

Gândirea estetică contemporană Teorii, metode și programe estetice de analiză a artei în estetica continentală

Prof. univ. dr. Constantin Aslam
Lect. univ. dr. Cornel-Florin Moraru
Lect. univ. dr. Dragoș Grusea

Cuprins

Introducere.....

PARTEA I - FUNDAMENTE TEORETICE ȘI METODOLOGICE

Capitolul I:

1. Gândirea estetică contemporană între continental și analitic...
2. Continental și analitic – schița unei tensiuni teoretice...
3. O singură estetică și două metode diferite...
4. Continental și analitic – o privire sinoptică...
 - a) Natura gândirii...
 - b) Relația gândire – limbaj...
 - c) Relația a fi – a cunoaște...
 - d) Opțiunea pentru metodă...

Capitolul II: Metode de abordare în estetica contemporană – mari supoziții și cadre de gândire...

1. Supozițiile și rolul lor în cunoaștere...
2. Atitudinea naturală vs. atitudinea fenomenologică...
4. Deconstrucția rutinelor (automatismelor) gândirii naturale...

Capitolul III: Nașterea esteticii continentale. Cotitura fenomenologică în estetică...

1. Fenomenologia – un nou mod de înțelegere a conștiinței...
2. Marile descoperiri ale fenomenologiei...
3. Lester Embree – Gândirea reflexivă și aspectele metodologice ale fenomenologiei...

Capitolul IV: Modele de interpretare hermeneutică a esteticii contemporane...

1. Hans Georg Gadamer și interpretarea hermeneutică a științelor spiritului...

PARTEA A 2-A - APLICAȚII ALE FENOMENOLOGIEI ȘI HERMENEUTICII ÎN ANALIZELE ARTEI ȘI FRUMOSULUI...

Capitolul V: Hermeneutica operei de artă în viziunea filosofilor continentali

- 1. Ortega y Gasset – Dezumanizarea artei – o abordare fenomenologică...**
- 2. Walter Biemel – Picasso interpretări ale poli-perspectivei din perspectivă hermeneutică...**
- 3. Maurice Merleau-Ponty și rolul corporalității în experiența estetică...**
- 4. Mikel Dufrenne și estetica fenomenologică sistematică...**

Capitolul VI: Hermeneutica operei de artă în viziunea artiștilor reflexivi

- 1. Wassily Kandinsky – fundamente teosofice și filosofice ale picturii. Despre spiritualul în artă...**
- 2. Kazimir Malevici – Lumea fără obiecte. Manifestul Suprematismului – o interpretare fenomenologică....**
- 3. Paul Klee.....**

Bibliografie

Introducere

Cursurile de Estetică predate la nivel de studii masterale sunt o continuare firească a cursurilor de Estetică (*Filosofia artei* și, respectiv *Filosofia trăirii estetice*), predate și studiate în anul întâi și anul doi de studii de licență. Mai precis, cursurile de la nivelul studiilor masterale dezvoltă și rafinează cu noi date temele, curente de gândire și teoriile estetice predate și însușite în anii de studii anteriori.

Spre deosebire de cursurile predate la nivel de licență, în cuprinderea cărora conținuturile au fost organizate istoric, tematic și pregnant narativ, cursurile de estetică de la nivel de studii masterale se concentrează pe prezentarea celor mai importante *metode contemporane* de analiză a artei, cores-punzătoare celor două mari paradigme estetice de explorare și înțelegere a fenomenelor artistice în integralitatea lor. Este vorba despre estetica continentală, văzută ca un ansamblu de metode reflexive – fenomenologie, analiză existențială, adică ontologie fundamentală în sens heideggerian, hermeneutică – și estetica analitică concepută ca un ansamblu de metode ce-și au originea într-o abordare lingvistică și conceptuală a fenomenelor legate de artă. De asemenea, am acordat un spațiu amplu construcțiilor teoretice realizate de artiști cu înclinații reflexive precum Wassily Kandinsky, Paul Klee sau Kazimir Malevici pentru a urmări modul în care înțelegerea filosofică a artei apare și în procesul artistului de a se autointerpreta.

Prin urmare, spre deosebire de cursurile de *Filosofia artei* și *Filosofia trăirii estetice* studiate la licență, cursurile de la studiile masterale propun, prin accentul pus pe prezentarea cadrelor de gândire, a metodelor și stilurilor de abordare estetică a artei, o trecere de la narativ la interpretativ, explicativ și comprehensiv. Astfel, accentul formativ va fi pus pe dialog și dezbateri, dimpreună cu lecturi și reflecții interpretative asupra bibliografiilor care cuprind lucrările fundamentale și de exegeză a domeniului esteticii, așa cum s-a configurat el în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Simplu spus, cursul de *Estetică contemporană* se organizează tematic în jurul acestui cerc hermeneutic trasat de relațiile teoretice, explicative și comprehensive, între *patru concepte cu rol de fundament*: obiectul artistic – trăirea estetică (sentimentul de plăcere și neplăcere, experiența estetică) – obiectul estetic – operă de artă.

Între aceste concepte există o tensiune logică creată de faptul că estetica are în vedere planul „obiectelor” expresive, purtătoare de intenții și mesaje (psihologice, sociale sau culturale în sens generic), adică ceea ce este tangibil și poate fi perceput cu aparatul senzorial și perceptiv și, deopotrivă, ceea ce se petrece înlăuntrul minții noastre, experiențe interne, emoții, trăiri, afecte etc., care sunt intangibile și nu pot fi cunoscute prin intermediul senzațiilor și percepțiilor obișnuite.

Pe de altă parte, corelația dintre aceste concepte fundamentale ale esteticii sunt cercetate astăzi cu metode și teorii atât de diferite, încât suntem constrânși să vorbim despre estetică la plural, deși această disciplină

este, din punctul de vedere al obiectului de studiu, unitară. Or, acest fapt este contradictoriu pentru că, prin analogie, cum nu putem vorbi la plural despre nici un domeniu al științelor naturii – la școală nu se predau două fizici sau două chimii –, nu ar trebui să vorbim nici noi la plural despre un domeniu care propune criterii de evaluare a artei. Și, totuși, de câteva decenii bune vorbim despre cel puțin două estetici între care există distanțări teoretice, în mod special legate de metodele de analiză și cercetare, și anume despre *estetica continentală* și despre *estetica analitică*.

În fapt, ideea de estetică contemporană, în cele două configurații stilistice ale sale, reprezintă un rezultat al dezbaterilor și confruntărilor de metode și teorii care vor să deslușească natura creației artistice și felul de a fi al operelor de artă. A indica pe ce itinerarii ideatice se mișcă estetica contemporană înseamnă a avea o bună reprezentare asupra dezbaterilor și a dialogului generalizat, prezent în toate universitățile din lume cu profil umanist și artistic.

Firește că în virtutea principiului continuității proceselor de educație și învățare progresivă, unele dintre temele predate la nivel de licență se vor regăsi și în cursurile ce tratează configurația contemporană a analizelor estetice ale artei. Aceste teme vor fi reluate și rafinate în extensie și profunzime pentru a arăta că avem mai multe niveluri de analiză și prezentare. În acest sens, estetica înțeleasă ca o cercetare filosofică a fenomenelor artistice în integralitatea lor este, pentru a apela la o analogie, precum mișcarea electronilor în jurul nucleului. Dacă nucleul „dur” al esteticii îl considerăm ca fiind format dintr-o sinteză între filosofia artei și Filosofia trăirii sau experienței estetice, atunci cercetările concrete le putem concepe ca mișcări pe diverse orbite în jurul acestui nucleu.

În ordine educațională, estetica poate fi predată la mai multe niveluri deodată. Există cărți de popularizare în care „orbitele” sunt depărtate de nucleul dur al esteticii. Apoi, estetica poate fi predată la nivel de liceu, propunând o perspectivă educațională generală ce prelucrează într-un mod simplu și intuitiv conceptele fundamentale ale esteticii, cum ar fi cele de obiect, obiect estetic, arte frumoase, operă de artă, gust, judecată de gust, trăire (experiență) estetică, imitație, reprezentare, expresie, talent sau geniu. La un nivel mai general de abstractizare, estetica predată în cadrul studiilor de licență propune o abordare sistematică a acestor concepte configurate istoric în mari teorii ale artei și trăirii estetice. În sfârșit, logica didactică a predării la nivel de studii masterale se suprapune peste logica internă a cercetărilor actuale din domeniul esteticii. Accentul, în acest caz, este pus pe tematicile dominante de dezbateri din comunitatea profesioniștilor domeniului și, mai ales, pe tipurile de metode de abordare și teorii care structurează dinlăuntru, logic și stilistic, aceste tematici.

Trebuie spus clar că încercarea de circumscriere temporală și de definire riguroasă a expresiei „Estetica contemporană” nu are sorți de izbândă. Motivul este simplu! Cum s-a arătat în *Cursul de filosofia artei*, vol. I, conceptul „contemporan” din expresia „estetica contemporană” este ambiguu

și corelativ conceptului „modern”, având un înțeles fluid, nedeterminat substanțial și strict cronologic.¹

La nivel de conținut, estetica contemporană ne apare ca un ghem de controverse, unele moștenite din tradiția domeniului și altele generate continuu de provocările teoretice venite din universul practicilor artistice actuale. Prin urmare, „estetica contemporană” nu este o entitate teoretică total diferită de celelalte configurații istorice în care estetica apare împreună și/sau separat de celelalte preocupări teoretico-filosofice. Înțelesurile acestui concept sunt stabilite printr-o diversitate de interpretări și, din acest motiv, poate părea adesea vag, lipsit de claritate și nelămurit conceptual. „Jocurile de limbaj” în care apare acest concept în lumea teoreticienilor deconcertează pe oricine este interesat să-i trasăm anumite nuclee stabile de înțeles¹. Pe de altă parte însă, conceptul de „etică contemporană”, întrucât vizează un decupaj temporal, nu poate fi delimitat printr-un început cronologic pentru că, într-un fel sau altul, selectiv, trecutul este un moment al prezentului: „ceea ce a fost” este gândit „acum”. Când reflectăm, de pildă, asupra teoriei lui Platon despre artă noi o facem de pe poziția lui „acum” și în acest caz filosoful grec este contemporan cu noi. Numai că, a încerca să atribuim „esteticii contemporane” înțelesul temporal de „acum”, de ceea ce e „prezent” în investigațiile estetice actuale, înseamnă a te confrunta cu aporiile timpului semnalate de Augustin. „[...] nici viitorul și nici trecutul nu există, și în mod impropriu se spune: «există trei timpuri – trecutul, prezentul și viitorul»; ci, probabil, la propriu vorbind, ar trebui să se spună: «există trei timpuri – prezentul din cele trecute, prezentul din cele prezente, prezentul din cele viitoare». Căci aceste trei există *doar în suflet* [s.n.], iar într-un alt loc, eu unul nu le văd a exista. Prezentul din cele trecute se află în memorie; prezentul din cele prezente, în privirea atentă; și prezentul din cele viitoare, în așteptare”².

Prin urmare, „sufletul omului” (sau, în termenii filosofiei contemporane, conștiința de sine ca fapt de a fi în timp) reprezintă unitatea celor trei elemente ale timpului. „Sufletul” adună timpul într-o unitate paradoxal divizibilă. Timpul este ceva interior sufletului omului, modul lui cel mai intim de a fi, cum ar spune Aristotel, acel ceva în *interiorul* căruia se desfășoară evenimentele. Sufletul există în timp și se percepe pe sine în fiecare moment „prezent”. Experiența timpului și trăirea lui în conștiință nu este mediată de nimic. Ea este o experiență nemijlocită și ține de structura lăuntrică a ființei noastre omenești.

1 A se vedea, Constantin Aslam, Cornel Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Volumul întâi, *Filosofia artei în premodernitate*, București, Editura UNArte, 2007, din care am preluat selectiv subcapitolul *Ce este contemporan în estetica contemporană*, pp. 11-15.

2 Vom folosi în întreaga lucrare expresia „jocuri de limbaj” în sensul în care Wittgenstein folosește această expresie pentru a desemna anumite asemănări de înțeles între modurile diferite în care noi folosim cuvinte care posedă rolul de „noduri” într-o rețea lingvistică. „Nu pot să caracterizez mai bine aceste asemănări decât prin expresia «asemănări de familie»; căci în acest fel se suprapun și se încrucișează diferitele asemănări care sunt între membrii unei familii [...]”. A se vedea, Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 132-136.

Preeminența lui „acum”, despre care vorbește Augustin, în raport cu toate celelalte momente ale timpului, reprezintă pentru Heidegger o caracteristică a felului în care timpul a fost înțeles în istoria filosofiei. Heidegger susține însă că noi trăim continuu, prin starea permanentă de așteptare, în „viitor”³. Din acest punct de vedere, timpul poate fi văzut ca un nume al ființei noastre omenești. Pornind de aici, noi am putea spune că timpul este „conatural” cu ființa noastră, în sensul elementar al faptului că fundalul experienței noastre de sine îl constituie prezentul punctual. Pe această experiență a conștiinței de sine, a unicității propriului eu, care este una de natură temporală – *eu sunt acum, în acest loc* – se întemeiază toate celelalte acte ale minții noastre, în mod generic, de trăire (emoție), cunoaștere și acțiune. Orice experiență omenească are loc sub condiția timpului în care prezentul, „acum-ul”, posedă o precedență în raport cu tot ceea ce se întâmplă cu noi.

A defini „estetica contemporană” cu referire la timpul prezent implică însă anumite angajamente ontologice cu privire la natura ființei noastre omenești, în esență, asupra eului nostru (a „substanței gânditoare” în înțelesul cartezian) ca unitate de (auto)raportări multiple ale voinței, imaginației, înțelegerii și trăirii.

În sinteză, prin modul în care înțelegem ființa noastră omenească plecând de la ceea ce se petrece în mod nemijlocit în noi, în gândirea sau mințea noastră, cum zice Descartes, putem dobândi un mai bun înțeles asupra a ceea ce e „contemporan”, a ceea ce e „actual” și are loc „acum” în estetica contemporană.

Aceste dificultăți de principiu, legate de determinarea firească a înțelesului termenului „contemporan” pot fi depășite *parțial*, dacă vom apela la anumite „simptome de identificare”⁴ a acestui concept vag desemnat de expresia „estetica contemporană”.

