едмунда Барка [Edmund Burk: *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, 1756], да је изглед „огољеног зида несумњиво величанствен, ако је зид велике висине и дужине”. Ивичне зоне, плава и жута, спречавају поистовећивање слике и живописа, тако да распростирање црвене не прелази у бесконачни континуум: она као појава има аутономну вредност експанзије, она није нанос или одора континуума, ослобођена је супстрата слике и његове форме. Барнет Њумен „не манипулише бојама да би постигао хармоничне констелације”, његова је намера, како сам каже, да „боју као такву ‘створи’”.

*

Слику *Јерихон* [*Jericho*] Барнета Њумена, која је такође постављена тако да се гледа са малог одстојања, црвена вертикала дели на два

троугла, али тако да уводи асиметрију и живопису одузима хоризонтално кретање. Недостају просторни наставци улево и удесно, тако да све вуче навише. Измештена вертикала живопис претвара у исечак нечега што је и само одсутно и бесконачно. Оно што је на живопису црно неограничено је према свим спољашњим странама, а оно што је црвено наставља се нагоре и надоле. Пошто не постоји хоризонтала, међутим, где год да се налазимо пред сликом налазимо се у средишту. А тамо где је средиште свугде, оно не постоји. У математичком смислу, троугао се може продужити само надоле. „Сликовни троугао овог живописа разговетно наваљује на продужење, али само нагоре”, каже Макс Имдал, „и то са резултатом: усамљеност пред бесконачношћу која застрашује”. Наслов слике, *Јерихон*, разуме се, упућује на библијски град, који је у разним повесним периодима увек мењао своје место, а то значи увек град, а никад *место*.

*

Слике Марка Ротка такође треба гледати са малог одстојања, највише четрдесет и пет сантиметара, како сматра сâм уметник, јер са тог одстојања посматрач искушује оно што је Роберт Розенблум назвао „квазирелигиозно зачуђење”. Уз то, оне захтевају да их гледамо не потпуно осветљене, него у полумраку. То захтева и његова слика из 1959. године, *Црвена на кесџењасџиом муралу, секција 3*, чији се неодређени просторно-илузионистички живопис утапа у реални простор. Како то Марк Ротко постиже? Којим средствима?

Када је Кенцо Окада [Kenzo Okada], јапански апстрактни експресиониста, једном приликом у атељеу Марка Ротка, пред његовим сликама, приметио да на њима нема боје, овај се одмах сагласио са њим, подсетивши га на Едмунда Барка, који боје доводи у везу са појмом *лейої*, а светлост са појмом *узвишеної*. Већ смо видели да моћ уобразиље да нешто прикаже у формама увек претпоставља неке односе, па и односе боја, које су иначе непојмовне: оне имају деиктички карактер — показују или себе сâме, или и себе сâме и нешто друго. Уз то, по разумевању Марка Ротка, форме не схватамо уз помоћ обриса или облика, него уз помоћ густине. „Боја је облик”, каже он. Према томе, ако нема боје, нема ни облика. Боје на сликама Марка Ротка — а то је његова намера — одбацују основу (њихов неопходни супстрат) и заједно са њом падају у оно *нишџа*. Слика је висока 2,47 м, а 4,20 м широка. Боје се појављују тако да лебде изме-

ђу скривања и откривања, а то значи: сâме форме у сликовном пољу јесу феномени боје који се образују и разрешују: сликовно поље је носилац *форме* док се боје образују, али оно сâмо остаје *без-форме* кад се боје разрешују.

*

У оквиру своје 'трансформалне уметности' Фило Филиповић је изградио две јасно распознатљиве целине. Првој припадају његова рана дела из периода *информела*, у којем је настало и неколико радова на папиру. У том периоду он је, са својим „белим сликама”, не само изложио своју идеју сликарског апофазиса, него је и дао почетни такт београдском *информелу*.

После кратког крстарења по лирској апстракцији, Фило Филиповић је дошао до *ајсѿракијној екѿресионизма*, одн. *чисѿој сликарѿива*, у којем је развио поступак четворослојног палимпсеста: први слој гради основна поставка у четири боје (бела, црвена, плава и умбра), други слој гради наносење белог пигмента из тубе, трећи слој граде исте оне четири основне боје, које су по завршеном сазревању, распоређене у широком гесту, четврти слој настаје наносењем тих пигмената из тубе и њиховом обрадом гестом „из лакта”. У сва четири слоја, дакле, доследно је сачуван *logos* боје.