Astfel, în ordine semantică, înțelesurile termenului „contemporan” sunt preluate din francezescul *contemporain*, care, la rândul său, este un termen neologic provenit din latinescul *contemporaneus* și reprezintă un decupaj temporal circumscris expresiei „în același timp”, cu derivatele „conviețuire”, „simultaneitate”, „existență în același timp cu altul”, „sincronie”, „care este din timpul nostru”⁵.

3 Sfântul Augustin, *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Ștefan, București, Editura Humanitas, 1998, p. 412.

4 „Timpul este timpul de acum, când mă uit la ceas. Ce este acest «acum»? Acum, când fac lucrul acesta; acum, când lumina serii păleşte. Ce este «acum»? Dispun eu de acest «acum»? Sunt eu acest «acum»? Este altul acest «acum»? Atunci chiar eu însumi ar aş fi timpul și oricare altul ar fi timpul. Și laolaltă am fi timpul – niciunul dintre noi și fiecare. Sunt eu acest «acum» sau sunt cel care îl rostește? Cu sau fără ceas propriu-zis? Acum, seara, dimineața, în această noapte, astăzi: avem de-a face aici cu un ceas pe care existența umană l-a procurat dintotdeauna, ceasul natural al alternanței dintre zi și noapte”, cf. Martin Heidegger, *Conceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, Ediția bilingvă, traducere din germană de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2000, pp. 21-23.

5 A se vedea, Ion Vezeanu, „Identitatea, existența și cunoașterea obiectelor vagi”, în *Revista de filosofie analitică*, Volumul II, 1, Ianuarie-iunie 2008, pp. 21-37.

Drept urmare, prin „estetica contemporană” vom desemna cercetările teoretice recente, care se petrec „sub ochii noștri”, legate de existența a celor patru mari teme corelative – obiectul artistic, trăirea estetică, obiectul estetic și opera de artă –, ce au configurat estetica clasică și modernă, la care vom adăuga, în mod firesc, și noile provocări venite din orizontul creației artistice și speculației teoretice „actuale”. Acest mod de a vedea lucrurile, de altminteri larg împărtășit, este doar la prima vedere acceptabil, întrucât, în aceeași ordine semantică, termenul „contemporan” se suprapune peste câmpurile de înțeles ale termenului „modern” și ale derivatului său principal, „modernitate”. Cum se știe, cuvântului „modern” și, prin extensie, „modernitate” își extrag înțelesul originar de la latinescul *modernus* și de la adverbul latin *modo*, care trimite gândul la un decupaj temporal „contemporan”: *momentan, imediat, acum, de curând*.

Există, așadar, o încrucișare de înțelesuri între „modern” și „contemporan”, dispuse în jurul nucleului comun de semnificații decupat de ceea ce înseamnă „acum”, „recent”, „actualmente”, „în momentul de față”, care ne constrânge logic să acceptăm ideea că „modern” și „contemporan” sunt termeni cvasi-sinonimi. Prin extensie, înțelesul expresiei „estetica modernă” este cvasi-sinonim cu înțelesul expresiei „estetica contemporană”.

Pe de altă parte, stilul de viață al oamenilor moderni fundat pe *schimbare* este identic cu stilul actual de viață caracterizat prin accelerarea proceselor istorice și schimbărilor de ordin planetar. Chiar se spune oximoronic că singura constantă a modernității este schimbarea. Prin urmare, ar trebui să conchidem că între modernitate și contemporaneitate există o oarecare identitate de înțelesuri. Firește că și această identificare este inacceptabilă întrucât se încalcă nu doar principiul logic al identității, ci și marile convenții ale culturii europene care disting, chiar dacă imprecis, între ceea ce e modern și ceea ce e contemporan în viața noastră. Așadar, „modern” și „contemporan” chiar dacă primesc, în esență, același înțeles temporal, sunt totuși termeni, cel puțin nominal, distincți. Dificultatea este evidentă, din moment ce am dat peste o serie de obstacole semantice legate de încercarea de a distinge dintre „estetica modernă” și „estetica contemporană”.

În sfârșit, la nivelul simptomelor de identificare, în ordine logică, „modern” și „contemporan” pot fi plasați în clasa termenilor corelativi de tipul bine-rău, frumos-urât, legal-ilegal, cauză-efect sau esență-aparență, care se prezintă ca perechi de opoziții și care nu pot fi definiți și înțeleși decât împreună⁶. Modul în care se „comportă logic” această clasă de termeni generici, care au același nivel de abstracție și generalitate și între care există raporturi logice corelative (ei se definesc unii pe alții, pot fi în relații de opoziție, de simetrie ori de complementaritate), poate fi extins și asupra dihotomiei „estetica modernă” – „estetica contemporană”. Prin urmare, aceste două expresii întrețin raporturi logice corelative, astfel încât înțelesul uneia dintre ele este fixat prin intermediul înțelesului celeilalte expresii. În mod evident, „estetica modernă” este „modernă” doar în raport cu „estetica

6 A se vedea, *Dicționarul limbii române*, Tomul II, C, Editura Academiei Române, 2010, p. 744.

contemporană”, în vreme ce „estetica contemporană” își delimitează propria identitate semantică în raport de „estetica modernă”.

Așadar, când vorbim despre estetica modernă o facem de pe platforma esteticii contemporane și, simetric, când vorbim despre estetica contemporană o relaționăm cu ceea ce e estetica modernă. Modernitatea și contemporaneitatea sunt fațete ale aceleași temporalități în care „acum-ul” este privilegiat și, nu întâmplător, de multe ori identificăm multiplele experiențe estetice din viața noastră cu termenii „contemporan” ori „modern”, pe care-i tratăm ca sinonimi.

Pe de altă parte, o bogată literatură umanistă, filosofică și nefilosofică, a rezultat din dezbaterile extrem de aprinse pe tema relației dintre modernitate și postmodernitate, începută pe la sfârșitul deceniului al șaptelea al secolului trecut, cu ecouri până în ziua de azi.

În genere, se consideră că experiențele noastre intelectuale și cultural-politice actuale pot fi înțelese mai bine dacă le vedem ca pe un proces complex de deconstrucție a fundamentelor modernității și de căutare de soluții la marile dileme care au ruinat din interior modernitatea. „A spune, de fapt, că ne aflăm într-un moment istoric ulterior față de modernitate și a conferi acestui lucru o semnificație oarecum decisivă, presupune acceptarea a ceea ce caracterizează mai specific punctul de vedere al modernității, anume ideea de istorie, cu corolarele ei, noțiunea de progres și aceea de depășire”⁷. Prin urmare, putem numi contemporaneitatea și cu termenul de post-modernitate.

Dar, dacă admitem, pe baza argumentelor expuse, că expresiile „estetica modernă” și „estetica contemporană” sunt corelative logico-semantic, atunci trebuie să ne întrebăm în ce constă, pe de o parte, unitatea și, pe de altă parte, diferența dintre ele.

Unitatea celor două estetici provine în mod evident din modul în care este privilegiat prezentul, la nivelul tuturor fenomenelor legate de practicile artistice, de creație, comunicare, receptare și evaluare, în raport cu celelalte momente temporale. „Actualitatea”, ceea ce se petrece acum, în această clipă, sub ochii noștri, reprezintă *etalonul* după care se măsoară și se evaluează importanța tuturor evenimentelor existente în lumea artei și frumosului. Diferența dintre „estetica modernă” și „estetica contemporană” provine, iarăși evident, din modul în care este gândită corelația dintre timp și *natura* stărilor interne, emoționale și cognitive ale conștiinței sau, în termeni cartezieni, ale lui *ego cogito* (lit. „eu gândesc”⁸).

7 Aspectele complexe, logice și semantice, ale termenilor corelativi sunt analizate, pe cazul noțiunilor prime, de către filosoful român Mircea Florian. A se vedea, Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Vol. I, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Nicolae Gogoneață și Ioan C. Ivanciu, București, Editura Eminescu, 1983, cap. II, *Aspecte fundamentale*, pp. 45-88.

8 Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura post-modernă*, traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993, p. 8.

Dacă pentru moderni *eul* este definit esențialist⁹, pentru contemporani (postmoderni) *eul* este gândit temporal, atitudinal, relațional ori funcțional. Simplu spus, diferențele dintre cele două configurații estetice, moderne și contemporane, provin, în mod esențial, din modul în care este concepută natura, structura internă și funcțiile cognitive sau de sensibilitate ale minții omenești, precum și din modul în care mintea omenească este, la rândul ei, înțeleasă prin raportare la timp și temporalitate¹⁰. Paradoxal, estetica contemporană este situată tematic în modernitate. În alte cuvinte, modernitatea și critica modernității sunt date împreună în orice investigație sistematică a lumii noastre contemporane.

Pe de altă parte, unitatea și diferența dintre „estetica modernă” și „estetica contemporană” este dată de modul în care ambele determinații temporale ale esteticii sunt reflecții ale unor forme *reale* de practici artistice care, la rândul lor, sunt integrate unor practici sociale și culturale determinabile istoric. „O practică implică, pe lângă realizarea bunurilor, norme de excelență și respectarea regulilor. A te dedica unei practici înseamnă a respecta autoritatea acestor norme și inadecvarea propriilor performanțe în comparație cu ele. Înseamnă ați supune propriile atitudini, alegeri, preferințe și gusturi normelor care definesc în mod curent sau parțial practica”¹¹.

În consecință, „estetica modernă” și „estetica contemporană” trebuie concepute, deopotrivă, atât în unitate, cât și în diferență. Ele pot fi atât gândite împreună, cât și văzute ca două domenii autonome. Unitatea este dată de faptul că ambele configurații sunt interesate de aceleași probleme, anume explorarea practicilor (lingvistice, teoretice și conceptuale) legate de practicile artistice producătoare de obiecte artistice și opere de artă. Diferențele însă survin din principii aparte de organizare a conținutului argumentativ, din metode și arii de aplicabilitate diferite.

Cum vom remarca, în ultima instanță, diferențele dintre cele două configurații estetice își au rădăcina în felul în care concep natura și structura *eului gânditor*. În alte cuvinte, pe anumite supoziții ontologico-filosofice legate de modul în care a fost și este înțeleasă mintea omenească, respectiv corelația dintre factorii cognitivi și cei emoționali, se fundează și diferența dintre modern și contemporan în estetică.

Pentru a ne limita doar la un exemplu, estetica modernă s-a fundat pe un model esențialist (substanțialist) al minții și pe teoria facultăților specializate, în condițiile în care au fost privilegiate mecanismele psihologice

- 9 Filosoful francez René Descartes pune „substanța gânditoare”, *eul gânditor*, ca principiu sigur al unei construcții filosofice. Astfel, el întemeiază întreaga filosofie pe propoziția „*cogito, ergo sum*” (gândesc, deci exist). *Eul* cartezian este *eul gânditor*, gândit ca substanță de sine stătătoare, desprinsă de trup, pe care îl vom exprima în continuare prin sintagma *ego cogito*, ce poate fi tradusă, literal, prin „eu gândesc”.
- 10 Prin *ego cogito* Descartes înțelege substanța cugetătoare; Kant, unitatea sintetică a apercepției; Hegel, o ipostază a Spiritului; Schopenhauer, voința de a trăi; Nietzsche, voința de putere.
- 11 Alasdair MacIntyre, *Tratat de morală. După virtute*, traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Humanitas, 1998, pp. 200. În același context autorul precizează că practicile nu trebuie confundate cu instituțiile – ex. șahul cu cluburile de șah, fizica și medicina cu laboratoarele și spitalele, dar nu trebuie uitat că ele supraviețuiesc doar cu sprijinul acestora.

ale gustului și apoi mecanismele logice legate de judecata cognitivă și judecata de gust, în vreme ce estetica contemporană s-a fundat pe o viziune funcționalistă și atitudinală a minții: intenționalitatea gândirii, pentru estetica continentală și modelul tranzitiv al minții, pentru estetica analitică. Subliniem că, atunci când vorbim despre estetica contemporană avem în vedere *starea de fapt* în care au loc dezbaterile din domeniu, tematicile, metodele, teoriile și, în sinteză, stilurile de gândire, chestiune asupra căreia vom reveni pe larg în capitolul dedicat prezentării celor două configurații teoretice (stilistice) dominante ale esteticii contemporane: estetica continentală, respectiv estetica analitică.

Capitolul I:

1. Gândirea estetică contemporană între continental și analitic

Între ruptură și complementaritate – cele două tradiții estetice contemporane

Așa cum s-a arătat în *Introducere*, conceptul de estetică contemporană, intensiv și extensiv, se referă la practicile teoretice actuale care sunt direcționate către investigarea sistematică a fenomenului artei și trăirii estetice generate de varietatea practicilor artistice, cu precădere în zona vizuală de creație. Or, aceste practici teoretice reale se configurează actualmente în două paradigme sau stiluri de gândire diferite – estetica continentală și estetica analitică. Prin urmare, această situație de fapt a cercetării teoretice a practicilor artistice actuale impune, în ordine didactică, o prezentare *separată* a acestor paradigme în cuprinderea cărora are loc cercetarea artei și trăirii estetice.

Așa se explică de ce studiul Esteticii contemporane va fi prezent în programa celor doi ani de studii masterale. Astfel, în anul întâi de studii masterale vor fi prezentate datele fundamentale (teme, metode, teorii) ale esteticii continentale, în vreme ce în anul al doilea de studii masterale vor fi prezente datele fundamentale ale esteticii analitice. Cum vom remarca din cursurile viitoare, în multe privințe cele două configurații ale esteticii contemporane au teme de cercetare care se suprapun și, adesea, metode de cercetare diferite, dar complementare. Prin urmare, ambele direcții de gândire estetică actuală merită a fi studiate, în vederea unei cât mai bune reprezentări a stării discuțiilor teoretice actuale din zona esteticii.

Acest lucru poate fi constatat și la nivelul practicilor teoretice de cercetare ale esteticienilor care, în marea lor majoritate, sunt profesori universitari ce gândesc și predau estetica ținând cont de aceste două mari genuri sau stiluri de gândire – genul sau stilul analitic de gândire, numit și anglo-saxon și stilul continental, sau tradiția continentală de gândire¹². Astfel, nu este deloc surprinzător că această dihotomie stilistică – stil de gândire continental *versus* stil de gândire analitic – persistă în ordine instituțională. Există programe universitare, lucrări și manuale ori antologii de texte care au în titlu cuvântul „continental” sau „analitic”¹³, în ciuda faptului că această stare duală este criticată în numele *unității* actului de filosofare și

12 A se vedea, Constantin Aslam, *Paradigme în istorie esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Iași, Editura Institutul European, 2013, capitolul *Practici filosofice concurente în estetica actuală*, pp. 53-64, din care s-a preluat selectiv caracterizarea celor două stiluri de gândire estetică, continental și analitic.

13 Iată doar câteva exemple: *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*; by Peter Lamarque and Stein Haugom Olsen; George Dikie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford University Press, 1997; *The Continental Aesthetics Reader*, Edited by Clive Cazeaux, Routledge, London and New York, 2006; *Continental Aesthetics. Romanticism to Postmodernism. An Anthology; Philosophie analytique et esthétique*, textes présentés par Danielle Lories, préface de Jacques Taminiaux.

a complementarității diverselor programe de reflecție. Prin urmare, trebuie să vorbim despre diversitate, preferințe și complementaritate, și nu de rupturi, deoarece, în ultimă instanță, ambele stiluri își au o rădăcină comună, rădăcină care este tradiția filosofică europeană, care descinde până în Grecia secolului V î. Hr.

De reținut că această distincție nu este una stric geografică așa cum inițial ar putea să apară. „Continental” versus „analitic”, nu trebuie interpretat geografic, cu toate că a fost implicată și o „geografie spirituală”, cât mai degrabă stilistic¹⁴. Stilul continental ar caracteriza modul de a înțelege și a practica estetica filosofică pe „bătrânul continent”, în Europa, în vreme de stilul analitic ar caracteriza spațiul britanic și american. În realitate este vorba despre fapte intelectuale ce transcend geografia, întrucât atât în Anglia, Canada, Australia, cât și în SUA, există un important curent de filosofi continentală¹⁵, în vreme ce pe „bătrânul continent”, există adepți ai esteticii analitice¹⁶.

Prin urmare, trebuie reținut faptul că „analitic” și „continental” se referă la moduri de a înțelege și practica cercetarea filosofico-estetică, respectiv la moduri de ordonare a conținuturilor de gândire, de configurare a tematicii, metodelor de investigare și evaluare ale problemelor legate de estetica filosofică.

Faptul acesta, cultivarea investigațiilor specifice esteticii în două paradigme concurențiale, între care există slabe canale de comunicare, îi deconectează mai ales pe cercetătorii și profesorii din spațiul european de sud-est, constrânși să-și exercite profesia prin apelul la bibliografii produse în alte spații intelectuale și culturale cu tradiție în domeniul esteticii, altele decât țara lor de origine. Deconcertarea survine în momentul în care

- 14 Conceptul „stil” este ambiguu și delicat de mânuit. În contextul de față, „stilul” desemnează moduri diferite de manifestare și expresie a gândirii. Stilistica gândirii se referă la o unitate relativă și tipologică ce poate fi intuită și desprinsă din intersecția unor „asemănări de familie” ce însoțesc multiplicitatea formelor de expresie a gândirii (estetice). Astfel, în ciuda diversității și individualității ireductibile la o „esență” a gândirii, conceptul „stil” numește setul de convingeri preliminare, metateoretice și valorice, asumate implicit de către actului viu de gândire. „Stilul” structurează din interior conținutul gândirii vii în forme transindividuale, permissive la tipologizare și generalizare. „Stilul” este gândit în contextul acestui articol, prin analogie cu conceptul „paradigmă” așa cum este el teoretizat de Thomas Kuhn. A se vedea, Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Humanitas, 1999.
- 15 De pildă, în SUA există o puternică organizație care cultivă pentru analizele teoretico-filosofice, inclusiv estetice, una dintre cele mai preferate metode continentale de gândire, fenomenologia. A se vedea, William McNeil și Karen S. Feldman, *Continental Philosophy*, Oxford, Blackwell Publishers, 1998 și John Sallis (ed), *Portraits of America Continental Philosophy*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1999. Există o serie de nume cunoscute de filosofi și esteticieni americani, adepți ai stilului continental de gândire, în mod special, specialiștii în folosirea metodei fenomenologice. Între acești îi putem cita pe: Edward G. Ballard, Dorion Cairns, Aron Gurwitsch, Fred Kersten, John Scalton, Richard Zaner, Thomas Seebom, Robert Sokolowski etc. În acest sens se poate consulta și Lester Ambree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, respectiv, site-ul Center for Advanced Research in Phenomenology.
- 16 Ca și orientarea de tip fenomenologic și mișcare analitică este un fenomen planetar. Există cinci mari etape în evoluția acestei mișcări filosofice care a depășit cadrele lingvistice ale culturilor vorbitoare de limbă engleză. A se vedea Ilie Pârnu, „Tradiții ale filosofiei analitice în România”, în *Revista de Filosofie Analitică*, Vol. I. Iulie-Decembrie, 2007, p. 1-22. Textul este disponibil și pe <http://www.srfa.ro>.

se poate constata diferențe semnificative, chiar rupturi de comunicare, între programele de învățământ, între selecția temelor și a esteticienilor reprezentativi care formează cuprinsul manualelor universitare și antologiilor de texte, între ceea ce reprezintă scop și mijloc în investigația specifică filosofică a artei, ceea ce pune sub semnul întrebării chiar ideea de unitate și identitate cu sine a esteticii filosofice.

De o parte stau reprezentanții esteticii analitice¹⁷, cu o abordare orientată pe logică și pe lămurire conceptuală. De cealaltă parte, stau reprezentanții esteticii continentale¹⁸, cu o abordare care se centrează pe natura conștiinței umane și pe felul de a fi al actelor sale. Cu excepția lui Immanuel Kant, ce este discutat de ambele tabere și de celebra sa lucrare *Critica Facultății de Judecare*, în care este elaborată una dintre cele mai coerente teorii estetice din toate timpurile, bibliografiile și reprezentanții celor două tabere par a fi în totală segregare. Foarte rar există „migrații” de la o tabără la alta, iar aceste migrații pot fi considerate ca situații excepționale ce întăresc regula. Iar acest lucru pare cu atât mai ciudat cu cât „taberele” implicate în studiile de estetică se ignoră reciproc, invocând fiecare o tradiție proprie și autentică de cercetare¹⁹.

Acest fapt a creat și creează o veritabilă iritare intelectuală întrucât, cum spuneam, principiul identității și unității științei este încălcat, ceea ce face ca mintea noastră să fie pusă în conflict cu ea însăși. Căci nimeni nu poate accepta ideea că ar putea exista două științe, în cazul de față, două estetici și nu una. Cazul lui Michael Dummett, profesor la Oxford, este ilustrativ în încercare de conciliere a rupturii semnalate. Acesta a argumentat ideea că nu există o ruptură între cele două stiluri de filosofare (numite și „tradiții de filosofare”) prin recurs la *origine*, într-o lucrare celebră apărut-

- 17 Ne gândim la nume precum Robin George Collingwood, Moritz Weitz, Frank Sibley, Monroe Beardsley, George Dikie, Nelson Goodman, Joseph Margolis, Harold Osborne, Jerome Stolnitz, William Wimsatt, Richard Wolheim, Arthur Danto, Noël Carol, Clive Bell, Roger Scruton, Susanne Langer, pentru a pomeni doar de autori de prim plan.
- 18 De exemplu, Martin Heidegger, Jean Paul Sarte, Mikel Dufrenne, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Pory, Hans-Georg Gadamer, Georg Luckas, Herbert Marcuse, Jurgen Habermas, Theodor Adorno, Gianni Vattimo, Maurice Blanchot, Michel Foucault, Jacques Derrida, Paul de Man, Jean Baudrillard, Giles Deleuz, Jacques Lacan, Paul Ricoeur, Umberto Eco și, desigur, mulți alții.
- 19 Desigur că faptele sunt mult mai complexe dacă avem în vedere faptul că există actualmente trei mari tradiții estetice corespunzătoare celor trei mari lucrări fondatoare de paradigme de cercetare în filosofie și estetică. De pildă, Ekkehard Martens și Herbert Schnädelbach susțin că lucrările fondatoare de filosofie și estetică filosofică contemporană sunt: *Tractatus logico-philosophicus* (1921), de Ludwig Wittgenstein, *Istorie și conștiință de clasă* (1923), de George Lukács, și *Ființă și timp* (1927), de Martin Heidegger. „Toate trei au acționat revoluționar, în moduri diferite, și au întemeiat tradiții teoretic noi. Prin raportare la Frege, Bertrand Russell, G.E. Moore și alții, *Tractatus*-ul înfăptuiește cotitura filosofiei de la conștiință la limbaj și devine, astfel, actul de instituire al filosofiei analitice [...]. Cartea lui George Lukács, *Istorie și conștiință de clasă*, reprezintă fundamentul neomarxismului filosofic (Max Horkheimer, Th. W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse și alții) [...]. Lucrarea *Ființă și timp* a lui Heidegger părea să pună în umbră fenomenologia husserliană și s-o așeze pe un nou fundament. Școala lui Heidegger a devenit [...] școala conducătoare în mediul academic, poziție păstrată până în anii '60”. A se vedea, Ekkehard Martens & Herbert Schnädelbach, *Filosofie. Curs de bază*, trad. din limba germană coordonată de Mircea Flonta, București, Editura Științifică, 1999, p. 13.

tă în 1993²⁰. „Timp de mai multe decenii, în urma unei separări greșite, s-a creat o mare prăpastie între cele două tradiții ale filosofiei occidentale; cea analitică și cea care pe nedrept a fost numită «continentală» [...]. Dar și originile acestei tradiții sunt cât se poate de «continentale». «Bunicul» a fost marele filosof și matematician Bernard Bolzano, iar «tatăl» ei filosoful și logicianul german Gottlob Frege [...]. Separarea geografică a celor două tradiții s-a produs din cauza regimului nazist, cu persecuțiile asupra evreilor, cărora cultura europeană le datorează totuși atât de mult. Așa se face că aproape toți care își desfășurau atunci activitatea în tradiția analitică, în Austria, Polonia ori Germania, s-au refugiat în SUA sau Marea Britanie”²¹. Venind din aceeași rădăcină a gândirii lui Bernard Bolzano (1781-1848), cele două stiluri de filosofare își au începutul în filosofia lui Gottlob Frege, pentru ceea ce numim stil analitic, și în aceea a lui Edmund Husserl, pentru ceea ce numim stil continental. Cum se explică faptul că la începutul secolului al XX-lea, această distincție nu a existat în mințile lui Frege și a lui Husserl, cei doi gânditori care au întemeiat tradițiile aflate astăzi în conflict? La această întrebare își propune să răspundă Dummett, refăcând drumul istoric al gândirii europene de dinainte de separația (prăpastia) dintre cele două stiluri. Mai precis, Dummett investighează – cu recurs la istoria ideilor (temelor) filosofice – rădăcinile filosofiei analitice pentru a argumenta că originea acesteia se află în trunchiul tematic și stilistic al filosofiei de limbă germană.

În concepția lui Dummett „ceea ce distinge filosofia analitică, în diversele sale manifestări, de alte orientări filosofice, este în primul rând convingerea că o analiză filosofică a limbajului poate conduce la o explicație filosofică a gândirii și, în al doilea rând, convingerea că aceasta este singura modalitate de a ajunge la o explicație globală. La aceste două principii îngemănate aderă întreg pozitivismul logic, Wittgenstein în toate fazele dezvoltării sale, filosofia oxfordiană a limbajului comun, filosofia postcarnapiană din Statele Unite, reprezentată de Quine și Davidson, chiar dacă între toți acești autori există diferențe considerabile”²².

În schimb, geneza filosofiei continentale trebuie legată de vechiul concept de intenționalitate specific filosofiei medievale și reintrodus în circuit filosofic de către Franz Brentano, într-o filosofie a cărei problematică s-a dovedit a fi comună cu direcție analitică întrucât și aceasta este preocupată de analiza fenomenelor mentale și de corelativele obiectelor gândirii: reprezentarea, actele de judecare și de referință, sensul, semnificația etc. Prin urmare, atât Frege cât și Brentano sunt preocupați de lucruri asemănătoare, cu deosebirea că au ales căi distincte de rezolvare. Fundamentul analizei fregeene stă în investigația limbajului în vre-

20 Michael Dummett, *Origins of analytical philosophy*, Gerald Duckworth & Co. Ltd. London, 1993. A se vedea traducerea românească realizată de Ioan Biriș, *Originile filosofiei analitice*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004.

21 Michael Dummett, *Op. cit.* (traducerea românească), p. 5.

22 *Ibidem*, p. 15.

me ce calea propusă de Brentano este o nouă filosofie a conștiinței fundată pe conceptul intenționalității.

Trebuie spus că ceea ce percepem astăzi ca diferit la nivelul practicii filosofice încadrabile celor două tradiții, continentală și analitică, ține de un mod eronat de o reprezentare metafilosofică ce omite rădăcina tematică comună a celor două tradiții. Cu toate că diferența dintre Frege și Husserl este reală, elementele de unitate tematică sunt dominante. Cei doi abordează cu metode diferite aceleași teme principale, iar această diferență metodologică constă din faptul că Frege a fost preocupat numai de acele acte mentale sau atitudini care pot fi transmise prin intermediul limbajului, în vreme de Husserl, prin conceptul de intenționalitate, își propune elaborarea unei noi filosofii a minții capabilă să întemeieze o filosofie ca știință riguroasă prin eliminarea vechii teorii a facultăților gândirii.

Desigur că în dispută se află și concepte care nu pot fi „translatate” fidel de la o tradiție la alta, cum ar fi de pildă faptul că filosofii analitici sunt mai degrabă sensibili la termenul „referință”, în vreme de filosofii continentali (husserlieni) consideră că termenul „sens” este fundamental în analiza actelor intenționale ale conștiinței. Cu toate acestea, nu putem vorbi despre o prăpastie între cele două tradiții, ci avem de-a face cu raporturi de complementaritate, și nu de ruptură. Stilul analitic de gândire propune ca metodă analiza limbajului în vreme ce stilul continental propune fenomenologia ca metodă. Așadar, întrucât deosebirea dintre aceste două stiluri este metodologică, nu putem vorbi, în cazul nostru, despre două estetici, ci despre două metode diferite: metoda analizei logice și metoda fenomenologică în probleme de estetică.