У разговору са уредником њујоршког Института за савремену уметност *Art Today*, који је у видео-запис о *44. Венецијанском бијеналу* унео прилоге о радовима тројице лауерата и слици *Велики Вејиљ*, на питање о вези његовог сликарства са пејзажом Фило Филиповић је одговорио: „Реч је о доживљају природе, дакле, не пејзажа, већ простора”.

Филозофска рефлексива о противречности између узвишеног и лепог, као што смо видели, претпоставка је за разумевање како Њуменовог тако и Ротковог сликарства. Марк Ротко сликовну светлост, као оно апсолутно безформно, оно што се опире ономе *нишѿа*, у које пониру боје, интегрише у реалност. Барнет Њумен материјални и ограничени континуум сликовног поља, а то значи: оно што има форму, трансформише у *десформни* просторни континуум.

Које би претпоставке за разумевање ове слике Фила Филиповића нудила филозофска рефлексива? Пре него што се одговори на то питање, међутим, треба скренути пажњу на наслов слике који реферише на *Књију ѿосѿања*, али и објашњава онај изричити захтев

аутора да стоји поред диптиха *Рвање*. Према слову места из *Књи-
је њосћања*, после *рвања* са анђелом, Јаков „рече породици својој и
свијема који бејаху с њим: баците туђе богове што су у вас, и очи-
стите се и преобуците се”, па да се дигнемо и идемо горе у *Вейшиљ*
да начиним ондје жртвеник Богу, који ме је чуо у дан невољи моје
и био са мношвом на путу којим сам ишао” [32–35].

Аналитику узвишеног Кант отвара разматрањем саглашавања
лепог са узвишеним и разлика између те две врсте судова. Ставо-
ви са почетка аналитике своја разјашњења добијају на крају овог и
у параграфима који следе. Као прво, то да се у разматрање узима са-
мо узвишеност природних објеката не значи да постоји самостална
узвишеност као што постоји самостална лепота. Узвишеност је не-
што на шта „може да се наиђе у души” субјекта који опажа, „јер уз-
вишеност [...] стоји само у вези са идејама ума”, док лепо стоји у вези
са појмовима разума — „премда није одређено са којим појмовима”,
каже Кант. Као друго, није могуће никакво приказивање прикладно
тим идејама, али је могуће приказати чулно управо ту неприклад-
ност која — баш она — оживљује и изазива те идеје. А онда, у непо-
средној вези са овим, није опажај, на пример, узбурканог мора, или
наднесене планине, тај који тек приноси оне идеје; „душа је већ мо-
рала бити испуњена разноликим идејама” — али јесте тај [= опажај]
који подстиче душу да напусти чулност и да се позабави идејама ко-
је садрже у себи узвишенију сврховитост [пар. 23]. Став да „оно што
само при схватању [...] изазива у нама осећање узвишенога” има у
виду квантум који опажај може да прими и да га употреби као меру
величине, а то значи не само да га схвати [*apprehensio*], у чему може
„да иде у бесконачност”, него и обухвати [*comprehensio aesthetica*], у
чему уобразиља што више губи, услед све даљег одмицања схватања
које у њој потиरे његове претходне представе, све више добија. Крај-
њи учинак таквог обухватања је „неко највеће које уобразиља није
у стању да превазиђе” [пар. 26], за које као његова мера није потреб-
на нека друга, увек релативна величина, јер је оно „величина која је
равна сама себи”, захваљујући „моћи душе која превазилази свако
мерило чула”. Узвишено је, дакле, оно што се сáмим собом допада и
што је сáмом себи мера. Одавде нам постаје јаснија стратегија Барне-
та Њумена у раду на слици *Ко се доји црвене, жутије и њлаве III* — која,
ако се држимо Кантове поделе, има у виду *мајшемајшички* узвишено.

За разлику од Барнета Њумена, који „хоће да створи доју”, и за
разлику од Марка Ротка, који доју разуме као форму, Фило Филипо-

вић чува *logos* боје. На слици Велики Вейлић, палимпсесту такође рађеном по начелу „решеткастих слојева”, међутим, у сâмом врху слике, појављује се један „сфероидан” облик. Оно што је без форме чува *logos* боје, оно што има форму, и то: савршену, каква је сфера по дефиницији, могуће је приказати само ако се бојама одузме *logos*, а то значи: преливањем једних у друге. Па ипак, управо та „сфера” ослобавља контемплацију посматрача. У њој као савршено лепоме „укус претпоставља и одржава душу у мирној контемплацији” [пар. 24], „у естетском суду о лепоме у природи [...] душевност се налази у мирној контемплацији” [пар. 27]. Оно што је, на палимпсесту Велики Вейлић, без форме и чува *logos* боје, међутим, опире се свакој контемплацији. Боје су ту *енџелехије* или *енерџије*, које се устремљу на нас, које нас привлаче и одбацују, не својим изгледом, него својом динамиком.