Această poziție a lui Dummett, după care deosebirea dintre cele două tradiții de gândire este de natură metodologică, este desigur acceptabilă dacă avem în vedere faptul că se pot detecta cu ușurință caracteristicile fiecărei modalități de folosire a gândirii prin descrieri minuțioase. Există astfel, de ambele părți, preocupări reflexive ce ținesc scopuri structurale, funcționale și istorice ale modului în care este poziționată gândirea în cele două întrebări: analitică și fenomenologică. Bibliografia metodologică acumulată în cei aproximativ o sută de ani de când s-au produs cele două cotituri în practica filosofico-estetică, cotitura fenomenologică și cotitura lingvistică, nu poate fi parcursă nici într-o viață de om. Așa se explică de ce în ultima vreme se înmulțesc abordările istorice și sintetice care încearcă să radiografeze principiile de construcție și preferințele exclusive pentru anumite operații ale gândirii pe care le mobilizează cele două întrebări distincte ale minții.

Fără să intrăm în detaliile structurale, trebuie spus că în fundamentele ei teoretice, estetica analitică a făcut din opera târzie a lui Wittgenstein²³ modelul privilegiat de analiză a artei, în vreme ce estetica continentală se fundează pe gândirea lui Edmund Husserl și pe opera filosofico-estetică lui Martin Heidegger. Acești membrii fondatori au fixat, într-un mod distinct, *universul conceptual* în care sunt plasate toate problemele legate de estetica filosofică: reevaluarea tradiției, interogațiile fundamentale, câmpurile tematice, teoriile despre artă, frumos și gust, teoriile creației și receptării etc. Interesant este de știut și faptul că întreaga istorie a reflecțiilor despre artă și frumos de la Platon până în contemporaneitate este rescrisă în conformitate cu logica internă și structura intimă a gândirii fondatorilor stilurilor estetico-filosofice despre care vorbim. Dacă referințele la clasici pot fi întâlnite în ambele paradigme, odată cu apariția modernității lucrurile se schimbă. În analizele istorice, direcția analitică selectează cu precădere filosofi și esteticieni englezi, în vreme ce direcția continentală preferă în abordările istorice gânditori francezi și, cu precădere, germani. Desigur, există și excepții notabile. De pildă, istoria esteticii redactată de Monroe Beardsley, unul dintre stâlpii esteticii analitice, acordă în expunerea istorică a ideilor, curentelor și teoriilor estetice spații tipografice relativ egale tuturor orientărilor teoretice, inclusiv fenomenologiei și existențialismului²⁴.

23 Opera târzie a lui Wittgenstein este postumă și cuprinde, cu interes pentru estetica filosofică, *Caietul brun* și *Caietul albastru*, capodopera *Cercetări filosofice* și *Lecții și convorbiri despre estetică, psihanaliză și credință religioasă*. În perioada de tinerețe, identificată cu prima capodoperă *Tractatus Logico Philosophicus*, Wittgenstein propune o analiză critică a limbajului, a vorbirii cu sens, ce dezvoltă un interes pentru acele distincții conceptuale și corelații între conceptele care constituie cadrul general al gândirii noastre. Filosofia este văzută ca un proces de clarificare a limbajului, cu scopul de a trasa riguros din punct de vedere logic, distincția dintre propoziții cu sens și propoziții fără sens. În perioada de maturitate, Wittgenstein urmărește reeducarea modului nostru de privi sau schimbarea stilului gândirii. Filosofia este o terapie mentală menită să elimine capcanele în care e prinsă gândirea datorită „setei ei de generalitate și disprețului față de particular. Problemele sunt dezlegate, spune Wittgenstein, nu prin producerea unei noi experiențe, ci prin punerea laolaltă a ceea ce este de mult cunoscut. Filosofia este o luptă împotriva vrăjirii intelectului nostru cu mijloacele limbajului nostru.

24 Vezi, Monroe Beardsley. *Aesthetics from Classical Greece to The Present. A Short History*, Paperbach edition published 1975 by The University of Alabama Press, cap. *Contemporary developments*, pp. 317-389.

2. Continental și analitic – schița unei tensiuni teoretice

Vom ilustra tensiunea dintre analitic și continental în estetică, prin apel la modul în care doi cercetători americani, George Dickie²⁵ și Lester Embree²⁶, concep istoria esteticii și problematica cercetării estetico-filosofice. Cum se va vedea, între cele două abordări există, pe lângă tensiuni metodologice, despre care am vorbit în subcapitolul anterior, și tensiuni ce țin de presupuzițiile fundamentale ce întemeiază fiecare demers filosofic în parte.

Astfel, în viziunea lui George Dickie²⁷, estetica analitică are de rezolvat o serie de probleme eterogene, unele venite din exteriorul ei, alte din interior. Probleme estetice survenite din interiorul esteticii apar în secolul al XVIII-lea, odată cu constituirea acesteia ca disciplină filosofică și s-au dezvoltat din două interese gemene: teoria frumosului și teoria artei. Aceste două probleme își au originea în gândirea lui Platon, filosoful care fixează și paradigma de gândire esențialistă ce traversează secolele. Dacă teoria artei s-a folosit și se folosește și astăzi de termenii lui Platon, teoria frumosului a trecut printr-o schimbare drastică în secolul al XVIII-lea. Frumosul, fie s-a rupt în părți componente, fie i s-au adăugat noi categorii estetice cum ar fi: sublim, pitoresc, urât ș.a. Secolul al XVIII-lea a adus – printr-o serie de gânditori englezi, cum ar fi Joseph Addison, Anthony Ashley Cooper (Lord Shaftesbury) sau Edmund Burke – în discuție o nouă teorie, respectiv, teoria gustului, pentru a putea realiza o analiză adecvată a experiențelor legate de frumos, sublim, pitoresc și a fenomenelor înrudite așa cum apar ele în natură și artă. Kant este cel care fixează apoi o teorie complexă a gustului în centrul căreia așază conceptul de *dezinteres* (detașare).

În secolul al XIX-lea, teoretizările legate de gust au fost înlocuite cu teoretizările legate de *estetic*. Cuvântul „frumos” este folosit de acum încolo ca sinonim cu expresia „având valoare estetică”, identificată la rândul ei cu unul dintre multiplele adjective estetice aflate la același nivel cu sublimul, pitorescul, urâtul sau grotescul, cuvinte folosite pentru a descrie arta și natura. De la sfârșitul secolului al XIX-lea și până la mijlocul secolului al XX-lea, cele două teorii gemene au fost teoria esteticului, care s-a aflat în prim plan, și teoria artei. Problemele legate de teoria artei și de calitățile estetice ale artei au fost subsumate, în acest răstimp, teoriei esteticului.

25 Profesor emerit de filosofie la Universitatea Illinois, unul dintre cei mai influenți esteticieni analitici, autorul teoriei instituționale asupra artei pe care o vom prezenta în toate articulațiile sale conceptuale la cursul de *Estetică analitică*.

26 Adept al esteticii continentale, profesor la Universitatea „Atlantic” din Florida, cel care pus bazele Organizației Americane de Fenomenologie și a fost Președintele Centrului pentru Studii Avansate în Fenomenologie (1985-2005).

27 A se vedea, George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Ed. cit. din care prezentăm în sinteză intențiile autorului din *Prefața*, pp. 3-7.

Estetica analitică s-a constituit, arată Dickie în *Prefață*, în acest context istoric și problematic, fiind alcătuită din trei segmente de analiză intersectate: filosofia criticii sau a metacriticii, filosofia esteticului și filosofia artei. Filosofia criticii (sau a metacriticii) s-a născut în lumea criticilor literari și a fost concepută ca o activitate de analiză și *clarificare conceptuală a limbajului* folosit de criticii de artă atunci când descriu, interpretează sau evaluează anumite opere de artă. Metacritica în estetica analitică este rezultanta unei răspândiri pe scară largă a filosofiei lingvistice analitice, care concepe filosofia ca pe o activitate de „ordin secund”, având ca subiect limba unei activități de „prim ordin”. Această critică, numită și noua critică, este îndreptată înspre operele de artă văzute ca „opere de limbaj”, iar metacritica analizează limbajul implicat în aceste operații de analiză propuse de noua critică²⁸. Pe scurt, metacritica, este o filosofie ce are ca obiect de analiză limbajul folosit de criticii de artă.

În centrul filosofiei esteticului, subliniază Dickie, se află conceptul de „atitudine estetică”²⁹, respectiv teoretizările ce susțin că doar acele obiecte care sunt prinse într-o experiență estetică, fie ele obiecte naturale sau artefacte, devin obiecte estetice (de artă). Obiectul estetic este centrul sau cauza experienței estetice și acest obiect este supus aprecierii și criticii. Jerome Stolnitz, cel mai important teoretician analitic al atitudinii estetice, preia conceptul „atitudinii” din tradiția estetică engleză din secolul al XVIII-lea, prin care se înțelegea (în esență) o sinteză nemijlocită realizată între spiritul omenesc („simțul interior”) și obiectul cu care acesta vine în contact. Spre deosebire de alte procese de natură psihologică, în experiența estetică spiritul și obiectul se contopesc. Lord Shaftesbury și discipolul acestuia Francis Hutcheson, au operat cu termenul de „experiență estetică”, ca produs al unui simț interior (simțul frumosului despre care vorbea, într-un alt context cultural și conceptual și Plotin) pentru a sugera caracterul nemijlocit al modului în care noi interacționăm cu anumite obiecte, numite estetice, interacțiune ce nu este mediată de interese practice sau teoretice. Fără să intrăm în amănunte, trebuie spus că Stolnitz preia conceptul de dezinteres (conceptul fundațional al esteticii moderne, central și în filosofia frumosului la Kant) pentru a vorbi despre experiența estetică ca percepție dezinteresată, producătoare de emoții și stării de bucurie. Simplu spus,

28 A se vedea, *Encyclopedia of Aesthetics*, Editor in Chief, Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, vol. 3, p. 349-352. Importante pentru estetica analitică sunt lucrările lui William K. Wimsatt și Monroe Beardsley, autorii care au susținut, încă din 1954, ideea că supozițiile legate de intențiile gândirii unui autor sau altul pentru a înțelege mesajul unei opere de artă conduc la argumente falacioase.

29 Conceptul „atitudine estetică” este central în estetica analitică. Înțelesurile lui sunt complexe și ambigue datorate în principal bogăției de sinonime specifice limbii engleze. Astfel, cuvântul „attitude” propune o serie sinonimică deconcertantă: abordare, aspect, produs, rodire, comportament, relație, raport, aspect, implicație, direcție, orientare, condiție, dispoziție, sentiment, manieră, dispoziției interioară, *opinie*, perspectivă, punct de vedere, punct de observație, concepție, vedere. Dacă avem în vedere că și termenul „opinion”, ce cuprinde, la rândul său, o serie sinonimică bogată (evaluare, credință, concepție, estimare, sentiment, idee, impresie, judecată, minte, noțiune, percepție, convingere, punct de vedere, sentiment, teorie, vedere, voce, poziție, atitudine, ținută, doctrină, teză, dogmă, principiu), ne dăm seama la câte nuanțe comprehensive ne trimite cu gândul expresia „atitudine estetică”.

atitudinea estetică se referă la reacția noastră de răspuns dezinteresat, față de anumite caracteristici formale ale obiectelor, în vreme ce aceste obiecte devin estetice tocmai pentru faptul că sunt percepute dezinteresat de spiritul nostru. Desigur ca avem de-a face cu un cerc vicios. Obiectele estetice produc în noi anumite reacții dezinteresate de răspuns, în vreme ce ele devin obiecte estetice pentru că sunt încercuite de percepțiile noastre dezinteresate. Stolnitz și-a propus, între altele, să descifreze natura și „predicatele” experienței estetice considerată de întemeietorii acestui concept un mister. Estetica analitică astfel concepută, ca unitate între cele trei segmente intersectate, nu întrunește un acord total nici măcar în rândul practicienilor acestei direcții. În vreme ce pentru Jerome Stolnitz estetica analitică înseamnă, în esență, teoria atitudinii estetice plus metacriticism, pentru Monroe Beardsley, estetica analitică înseamnă numai metacriticism. Beardsley și-a dezvoltat propria sa teorie privind irelevanța intențiilor autorului în evaluarea artei, fără a folosi expresia „atitudine estetică”. Cu toate acestea, George Dickie, afirmă explicit că ”reprezentanții teoriei esteticului în secolul al XX-lea sunt filosofi care folosesc și apără noțiunea de *atitudine estetică*. Acești filosofi afirmă că există o atitudine estetică identificabilă și că orice obiect, fie el produs de spiritul uman sau natural, poate deveni obiect estetic pentru o persoană care are o astfel de atitudine estetică”³⁰. Spre deosebire de estetica analitică ce privilegiază analiza limbajului criticii de artă și a atitudinii estetice, estetica continentală, cum s-a mai spus, privilegiază metoda fenomenologică, numită de Lester Embree și metoda reflexivă. Termenul de fenomenologie este, ca orice termen filosofic cu o tradiție de construcție conceptuală semnificativă, extrem de complex și ambiguu³¹. Ne vom opri la înțelesurile pe care Lester Embree le fixează în șapte puncte distincte. Astfel, într-o transpunere în limba română, cele șapte caracteristici acceptate de fenomenologi sunt: a) acceptarea ideii că există lucruri inobservabile prin simțuri și opunerea acestei idei marilor sisteme create de gândirea speculativă; b) opoziția față de teoria asupra lumii rezultată din concluziile științei și a dezvoltării tehnologice, așa cum au fost formulate începând cu Renașterea și față de naturalismul identificat cu obiectivismul și pozitivismul; c) încercarea de a justifica cunoașterea (chiar evaluarea și acțiunea), cu referire la ceea ce Edmund Husserl numea *evidență*, o conștiință de sine a „lucrului însuși”, așa cum este ea relevată distinct și clar pentru genul uman; d) credința că pot fi cunoscute nu numai obiectele din realitatea naturală și culturală, ci și obiectele ideale. Chiar și viața conștientă însăși poate fi cunoscută și făcută evidentă; e) convingerea

30 George Dickie, *Op. cit.* p. 5. A se vedea articolul program al lui Jerome Stolnitz, *The Aesthetic Attitude: from Aesthetic and Philosophy of Art Criticism* și critica demolatoare a lui George Dickie, „All Aesthetic Attitude Theoris Fail: The Mith of the Aesthetic Attitude”, în vol. George Dickie, Richard Sclafani, Ronald Roblin, *Aesthetics a Critical Anthology*, Second Edition, Bedford/St. Martin's, Boston, New York, pp. 334-355.

31 Nu vom face referințe la dezbaterile legate de metoda fenomenologică și filosofia de orientare fenomenologică așa cum ni le-a transmis tradiția continentală de la Brentano, Max Scheler, Edmund Husserl, Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty sau Paul Ricoeur. Pentru moment vom tematiza doar modul în care această metodă de filosofare a fost preluată în spațiul american de reflecție.

că investigațiile teoretice ar trebui orientate către ceea ce s-ar putea numi intersubiectivitate, respectiv către modul în care noi experimentăm și trăim împreună mijlocirea cu obiectele. De aici accentul pus pe problematicile duale (obiect – conștiință) și pe abordarea reflexivă; f) recunoașterea rolului descrierii în termeni universali, apriori sau eidetici, ca condiție a explicației realizată cu ajutorul cauzelor, scopurilor și motivelor; g) interogarea și dezbateră permanentă asupra ideilor de *epoche*, de reducere fenomenologică și transcendențială pe care le-a elaborat Husserl.

Interesantă este și istoria pe care o propune Lester Embree tradiției fenomenologice, cu accent pe etapele pe care le parcurge metoda reflexivă de la o generație de fenomenologi la alta, pe domeniile de interes care intră sub incidența abordărilor fenomenologice, cât și pe răspândirea sa geografică și culturală. El subliniază că în interiorul fenomenologiei există patru tendințe de cercetare ce au dominat agenda de lucru în anumite perioade, tendințe care se întrepătrund și care au transformat filosofia fenomenologică într-o mișcare intelectuală planetară și multidisciplinară.

Cum subliniază Lester Embree, fenomenologia ca o teorie reflexivă ce îndrumă gândirea în diverse investigații teoretice, inclusiv estetice, nu se interesează în principal de interpretarea textelor așa cum procedează analitismul, cel puțin prin direcția sa metacriticistă, deși nu lipsesc astfel de preocupări. „În cadrul investigațiilor nu interpretăm texte, ci căutăm cunoștințe despre lucruri indiferent dacă textele anterioare au investigat sau nu aceleași lucruri sau lucruri similare. În această privință, fenomenologia este precum științele naturii: fără îndoială că astronomii citesc articole realizate de alți astronomi, dar o fac în mod fundamental ca mijloc pentru investigațiile lor despre stele și despre alte obiecte cosmice [...] a fi fenomenolog adevărat înseamnă a merge dincolo de texte și a aborda lucrurile însele”³².

Opțiunea lui Embree pentru metoda fenomenologică survine din dorința de a căuta și alte căi de cercetare complementare celor filosofiei analitice, „în cadrul căreia mulți nici nu pot măcar să conceapă existența altor moduri de abordare în afară de argumentare”³³.

Fenomenologia în modul în care e concepută de Embree produce „analize” sau „examinări” ale unor date de realitate, „lucruri”, „obiecte” sau „conținuturi” din multiple segmente ale cunoașterii, inclusiv din estetice. Astfel, aceste analize sintetizează, în ordine operațională, mersul gândirii fenomenologice așa cum apare la clasici, în mod special la Husserl, detaliind cu multiple exemple intuitive următoarele etape: *observarea, informarea, reflectarea, evaluarea, producerea de experiențe, analiza și examinarea*. Între altele, Embree ilustrează și exemplifică din plin ideea că fenomenologia este o metodă de cercetare și de producere a unor noi „fapte”, menite să producă o mai bună cunoaștere a mecanismelor de funcționare a misterului intersubiectivității conștiente. Așadar, fenomenologia nu doar

32 Lester Embree, *Op. cit.* pp. 17-18.

33 *Ibidem*, p. 10.

resistematizează și reordonează din perspectiva înțelesului vechi cunoștințe, cât mai degrabă produce noi cunoștințe și, deopotrivă, noi perspective asupra conștiinței înțelegătoare, normative și evaluative.

Nu vom intra în detalii comparativiste, pentru că asupra lui Lester Ambree vom reveni, cum precizăm, într-un capitol distinct de analiză, în vreme ce asupra operei lui Dickie vom reveni pe larg în textura cursului de *Estetică analitică*.

În sinteză, trebuie însă subliniat că diferența majoră dintre cele două tradiții în interiorul cărora se circumscriu investigațiile domeniilor filosofiei, inclusiv cele de ordin estetic, ține de ontologie, respectiv de setul de convingeri privitoare la felul în care mintea noastră intră în relație cu obiectele. La acest nivel ontologic există o diferență de profunzime, de postulate și principii de construcție, ce structurează din interior identitatea cu sine a celor două tradiții estetico-filosofice.

Pentru orientarea analitică, postulatul obiectivității e de prim plan. Faptele ce sunt luate ca punct de plecare în analiza teoretică sunt *ceva*, există prin ele însele, chiar dacă prin „fapte”, analitiștii numesc entități lingvistice cu semnificații. Analiza conceptelor referențiale, respectiv, referința acestora la o realitate extra-mentală, constituie marea miză teoretică a demersului analitic. Chiar dacă analitiștii nu disting tranșant între o lume pur obiectivă și o lume a conștiinței (întrucât obiectul și noțiunea sunt gândite împreună) postulatul obiectivității este continuu prezumat și asumat. Semnificațiile cuvintelor nu sunt autoreferențiale, ci trimit prin referința lor către ceva ce există obiectiv.

Pentru orientarea fenomenologică, în schimb, nu există fapte brute. Orice fapt conține semnificații pe care conștiința le atașează chiar înainte de a fi percepute. Faptele (lucrurile), odată ce au fost atrase în raza conștiinței, sunt deja prelucrate. Dacă semnificația pentru orientarea analitică are o trimitere obiectivă, obiectivitatea pentru fenomenolog e atașată intenționalității conștiinței. Desigur că și la Husserl, de pildă, faptele au și un înțeles obiectiv, dar e vorba despre o obiectivitate condiționată, ea însăși, de intenționalitatea gândirii. Pentru fenomenolog, nu există fapte în afara conștiinței intenționale. Se spune că paradigma lui Husserl e „mentalistă”, pentru că obiectul înseamnă de fapt obiectul conștiinței; altfel spus, obiectul se constituie pentru conștiință, chiar dacă el este gândit și în funcție de ceea ce ne oferă senzațiile. Numai că senzațiile nu produc prin ele însele semnificații, cu toate că, de cele mai multe ori, oamenii le „reifică” cu convingerea că acestea sunt „copii” al lucrurilor.

Desigur că dihotomia semnalată simplifică, excesiv poate, o serie întreagă de alte diferențe semnificative existente între cele două tradiții de gândire. Cu toate acestea, în esență, analizele asupra artei sunt impregnate de convingerile ontologice privitoare la felul în care mintea noastră se raportează la obiecte. Astfel, marile teme estetice cum sunt cele privitoare la obiectul și valoarea estetică, la limbajul despre artă și predicatul estetic, la problema definiției ori a receptării operei de artă sunt tributare angajamentelor ontologice primare ce fundează cele două tradiții de analiză.

Pe de altă parte, diferențele dintre estetica continentală și estetica analitică sunt legate și de modul în care cele două direcții se raportează la știință și la metodele științifice. Asupra acestei chestiuni ne vom opri în secvența următoare de curs.

3. O singură estetică și două metode diferite

Așa cum arătam, atunci când gândim raporturile dintre estetica analitică și cea continentală în structura lor de profunzime, nu putem vorbi despre o prăpastie între cele două tradiții. Diferența stă mai degrabă în *metodă* și, prin urmare, avem de-a face cu raporturi de complementaritate și nu de ruptură. Stilul analitic de gândire propune ca metodă analiza limbajului în vreme ce stilul continental propune fenomenologia ca metodă. Așadar, nu putem vorbi despre două filosofii distincte, în cazul nostru despre două estetici, ci despre două metode diferite: metoda analizei logice și metoda fenomenologică.

Pentru a înțelege diferența, dar și simetria, dintre cele două stiluri de explorare a faptelor artistice în integralitatea lor, trebuie să facem apel la ceea ce în filosofia științei s-a numit „conflictul științelor și metodelor”. Trebuie spus că, în ordine sistematică, dezbaterile privind natura științei și a metodelor s-a născut în secolul al XVIII-lea pe fondul descoperirii și teoretizării ideii de experiență internă și gust, ca instanța subiectivă de evaluare a stărilor mentale legate de ceea ce reprezintă plăcere și, respectiv, a ideii de discernământ ca instanța de evaluare a sentimentelor morale.

Aceste preocupări sistematice de cunoaștere au fost numite de gânditorii scoțieni, cei care au produs „revoluția gustului”, cu expresia *moral sciences*, tradus în germană cu termenul *Geisteswissenschaften* (științe ale spiritului)³⁴. Între altele, filosofii adepți ai „științelor morale”, respectiv ai „științelor spiritului”, își propuneau să refacă legătura cu tradiția umanistă greacă și creștină, tezaur al experiențelor din care s-a nutrit cultura europeană în întregul ei, neglijate de către științele naturii, fizică, mecanică, chimie, biologie.

Odată cu resurecția romantică în cultura europeană, dezbaterea publică erudită a fost acaparată de disputa dintre *Naturwissenschaften* – *The Sciences of Nature*, *Les sciences de la nature*, științele naturii – și

34 „Termenul «științe ale spiritului» s-a încetățenit în primul rând datorită traducătorului *Logicii* lui John Stuart Mill. Mill încerca să schițeze în opera sa posibilitatea de care ar dispune aplicarea logicii inductive asupra așa-numitelor *moral sciences*. Traducătorul folosește aici termenul de *Geisteswissenschaften* [...]. Științele morale ar fi și ele preocupate de identificarea similitudinilor, a regularităților și legităților ce determină caracterul previzibil al fenomenelor și proceselor particulare, un obiectiv ce poate fi atins peste tot în același mod în cadrul științelor spiritului”. Cf. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, Traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001, p. 15.

Geisteswissenschaften, *The Moral Sciences*, *Les sciences morales*, științele morale, numite în limba română cu mai multe expresii: științe socio-umane, științe ale spiritului, științe sociale sau științe ale omului.

Evident că și astăzi, de pe o altă platformă de cunoaștere, această temă este de actualitate, mai ales în ce privește latura metodologică a sa. Dezbaterile actuale îi pun pe adepții „monismului metodologic”, care susțin că există o singură știință și că modelul acesteia de cunoaștere este dat metodele aplicate în fizica teoretică, chimie, genetică și alte domenii asemenea acestora, în opoziție cu adepții „pluralismului metodologic”, care susțin ideea că există mai multe tipuri de cunoaștere științifică și de metode de cercetare, în funcție de domeniul umanist pe care-l studiem.

Corespunzător acestor două opțiuni metodologice concurențiale, asociate fie științelor naturii, fie științelor socio-umane, s-a născut și disputa dintre „explicație” și „înțelegere”, respectiv dintre cunoașterea naturii și înțelegerea omului.

Filosoful german Wilhelm Dilthey (1833-1911), într-o lucrare devenită celebră, apărută în 1883 și intitulată *Introducere în științele spiritului*³⁵, fixează în cultura europeană distincția metodologică dintre *explicație* și *înțelegere* (*comprehensiune*) corespunzătoare celor două tipuri de științe aflate în raporturi opozitive: științe ale naturii vs. științe ale spiritului. Explicația, spune Dilthey, este metoda prin care științele naturii își cunosc obiectul aparținând unei realități pe care nu omul a produs-o și pe care a găsit-o odată cu apariția lui pe Pământ. Explicația este totdeauna cauzală, fie că este concepută determinist, fie statistic, după principiul că nu există fenomene care să se producă fără anumite cauze, chiar dacă ne sunt sau nu accesibile. De asemenea, ea are un conținut constant de adevăr pentru că natura nu-și schimbă legile de-a lungul timpului. Spre exemplu, legea atracției universale este o explicație cauzală tipică pentru științele naturii, ce are o valabilitate în orice colț al universului pentru că procesele naturii sunt constante și independente de conștiința noastră.

Aceste mari supoziții ale științelor naturii sunt sintetizate de filosoful german Manfred Riedel în cinci puncte: „(1) Obiectul științei este *generalul*. Despre singular nu există vreo știință [...] ci numai *istorie* în dublu sens, de *relatare* sau *veste* și *descriere*; (2) Generalul este valabil «totdeauna», «pre-tutindeni» și pentru «oricine», adică «necesar» și «absolut» [...] (3) În științele naturii, generalul are forma *legilor*, care permit prezentarea matematică; (4) *Metodele* științifice sunt aceleași în toate disciplinele; (5) *Istoria* este subor-

35 A se vedea, https://books.google.ro/books/about/Introduction_to_the_Human_Sciences/Wilhelm_Dilthey;Construcția_lumii_istorice_în_științele_spiritului, Traducere de Virgil Drăghici, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1999, pp. 59-60. Pentru dezbaterile europene privind contextul disputei „științele naturii” vs. „științele spiritului” se poate consulta Poul Lübcke, *Wilhelm Dilthey, Spirit și natură* în vol. Anton Hügli, Poul Lübcke, *Filosofia în secolul XX*, Vol. 1, Traducere de Gheorghe Pascu, Andrei Apostol, Cristian Lupu, Editura All, București, 2003, pp. 37-49.

donată principiului *succesiunii* conform «ulteriorului» și «anteriorului» care permit o pragmatică³⁶.

Înțelegerea sau comprehensiunea este un mod de cunoaștere intuitiv și sintetic, în opoziție cu explicația, care este o cunoaștere de ordin analitic și discursiv; în timp ce prin explicație fenomenele sunt studiate în mod izolat și detaliat, înțelegerea se străduiește să surprindă sensul lor global. „Explicăm natura, înțelegem viața psihică” – aceasta era formula lingvistică favorită atunci când Dilthey enunță independența științelor spiritului în raport cu științele naturii.

Diferențele dintre obiectele acestora – susține Dilthey – justifică diferențele dintre metodele lor. În timp ce științele naturii studiază fenomene date în mod izolat, științele spiritului (psihologia, sociologia, istoria, științele politice etc.) studiază ansambluri trăite ale căror părți nu pot diferențiate decât în mod artificial. Pentru acest motiv, metodele de abordare sunt foarte diferite: fenomenele care țin de viața psihică nu trebuie neapărat analizate pentru a fi înțelese, comprehendate. Dimpotrivă, voința de a descompune cu orice preț un obiect de studiu care ține de viața psihică poate conduce la neînțelegere sau absurditate.