Пажљивом читању Кантове аналитике узвишеног не може да промакне да разматрање *мајџемајџички* узвишеног узима у обзир природне предмете и феномене, док се у аналитици *динамички* узвишенога у разматрање уводи сâма природа. „Природа посматрана у естетском суду”, каже Кант, „као сила која нема никакве власти над нама јесте *динамички узвишена*.” Ту се мисли на естетско просуђивање неке природне области [*Gegend*] или краја, као на бивствујуће-у-целини, у оној мери у којој се као *fizis* нуди свагдашњем опажају. Природа, међутим, може за нашу естетску моћ суђења да важи као динамички узвишена ако је посматрамо као предмет страха, иако се у естетском суду узвишеним не сматра сваки појединачни предмет. Онај који се боји, каже Кант, није у стању да суди о узвишеноме у природи, онај који се боји Бога не страхује од њега ако је пун врлина, и тек утолико о њему суди као узвишеном. У врлинама је, дакле, сигурност у страху од Бога. У страху од природе сигурност се налази у месту, „које нам улива храброст да се можемо мерити са привидном свемоћи природе”, која је увек узвишена само за „душевност која је у стању да осети властиту надмоћност своје намене чак и над природом [пар. 28]. А „место свагда отвара један крај [*Gegend*], тиме што ствари скупља у заједничку припадност у њему”, каже Хајдегер [*Martin Heidegger*], у расправи којом мишљење наговара на пут да „игру-једнога-у-другом уметности и простора [...] промисли из искуства места и краја”.

Нека ми буде допуштено да овај покушај да се надокнади оно што је пропуштено да се учини завршим једним личним сведочанством. Путујући једном са Филом Филиповићем његовим колима

од Будве према Београду, зауставо се на једном месту, нешто испод Брајића, код једног споменика. Пошто смо изашли из кола, погледао је пут мора, па пут планина. Увек то ради, каже, јер је то оно место на путу са којег се види и оно и оне, и оно доле и оно горе.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] BURK, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, London and New York: Routledge 1556.
- [2] IMDAHL, Max: „Barnett Newman: *Who's afraid of red, yellow and blue III*”, u: Imdahl, Max: *Gesammelte Schriften I-III*, Frankfurt am Main 1996, Band II, S. 244–273.
- [3] КАНТ, Имануел: *Критика моћи суђења*, превео Никола Поповић, Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1991.
- [4] LYOTARD, Jean-François: *Lessons on the Analytic of the Sublime. Kant's Critique of Judgement*, par. 23–29, trans. by Elizabeth Rottenberg, Stanford: Leland Stanford Junior University 1994.
- [5] LYOTARD, Jean-François: „Newman: The Instant”, u: Lyotard, Jean-François: *The Inhuman. Reflections on Time*, translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Cambridge: Polity Press 1991 (Lyotard, Jean-François: *L'Inhumain: causeries sur le temps*, Paris: Editions Galilée 1988), pp. 78–88.
- [6] LYOTARD, Jean-François: „The Sublime and the Avant-Garde”, u: Lyotard, Jean-François: *The Inhuman. Reflections on Time*, translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Cambridge: Polity Press 1991 (Lyotard, Jean-François: *L'Inhumain: causeries sur le temps*, Paris: Editions Galilée 1988), pp. 89–107.
- [7] ROSENBLUM, Robert: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. Friedrich to Rothko*, New York/Hagerstown/San Francisco/London: Harper & Row 1975, pp. 208–218.
- [8] ХАЈДЕГЕР, Мартин: *Дијафора. Сјуси о уметносци*, приредио и превео Владимир Вукићевић, Цетиње: ФЛУ, 1998.

Zoran GAVRIĆ

THE ART AND THE SUBLIME: THE GREAT 'VETILJ' OF FILO FILIPOVIĆ

Summary

The understanding of the sublime is explored through the phenomena of the modern painting and applied to the work of the three contemporary artists, Barnett Newman, Mark Rothko and Filo Filipović. Initially the work of Filo Filipović was understood as an attempt to go beyond his informal contributions. In the concretely abstract and pure painting, his work presents itself as attempt to go beyond traditional and present unrepresentable.