De pildă, nu am putea înțelege o operă de artă pe care am fi descompus-o în prealabil în diversele sale elemente; așa nu ar putea fi surprins nici comportamentul unui om sau colectivității pe care l-am observa din exterior ca pe o insectă sau ca pe un robot. Comprehensiunea (înțelegerea) implică de fapt căutarea unui sens ce nu poate fi decât global și, prin aceasta, presupune implicare unei subiectivități de nedepășit, chiar dacă ea este contestabilă. Toate acestea implică, cel mai adesea, și un efort de plasare în locul actorilor sociali responsabili de producerea unor comportamente încărcate de sens. Pe scurt, *înțelegerea poate fi văzută ca un set de ipoteze analogice asupra stării interne a unui subiect*. Ea nu poate fi testată chiar dacă interlocutorul confirmă interpretarea personală ca fiind cea corectă, în acord cu stările și intențiile sale. Cine înțelege propune o semnificație, și, prin aceasta, o interpretare.

Comprehensiunea are totdeauna un obiect al său individual – susține Dilthey – ceva particular, ceva ce nu exclude, ci chiar presupune legătura cu întregul. Individualul trebuie văzut aici ca un caz al omenescului în general. Înțelegerea se bazează pe actele de trăire și de retrăire care implică participarea cercetătorului la faptele cercetate și transpunerea lui în situațiile studiate. Astfel, se poate ajunge la motivațiile intrinseci ale acțiunilor omenești, fără ca noi să atribuim propriile noastre semnificații și valori faptelor studiate. Comprehensiunea, în calitatea ei de metodă specifică de explorare a faptelor omului care sunt totdeauna istorice, culturale și valorice, este un rezultat al unor operații ale spiritului ce presupune, susține Dilthey, parcurgerea a trei pași distincți, dar interconectați circular: trăire-expresie-înțelegere.

36 Manfred Riedel, *Comprehensiune sau explicație. Despre teoria și istoria științelor hermeneutice*, Traducere din limba germana și prefață de Andrei Marga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 29.

Trăirea, se referă la ansamblul de date psihice nemijlocite în care eul individual al fiecăruia dintre noi este amestecat continuu cu reprezentările noastre subiective despre lume. Acestea din urmă aparțin, așadar, experienței noastre interne. Prin urmare, în orice situație de cunoaștere am fi puși, cu toții plecăm în mod necesar de la date care aparțin experiențelor noastre interne. De pildă, dacă citim că egiptenii se raportau la soare ca la un zeu căruia îi închinău o multitudine de comportamente simbolice, mesajul acestei lecturi se unifică cu starea noastră internă de trăire a eului. Noi vom gândi această reprezentare, totdeauna, plecând de la trăirile interne asociate acestui mesaj.

Pe de altă parte, aceste trăiri interne se interconectează continuu cu ceva „obiectiv”, adică cu *expresiile* prin care omul își manifestă în exterior, prin limbă, cultură, istorie și valori, trăirile sale interne. Prin urmare, eul nostru și datele interne ale minții noastre intră în rezonanță cu alte minți care se exprimă prin intermediul bunurilor create și obiectivate în fapte omenești. Prin intermediul expresiilor, care constituie „spiritul obiectiv” fixat în fapte de istorie, cultură și valori, trăirile interne au acces la ceea ce este „străin”, la formele de obiectivare ale celorlalte minți la care avem un acces nemijlocit pentru că, în ultimă instanță, ele sunt tot interioare eului nostru. În sfârșit, procesul de înțelegere ținte de o mișcare în cerc în care trăirile noastre subiective se unesc în propria noastră conștiință cu obiectele propriei noastre conștiințe. În fapt, așa cum argumentează comentatorii, Dilthey este unul dintre inventatorii ideii de „cerc hermeneutic”, care este o idee centrală în orice fel de abordare hermeneutică³⁷.

Plecând de la Dilthey și privind dintr-o perspectivă general metodologică această distincție dintre explicație și comprehensiune (înțelegere), ea coincide cu două moduri diferite de a concepe metodele de producere a cunoașterii în știință.

Astfel, trebuie să distingem între poziția pe care o putem numi „monism metodologic”, care susține că știința este una și că metodele ei trebuie să fie aceleași indiferent de domeniul studiat (natură ori societate), de poziția pe care o putem numi „dualism metodologic”, care susține autonomia metodologică a științelor sociale și istorice³⁸.

Monismul metodologic susține o anumită practică metodologică a cercetării sociale numită în tratatele de specialitate cu sintagma: *practică metodologică obiectivă*. Sociologia, de pildă, trebuie să se dezvolte – în această viziune obiectivistă – după modelul științelor naturii. Faptele sau fenomenele sociale sunt considerate ca obiecte de studiu asemănător cu modul în care sunt studiate fenomenele naturii. Așa cum se procedează în domeniul științelor naturii, tot astfel trebuie să procedăm și în științele socio-umane, întrucât faptul explicației științifice este unic. Nu există două

37 A se vedea, Ferdinand Fellmann, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Traducere de Emil Bădici, Filotheia Bogoiu, Valentin Cioveie, Adela Hatu, Laurian Kertesz, Ioan-Lucian Muntean, Editura All, București, 2000, pp. 284-301.

38 Lazăr Vlăsceanu, *Metodologia cercetării sociologice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, pp. 40-41.

tipuri de științe după cum nu există nici două adevăruri. În această perspectivă, investigația trebuie să se concentreze cu predilecție asupra elementelor componente ale realității – naturale și sociale – a relațiilor dintre acestea cât și asupra cauzelor care determină constituirea și evoluția lor; cunoașterea socială trebuie să ia forma elaborată a explicațiilor și predicțiilor, a legilor și generalizărilor empirice detașate de eventualele implicații valorice pentru a asigura obiectivitatea discursului social.

Spre deosebire de monismul metodologic, dualismul (pluralismul) metodologic susține o anumită practică metodologică a cercetării sociale numită în tratatele de specialitate cu sintagma: *practică metodologică interpretativă*. De multe ori se folosește și expresia *practică metodologică subiectivistă*, pentru că subiectul se află în centrul cercetării.

Pentru a păstra același exemplu, sociologia trebuie să se dezvolte, potrivit acestei concepții, după metode proprii, întrucât fenomenele sociale, în calitatea lor de produse omenești, sunt impregnate de factori subiectivi. Orientările metodologice interpretative, pun accentul pe specificul subiectiv ireductibil al fenomenelor sociale sau al comportamentului uman. Astfel, se consideră că trăsătura esențială a comportamentului uman este semnificația sa subiectivă, iar o știință care ignoră semnificația și intenționalitatea nu este o știință socială. Acțiunea umană este guvernată de imagini, nu de stimuli, de motive, nu de cauze. În consecință, o știință adecvată omului trebuie să înțeleagă acțiunea din punctul de vedere al actorului, ca proces de definire a situației, de evaluare a alternativelor în termenii scopurilor, standardelor și predicțiilor de alegere a acțiunii. A analiza fenomenele sociale înseamnă a le detecta semnificațiile, a le înțelege din punctul de vedere al actorului social prin strategii empatică sau intuitive și a le interpreta.

Dacă conceptele epistemologice principale ale practicii metodologice obiective sunt *explicația și predicția*, ele bazându-se pe analiza factorilor determinativi sau a *cauzelor*, pentru practica metodologică interpretativă conceptele specifice sunt *înțelegerea și interpretarea* semnificațiilor subiective ale comportamentelor situaționale prin considerarea *scopurilor și motivelor* acțiunii.

Încă de acum treizeci-patruzeci de ani cercetătorii profesionalizați în domeniul științelor sociale au început să folosească, în funcție de scopurile cercetărilor lor curente, atât „practici metodologice obiective”, în circumscrierea cărora fenomenele sociale sunt studiate ca fenomene ale naturii, făcându-se abstracție de faptul că ele sunt purtătoare de semnificații umane și valori, cât și „practici metodologice interpretative”, subiectiviste, care abordează fenomenele sociale în subiectivitatea lor. Cum arată Lazăr Vlăsceanu, „metodologia obiectivistă” pleacă de la premisa că la fel ca și în științele naturii „cunoașterea socială trebuie să ia forma elaborată a explicațiilor și

predicțiilor și a legilor și generalizărilor empirice detașate de eventualele implicații valorice pentru a asigura obiectivitatea discursului social”³⁹. În schimb, „orientările metodologice interpretative pun accentul pe specificul *subiectiv*, ireductibil al fenomenelor sociale sau al comportamentului uman și de aceea sunt uneori considerate ca orientări subiectiviste”⁴⁰.

4. Continental vs. analitic – o privire sinoptică

Continental și analitic sunt concepte corelative – ele au sens doar dacă sunt gândire împreună în unitate și diferență precum cuplul soț-soție. Unitatea este dată, așa cum arătam într-unul dintre capitolele anterioare, pe de o parte, de faptul că trunchiul tradiției este comun și că sunt invocați aceiași autori și direcții tradiționale în estetică. Diferențierea apare abia la sfârșitul secolului al XIX-lea, odată cu gândirea lui G. Frege (1848-1925) și a lui E. Husserl (1859-1938), filosofi care au produs cele două orientări ale gândirii contemporane, despărțindu-se de cadrele de gândire aristotelice pe care le putem identifica cu supremația judecăților de predicție ce impun o anumită viziune asupra gândirii.

Dacă pentru Aristotel gândirea discursivă este constituită de legătura sau, în termeni tehnici, sinteza dintre subiect și predicat, pentru Frege gândirea este instrumentală, o simplă capacitate de a opera cu semne, în vreme ce pentru Husserl gândirea este intențională, ea este totdeauna gândire a ceva. Prin urmare, ideea de subiect și predicat sunt relativizate și înlocuite cu alte concepte fundamentale. Frege desființează pur și simplu relația dintre subiect și obiect, înlocuind-o cu corelația dintre argument și funcție. Pe urmele lui Husserl și inspirat de acesta, Heidegger, folosește distincția dintre ființă și ființare pentru a înlocui o dihotomie centrală a gândirii moderne, anume cea dintre obiect și subiect. Subiectul, cel care face (și care în modernitate a dus la subiectivitatea dezlănțuită) este înlocuit de Dasein, ființarea privilegiată care înțelege sensul ființei și este gândit ca fapt-de-a-fi-în-lume.

Pentru a evalua mai bine corelațiile de juxtapunere și simetrie între cele două tradiții de gândire din estetica contemporană, vom apela la o serie de criterii de evaluare precum: raportarea la natura gândirii, modul în care cele două tradiții văd relația gândire-limbaj și relația a fi – a cunoaște, respectiv felul în care se raportează la problema metodei.

Vom relua, înainte de toate, caracterizarea sintetică a lui Michael Dummett care surprinde în cuvinte memorabile specificul gândirii analitice. „Ceea ce distinge filosofia analitică, în diversele sale manifestări, de alte orientări filosofice, este în primul rând convingerea că o analiză filosofică a

39 Lazăr Vlăsceanu, *Metodologia cercetării sociologice. Orientări și probleme*, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 40.

40 *Ibidem*, p. 41.

limbajului poate conduce la o explicație filosofică a gândirii și, în al doilea rând, convingerea că aceasta este singura modalitate de a ajunge la o explicație globală. La aceste două principii îngemănate aderă întreg pozitivismul logic, Wittgenstein în toate fazele dezvoltării sale, filosofia oxfordiană a limbajului comun, filosofia postcarnapiană din Statele Unite, reprezentată de Quine și Davidson, chiar dacă între toți acești autori există diferențe considerabile⁴¹.

a) Natura gândirii

Pentru tradiția continentală, gândirea este intențională, ceea ce înseamnă că actele de conștiință sunt date cu obiecte cu tot și, deopotrivă, expresivă, adică ea se manifestă ca „efect” a ceea ce se află în lăuntru nostru. Obiectele lumii sunt lucruri, adică realități încărcate cu sens, care se constituie pentru conștiință pentru că ele sunt legate de actele conștiinței în mod spontan. În fapt, noi nu vedem în lume obiecte cărora abia ulterior le atribuim un sens, ci vedem direct sensuri, înțelesuri.

Gândirea este unitatea a subiectivului cu obiectivului; ea este totdeauna gândirea unui *ego* individual, aflat în lume, care descoperă în sine o serie de predeterminări și pe care, în procesul cunoașterii, le scoate din ascundere, le adeverește. Gândirea poate fi descrisă prin metode de sorginte fenomenologică, care implică analiza condițiilor de posibilitate a experienței și fenomenelor. Cunoașterea pe care o propune tradiția continentală, ca o cunoaștere la persoana întâi, este considerată ca alternativă la cunoașterea științifică impersonală (cunoașterea de nicăieri). Tocmai de aceea, ideea de raționalitate trebuie înțeleasă plural. Idei de „rațiune tare”, corespunzătoare științelor, îi este opusă ideea de „rațiune slabă”, care este o rațiune hermeneutică.

O altă trăsătură a acestui mod de a gândi este faptul că verbul „este” e văzut existențial și sensul său poate fi decelat doar de o conștiință umană. În înțeles heideggerian, doar Dasein-ul „este” (există) pentru că el deține, în mod unic, un mod de raportare la ființă și înțelege sensul ființei. Existența, în sens propriu și etimologic, desemnează felul de a fi al omului care își depășește situația prezentă și iese, prin intermediul gândirii, în afara unui „aici” și „acum” în care restul animalelor sunt prinse. Cu alte cuvinte, omul nu este pur și simplu, ci „are de a fi”. El trăiește în domeniul posibilităților și toate fenomenele lumii, ca moduri de apariție, așa cum le cunoaștem, sunt posibilitățile ale Dasein-ului. Lucrurile există doar acolo unde se află un ochi să le privească.

Pentru tradiția analitică gândirea este tranzitivă; gândirea nu este o realitate în sine, ceva mental și misterios care există doar în capul nostru și în afara fenomenelor naturale. Ea este o activitate similară unor alte organe care îndeplinesc anumite funcții. Ea „trece” în totalitate în limbaj, pentru că, în ciuda autonomiei limbajului, ca fapt public și intersubiectiv gândirea este limbaj. „A vorbi despre gândire ca «activitate mentală» induce,

41 Michael Dummett, *Op. cit.*, p. 54.

așadar, în eroare. Am putea spune că gândirea este în esență o activitate de a opera cu semne. Această activitate este executată cu mâna, atunci când gândim scriind; cu gura și laringele, atunci când gândim vorbind; iar dacă gândim reprezentându-ne semne sau imagini, nu pot să vă indic nimic drept agent al gândirii [...]. Dacă vorbim iarăși despre locul în care se află gândirea, avem dreptul să spunem că acest loc este hârtia pe care scriem sau gura care vorbește”⁴².

Gândirea trebuie văzută ca un sistem de operații ce pune în legătură proprietăți, obiecte, relații și relații de relații; a gândii înseamnă a exprima ceva în propoziții; obiectul de analiză este propoziția; ea este semn cu sens și semnificație; drumul analizei este de la limbaj la gândire; limbajul și gândirea sunt împreună, cu toate că la nivelul analizelor limbajul este văzut ca anterior logic gândirii.

Demn de reținut este că orientarea analitică interpretează cuvântul „este” doar *copulativ* (ca legătură logic), și nu existențial. Folosirea lui „este” în sens existențial a condus metafizica într-un impas logic care a generat, timp de secole, inexactități și confuzii.

De pildă, Russel și Wittgenstein susțin că metafizica nu este falsă, ci lipsită de sens pentru că se face o confuzie logică între „este” al predicăției și „este” al identității. Nu putem confunda, de pildă, enunțul „Luceafărul de dimineață este Luceafărul de seară” în care „este” indică identitatea logică, cu propoziția „Artistul acesta este talentat” în care „este” indică predicăția sau cu propoziția „Acolo departe este o colină verde” în care „este” indică existența. Putem rezolva astfel de contradicții dacă formalizăm limbajul natural și dacă facem distincția dintre *forma gramaticală* și *forma logică* a unui propoziții. De exemplu, enunțul fundamental al metafizicii creștine „Dumnezeu există” este simptomatic pentru ceea ce înseamnă confuzia între cele două forme. Dacă sub raport gramatical „Dumnezeu” este subiectul și „există” predicatul, sub raport logic, tocmai “Dumnezeu” este predicat. „Este” din forma logică îndeplinește nu funcția de predicat, ci de *cuantificator logic* $\exists (x)$, care se referă la o clasă indeterminată de lucruri, exprimând o vagă generalitate. Funcția logică pe care o îndeplinește „este” în calitate de cuantor este similară cu aceea de pronume indefinit „ceva”, „cineva”. Logic enunțul „Dumnezeu există” ar putea fi tradus în propoziția „Ceva indefinit posedă un set de proprietăți”, pentru că Dumnezeu nu constituie propriu-zis un *nume*.

Prin urmare, pentru filosofia analitică, gândirea este o activitate ce constă în capacitatea de a opera cu propoziții ca semne pentru stări de lucruri; ea nu este *ceva* și nici nu are în ea gânduri; nu este container; gândirea este o funcție și nu o entitate; ea poate fi explicată plecând doar de la limbaj ca fenomen obiectiv și public.

42 Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, traducere de Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1993, p. 32.

b) Relația gândire – limbaj

Acest criteriu este derivat din modul în care cele două tradiții concept natura gândirii. Pentru tradiția continentală, gândirea are o preeminență ontologică fundamentală; în momentul în care numesc ceva eu deja gândesc obiectul, care primește sens din actele gândirii. Gândirea este dată cu limbaj cu tot în actele ei intenționale. Obiectul este într-o relație de nemijlocire cu actele gândirii, pentru că el este sens și, în această calitate, este interior gândirii. A explica entitățile numite „obiecte”, „proprietăți” sau „relații” înseamnă a face un „drumul înapoi”, de la sens la donatorul de sens care este gândirea însăși. Toate aceste operații sunt însoțite de limbaj ca formă de *expresie* a gândirii. Așa putem interpreta și deviza lui Husserl „înapoi la lucrurile însele”

Pentru tradiția analitică, limbajul are o preeminență ontologică fundamentală. Limbajul este gândire, în sensul tranzitivității gândirii. Gândirea „trece” în totalitate în limbaj. A cerceta gândirea înseamnă a cerceta limbajul. Nu există fapte nude, fără a fi numite și corelate cu propoziții. Firește că limbajul este relativ autonom, dar ca fenomen social și public, inclusiv în ordinea analizelor logice și conceptuale.

A explica înseamnă a pleca de la limbaj; o explicație a limbajului este și una a gândirii; Preeminența ontologică a limbajului explică posibilitatea comparării obiectelor care au proprietăți diferite. Înainte de a fi comparate cu realitatea cuvintele întrețin anumite relații între ele care sunt deja precondiții ale comparării. Când comparăm culoarea neagră cu cea albă, nu comparăm obiecte, ci cuvinte și înțelesuri, sensuri și semnificații, asociate cuvintelor prin intermediul limbajului.

c) Relația a fi – a cunoaște

Ambele tradiții, continentală și analitică, pleacă de la premisa că „a fi” înseamnă „a ști” și că obiectul de analiză sunt propozițiile enunțiative, adică cele care au sens și sunt purtătoare de adevăr sau fals.

Există însă și diferențe notabile: pentru stilul continental „a fi” înseamnă a fi temă a gândirii. În ciuda faptului că noi folosim continuu cuvânt „este” și știm ce este acesta în toate practicile de viață, nu știm „ce este”, decât atunci când ne interogăm în mod explicit. Acest fapt paradoxal este relevat de Aureliu Augustin într-un celebru pasaj din *Confesiuni* „Așadar, ce este timpul? Dacă nimeni nu încercă să afle asta de la mine, știu; dacă însă eu aș vrea să explic noțiunea cuiva care mă întreabă nu știu”⁴³.

Pentru filosofii analitici: „a fi” înseamnă ceva exprimat în propoziții, într-un limbaj. „A fi” nu poate fi evaluat ca atare, ci doar propozițiile enunțate despre a faptul de a fi, cu condiția ca aceste propoziții să fie, în principiu, decidabile.

În schimb, pentru filosofii continentali, „a fi” are o precedență totală față de orice act al gândirii. De pildă, urmându-l pe Heidegger, cel care

43 Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Traducere din latină, studio introductive și note de GH. I. Șerban, București, Editura Humanitas, 1998, p. 405.

pune întrebarea „ce este arta?” se află el însuși, cu ființa sa cu tot în această întrebare. Prin urmare, a lămuri „ce este arta?” înseamnă a descrie structurile existențiale, de profunzime ale celui care pune întrebarea. În limbajul lui Heidegger, această întrebare angajează structurile existențiale ale Dasein-ului, ce pot fi descrise fenomenologic.

Dacă însă îl urmăm pe Wittgenstein la întrebarea „ce este arta?” nu se poate răspunde, pentru că nu există un obiect spre care să arătăm și să spunem „acesta este artă”. Întrebările de acest tip produc crampe mentale. Corect ar fi să punem o altă întrebare: „în ce constă o explicație a artei?”. Atunci gândirea noastră se poate concentra pe propoziții cu sens pentru că acum are în vedere o discuție despre natura explicației. Răspunsul la această întrebare „în ce constă o explicație a artei?” este și răspunsul la întrebarea „ce este arta?”. Nu se poate pune întrebarea „ce este arta?” pentru că nu se poate indica care sunt condițiile în care enunțurile sunt adevărate.

Dacă avem în vedere limbajul cognitiv, exprimat în propoziții declarative, care enunță anumite proprietăți despre starea de fapt a lucrurilor și formulează pretenții de adevăr, constatăm și aici deosebiri semnificative: Pentru continentali, adevărul este acordul gândirii cu obiectul său, iar adevărul este, în ultimă instanță, numele ființei. Pentru analiticii, adevărul este o proprietate a propozițiilor cu sens. Adevărul este, pe de o parte, o relație între propoziții complexe și este legat de valoarea de adevăr a propozițiilor atomare. Pe de altă parte, adevărul ține de o relație de corespondență a enunțurilor cu starea de fapt a lucrurilor.

d) Opțiunea pentru metodă

În această chestiune, opțiunea pentru anumite tipuri de metode care conduce gândirea către adevăr, diferențiază în mod manifest cele două stiluri de filosofare. Gânditorii continentali sunt adepții pluralismului metodologic. Atunci când vorbim despre știință, trebuie să vorbim la plural și să împărțim aceste discipline în „științe tari” și „științe slabe”. Științele naturii sunt „științe tari” sau „exacte” pentru că determină fenomenele în mod exact prin formule matematice. Pentru a face acest lucru, ele fac abstracție de o serie de factori care, din punct de vedere cultural, istoric, ideologic sau psihologic influențează percepția noastră asupra lumii și lucrurilor din ea. Fizicianul sau chimistul adoptă, pentru a-și atinge scopul, o atitudine care poate fi numită atitudinea observatorului imparțial ce privește lucrurile în mod obiectiv, din perspectiva forțelor care acționează asupra lor și încearcă să le determine formal, ca niște obiecte pure asupra cărora acționează niște forțe constante în timp și cuantificabile matematic. Tocmai de aceea, aceste științe nu spun nimic despre sensul vieții umane, despre destinul omenesc, despre prejudecățile noastre istorice și despre multe alte astfel de elemente care, fie că vrem, fie că nu, determină *percepția* noastră concretă și poziționată istoric. Nu trebuie însă să uităm faptul că atitudinea științifică (obiectivă) față de lume este, până la urmă, o atitudine artificială la care ajungem doar făcând abstracție de o sumedenie de factori.

Prin urmare, „științele slabe”, cele în care ființa omenească se autocunoaște, au o importanță mai mare pentru echilibrul nostru existențial și pentru *sensul* pe care noi, ca ființări poziționate istoric și cultural, îl atribuim lucrurilor din jurul nostru. În vreme ce științele naturii sunt instrumentale. Ele produc instrumente de cunoaștere în vederea aplicării lor la nivel tehnologic. Științele socio-umane, pe de altă parte, oferă o cunoaștere existențială mai degrabă decât una științifică. Ele indică oamenilor ce au de făcut în viață, care este calea corectă de a trăi și care este sensul vieții și morții.

Aceasta nu înseamnă însă că ele oferă o cunoaștere mai puțin riguroasă, ci, pur și simplu, se ocupă de domenii ale vieții noastre care nu pot fi formalizate și prinse într-o formulă matematică. Or, această diferență la nivelul tipurilor de fenomene studiate necesită *metode* diferite de cele ale cunoașterii științifice. Metodelor exacte științelor ale naturii, fondate pe abordări cantitative, matematice, aplicate fenomenelor naturale, le sunt contrapuse metodele interpretative ale științelor umaniste, cum ar fi fenomenologia, analiza existențială și hermeneutica.

Filosofia, cu toate ramurile ei, produce o cunoaștere interpretativă și comprehensivă a fenomenelor umane încărcate de expresii emoționale și semnificații cognitive și, tocmai de aceea, ea a este asimilată mai degrabă științelor slabe decât celor exacte.

În această dispută, gânditorii analitic adoptă ceea ce se poate numi „monism metodologic”. În opinia lor există doar o singură formă de cunoaștere, anume cunoașterea științifică care propune și modelul cunoașterii în genere. Numite și științe mature, sau în expresia lui Karl Popper – cu referire la fizica teoretică, la chimie, biologie și genetică etc. – „științe eroice”, aceste demersuri de cunoaștere produc cunoștințe cu valoare universală. Succesele lor se bazează pe modele teoretice tari, pe aplicarea matematicii la experiență, pe punerea la probă a teoriilor și experimentarea rezultatelor. Aceste științe explică prin cauze, metode deterministe și statistice de ce lucrurile se supun unor legi universale valabile la nivelul întregului cosmos.

Așa stând lucrurile, pentru gânditorii analitici nu există probleme filosofice în sensul tradițional sau metafizic al cuvântului, ci *doar* probleme științifice. Filosofia nu oferă cunoaștere și, prin urmare, nu explică fenomenele, ci le *clarifică și descrie*. Ea este o cercetare critică și conceptuală, având o funcție de lămurire a gândirii noastre. „Scopul filosofiei este clarificarea logică a gândurilor. Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate. O operă filosofică constă în esență din clarificări. Rezultatul filosofiei nu sunt «propoziții filosofice», ci faptul că propozițiile devin clare. Filosofia trebuie să facă clare gândurile, care altfel sunt oarecum tulburi și confuze și să le delimitează în mod net”⁴⁴. Din această perspectivă, în esență, filosofia e cercetare conceptuală și are funcții terapeutice: ne eliberează de erorile

44 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2001, propoziția 4.112, p. 102.

și de captivitatea în care este prinsă gândirea naturală de încrengăturile și ambiguitățile limbajului nostru.

Gândirea continentală, pe de altă parte, țintește cunoașterea „lucrurilor însele” prin analize ce iau în calcul factorii istorici și culturali. Ea urmărește mai degrabă *interpretarea* lucrurilor și degajarea mecanismelor prin care noi dăm sens lumii din jurul nostru. Tocmai de aceea, se ia în calcul structura intențională a conștiinței noastre și diferitele acte care intră în constituirea și, apoi, în interpretarea sensului existențial al lucrurilor. Din această perspectivă, filosofia continentală se diferențiază atât de gândirea științifică, cât și de gândirea analitică. Metodele ei sunt diferite și pornesc de la presupuziții diferite despre gândirea umană prinsă într-o lume istoric-culturală.

Acesta este și motivul pentru care gândirea analitică și-a formulat o serie de idealuri de cunoaștere care sunt diferite de cele ale gândirii continentale. Înțelegerea lumii, pentru analitici este realizată prin formalizarea limbajului natural într-o formă care se apropie foarte mult de gândirea matematică și nu prin descrieri ale actelor interne ale conștiinței.

Într-o expunere elementară, programul gândirii analitice și, evident, al esteticii analitice, poate fi rezumat în câteva puncte:

- a) eliminarea mentalismului și expulzarea gândurilor din minte; Eul nu e concept filosofic, ci un pronume personal ale cărui funcții logice trebuie larificate;
- b) limbajul este un fenomen cultural public care face posibilă conectarea între gândirile noastre solitare; nu există un limbaj privat, individual;
- c) precedența limbajului față de orice altă activitate practică și intelectuală; tot ceea ce se întâmplă se petrece în cercul limbii; obiectele sunt cuvintele care compun propozițiile. Există mai multe construcții ale lumii prin limbaj în funcție de valorile cardinale și de cele instrumentale: una cognitivă, alta etică și estetică, o construcție mediatică ș.a.m.d. Toate sunt forme de limbaj specializat care sunt internalizate de om la nivel de gândire, credințe, comportament;
- d) limbajul care deține supremația față de toate celelalte limbaje este limbajul comun al practicilor de viață; acesta donează sens și semnificații primare tuturor celorlalte tipuri de limbaj;
- e) în ordinea formelor culturii cel mai important limbaj este cel al științei – un limbaj bine făcut și precis – prin apelarea la exactitățile matematice și logice;
- f) toate limbajele au ca scop producerea de acord între vorbitori.

Capitolul II

Metode de abordare în estetica contemporană. Presupoziții și cadre de gândire

1. Presupozițiile și rolul în cunoașterea estetică

Cursul de *Estetică continentală* propune, similar cursului de *Estetică analitică*, o cultură a distincțiilor conceptuale și dialogului. Conținuturile predate sunt ordonate explicit plecând de la ansamblul de metode pe care se fundează estetica continentală.

Tocmai de aceea, într-un mod simplificat, prin estetica continentală trebuie să înțelegem un ansamblu de metode de analiză a tuturor aspectelor globale legate de fenomenele artistice, cum ar fi creația și natura obiectului artistic, a obiectului estetic sau a operei de artă, felul de a fi al omul emoțional, natura afectivității și corelația ei cu alte facultăți omenești, stabilirea specificului gustului, a judecății de gust și a judecății estetice, rolul artei în societate și intersecția acesteia cu etica sau cunoașterea științifică. Acesta este și motivul pentru care, din cauza complexității și unicității lor, metodele gândirii continentale nu sunt susceptibile de a fi ordonate prin legi exprimate matematic ori statistic.

Mai precis, estetica continentală este fundată pe clasa de metode reflexive, în principal pe fenomenologie, analiză existențială și hermeneutică, care scot în evidență faptul că esteticianul, subiectul care cercetează fenomenele artistice, este implicat în acele acte de înțelegere în care „obiectul” de cunoscut este elaborat (constituit) de el însuși în procesul cercetării. Pentru a înțelege acest fapt paradoxal noi trebuie să facem distincția dintre „obiectul real”, entitatea concretă pe care o putem repera cu simțurile și „obiectul cunoașterii”, care este entitatea intangibilă constituită dintr-o rețea conceptuală pe care o moștenim pe calea tradiției intelectuale din care facem parte. Obiectul cunoașterii estetice, cum ar fi de pildă, „arta”, ține de istoricitatea gândirii, iar înțelesurile lui vin încă de la gânditori greci care au creat cadrele de gândire ale culturii europene. Altfel spus, arta nu este sculptura din piatră, tabloul pe pânză sau gravura pe lemn pe care o avem în față, ci *sensul* pe care mintea noastră îl atribuie acestor entități. Simplu spus, esteticianul în cercetările sale nu descoperă un obiect exterior lui, așa cum a descoperit Columb America, ci îl constituie prin actele sale de reflecție pe care le preia din tradiție și pe care le rafinează în raport de timp istoric în care trăiește. În fond, prezentul nu este decât tradiția permanent reînnoită și îmbogățită cu noi și noi experiențe.

Această circularitate dintre obiectul cunoașterii, în cazul nostru, fenomenele artistice în complexitatea lor, și subiectul care cunoaște este dată de faptul că esteticianul nu are de-a face propriu zis cu ființări simple prezente în sens fizic, ci cu semnificații, adică cu mesaje pe care privitorul le descifrează și le înțelege. Căci, așa cum se știe de la cursurile predăte la nivel de licență, opera de artă nu este reductibilă la un obiect artistic, reperabil cu simțurile, ea fiind, *de facto*, un ghem de semnificații estetice, etice, sociale și culturale.

În rezumat, când vorbim despre estetica continentală avem în vedere o interpretare metodică a semnificațiilor tuturor fenomenelor legate de practicile artistice trecute sau prezente și de modul în care aceste semnificații, înțelesuri asociate entităților care populează lumea artei, pot fi deslușite și devoalate în mod explicit. Explicitarea printr-un sistem de propoziții și interpretări a ceea ce este asumat implicit, tacit, este una dintre sarcinile de cercetare ale esteticii continentale. De pildă, dacă rostim cuvântul „artă” noi deja avem un sens implicit pe care-l atribuim acestui cuvânt, deoarece, altfel, nu am fi capabili să reperăm, dintr-o mulțime de lucruri prezente, acea categorie de lucruri ce pot fi numite „opere de artă”. Acest lucru se întâmplă și cu sensul cuvântului „este”, pe care îl știm deja dinainte de orice utilizare și așa se întâmplă cu toate cuvintele pe care le folosim.

În mod surprinzător, înainte de a cunoaște ceva anume, noi posedăm o precunoaștere pe care o activăm continuu în practicile noastre de viață, un orizont de înțelegere, mai larg sau mai restrâns, în funcție de care determinăm sensul ființărilor pe care le întâlnim. Știm totul despre lumea în care trăim, despre univers și natură, despre faptele oamenilor, despre credință, religie și artă, chiar dacă nu le cunoaștem într-un mod profesional, așa cum știu experții acestor domenii formați în ani lungi de școală, și nu le putem defini într-un mod exact. Prin urmare, este o diferență între a ști și a cunoaște. Știm, avem o precunoaștere implicită a fenomenelor, pe care o punem la lucru de fiecare dată când nu suntem întrebați în mod explicit despre *sensul* sau *definiția* unui anumit cuvânt. În momentul în care suntem întrebați ne dăm seama că ar trebui să sondăm ceea ce știm pentru a indica motivele pentru care noi susținem o anumită opinie și nu o alta.

Acest fapt paradoxal este relevant, încă dinainte de apariția gândirii continentale contemporane, cum mai arătăm, încă din Antichitate, așa cum arată magistral Aureliu Augustin într-un celebru pasaj din *Confesiuni*. „Așadar, ce este timpul? Dacă nimeni nu încercă să afle asta de la mine, știu; dacă însă eu aș vrea să explic noțiunea cuiva care mă întrebă nu știu”⁴⁵.

În rezumat, dacă în toate actele noastre de cunoaștere explicită există o anumită doză de precunoaștere, atunci trebuie să ne întrebăm în ce constă această precunoaștere pe care ne-o asumăm fără să știm, dacă nu întreprindem cercetări pentru a le aduce la vedere. Simplu spus, când ne asumăm ceva explicit noi supozăm ceva implicit. Dar ce sunt supozițiile?

45 Sfântul Augustin, *Confesiuni*, Traducere din latină, studio introductive și note de GH. I. Șerban, București, Editura Humanitas, 1998, p. 405.

Termenul de „supoziție” și sinonimul lui „presupoziție”, circulă în cultura intelectuală europeană cu sensuri multiple și, ca de obicei, în contexte reciproc contradictorii.

Astfel, în logică clasică, prin „presupoziție” se înțelege un enunț asertoric (o propoziție cognitivă, deci un enunț care se referă la fapte) ce implică fie un adevăr necesar, fie un adevăr contingent. În paranteză fie spus, fapt învățat la logică, prin propoziții care exprimă un adevăr necesar înțelegem acele propoziții în care adevărul sau falsul poate fi stabilit prin simpla înțelegere a sensului, ca în exemplul: „Toți soții sunt căsătoriți”. În schimb, prin propozițiile care exprimă un adevăr contingent înțelegem acele enunțuri în care adevărul și falsul se stabilesc prin confruntarea conținutului lor cu starea de fapt a lucrurilor, cum este cazul propoziției „Socrate este cel mai înțelept dintre atenieni”. În acest context, „punerea la probă” stabilește dacă un enunț este adevărat sau fals.

Interesant de știut este faptul că în logica medievală, *suppositio* desemna lucrul sau lucrurile pentru care stă un substantiv. În acest context, înțelesul lui *suppositio* trimite la referențial, la realitățile pe care le desemnează cuvântul și nu la ceea ce noi numim astăzi *presupunere*. Prin urmare, „supoziția” se referea la referință, la capacitatea gândirii noastre de a numi realități, obiecte ideale sau reale. Vorbirea noastră, prin ceea ce numim propoziții cognitive este o *vorbire despre lucruri*. Faptul aceasta indică intenționalitatea gândirii, adică îndreptarea ei către ceva exterior ei, către obiecte. În acest mecanism al intenționalității se cuplează gândurile cu lucrurile, fapt rămas neelucidat pe deplin, până astăzi. În predicatul oricărei propoziții cognitive detectăm întotdeauna o intenție referențială, adică o încercare de a surprinde realități empirice sau ideale. Spre pildă, în enunțul: „Studentii de la Universitatea de Arte sunt inteligenți”, predicatul „inteligenți”, prin intenționalitatea gândirii, *ține locul*, *suplește* starea psihologică reală, legată de ceea ce noi numim inteligență.

Faptul este remarcat și de Aristotel: „[...] într-o discuție nu este posibil ca să aducem lucrurile însele, ci trebuie să ne folosim, în locul lor, de cuvintele care le simbolizează, Noi credem că ceea ce este valabil pentru cuvinte este valabil și pentru lucruri [...] cuvintele sunt în număr finit, ca și mulțimea noțiunilor, în timp ce lucrurile sunt nenumărate. De aceea aceeași noțiune și același cuvânt trebuie să desemneze mai multe lucruri”.⁴⁶

Distincțiile despre care vorbeam s-au fundat, cum spuneam, pe opera logică a lui Aristotel, în mod special pe *teoria judecății*, teorie care reprezintă coloana vertebrală a culturii intelectuale și științifice, europene. De altminteri, toate tratatele de logică clasică, mai vechi sau mai noi, (inclusiv o serie de mari expuneri filosofice, cum ar fi de pildă, filosofia critică a lui Kant) consideră că *a judeca înseamnă a gândi*. „Judecata, a cărei fundamentală însușire este socotită a fi adevărul, constituie elementul structural al gândirii omologate, al cunoașterii veritabile și al acțiunii efici-

ente [...]. Forma logică a judecării ne-a determinat felul de *a gândi* și, mai de parte, felul de *a face*⁴⁷.

Prin urmare, spațiul european de gândire este dominat de judicativ, simplu spus, de convingerea că adevărul este o proprietate a judecării, că el se exprimă *numai* în enunțuri (judecări) cognitive. Faptul acesta a atras, mai ales în filosofiele postmodernității, o serie de critici menite să slăbească identitatea judecată – gândire – adevăr și să plaseze conștiința cunoscătoare mai aproape de *faptul real* al vieții. Astfel, universul non-judicativului, respectiv datele ce compun viața culturală și socială, mentalitățile, convingerile, trăirile și credințele prezente în mod implicit în produsele gândirii formulate (enunțuri, aserțiuni, judecări), a fost supus unor investigații sistematice mai ales după a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În câmpul acestei investigații a non-judicativului se înscrie și programul de cercetare a *datelor prelabile, a presupuzițiilor, adică a ideilor neasertate, conținute și asumate implicit sau tacit* de către gândirea formulată în judecări de predicție (enunțuri cognitive).

Simplificând lucrurile, trebuie spus că această cercetare a presupuzițiilor vizează detectarea și scoaterea la lumină, explicitarea elementelor *implicite* (intelectuale, culturale, filosofice) ale discursului rațional obiectivat în enunțurilor explicite, în judecățile formulate. Astfel, dialectica dintre implicit și explicit, dintre gândirea vie și gândirea formulată în analiza cunoașterii cu valoare de adevăr, devine un puternic instrument de autoexaminare critică prin faptul că îndreaptă gândirea cunoscătoare spre investigarea propriilor temeuri și fundamente⁴⁸.

Cum arată Adrian Paul Iliescu, presupuzițiile sunt idei considerate a fi lucruri „de la sine înțelese”. Presupuzițiile „nu se confundă cu axiomele, postulatele sau premisele explicite ale demersului; spre deosebire de cele din urmă, primele nu sunt enunțuri direct și nu apar efectiv în cadrul demersului. Așa cum sensul unui semn este condiționat de existența unui anumit context, sensul unui discurs este condiționat de un anumit fundal teoretic, de o anumită *ambianță intelectuală*. Presupuzițiile aparțin acestui fundal – în filosofia științei ele sunt chiar adesea numite “asumpții de fundal” (*background assumptions*). Ele țin de ambianța discursului și nu de discurs; se află, deci, în ceea ce s-ar putea numi, “planul din spate” sau “culisele demersului cognitiv”. Se poate spune deci că presupuzițiile sunt ceea ce transpare *prin*, și nu ceea ce apare *în* discurs. Ceea ce nu le face însă mai puțin necesare, căci, pe cât se pare, acolo unde nu există asumpții de fundal, nu există nici demers rațional”⁴⁹.

De reținut este faptul că presupuzițiile orientează, dau sens și susțin demersul cognitiv explicit, tot astfel cum forțele fizice invizibile susțin o clădire dincolo de faptul vizibil al fundației construite. În această calitate,

47 Viorel Cernica, *Căutarea de sine și chemările tradiției*, Mihai Dascal Editor, 2001, p. 84.

48 A se vedea, Adrian Paul Iliescu, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, cap. *Presupuziții filosofice*, pp. 156-167, capitol care stă la baza redactării acestei secvențe de curs.

49 Ibidem, p. 157.

presupozițiile sunt un fel de fundamente sau, mai bine spus, *cadre generale de gândire*, seturi de precondiții de care profesioniștii specializați într-un domeniu sau altul al cunoașterii nu sunt pe deplin conștienți.

Presupozițiile, în calitatea lor de *precondiții*, aparțin orizontului rațiunilor inițiale pe care se fundează orice demers cognitiv, inclusiv la nivelul structurii morfologice și sintactice a limbilor naturale. Ele nu sunt conștientizate și nici supuse unei analize raționale totale.

Există, în orice demers rațional, elemente de fundal care îl fac posibil și care nu sunt prezente în interiorul argumentației pe principiul că, dacă totul este argumentabil, nimic nu este argumentabil. Acest fapt probează faptul că partea rațională din ființa umană este supraadăugată altor elemente de mai mare profunzime ce țin de instincte, de sensibilitate și trăire. Prezența invizibilă a presupozițiilor în actele de judecare și de cunoaștere rațională se explică prin faptul că ființa umană, în actele de creație, se exercită plenar chiar în condițiile unor specializări intelectuale extrem de analitice, cum ar fi specializările atât de stricte din științele naturii. Faptul acesta implică o altă viziune asupra ideii de obiectivitate și raționalitate a omului.

Astfel, dacă ar fi să ne referim la discursul filosofic și estetic, orice gânditor încearcă să confere obiectivitate prin argumentare și întemeiere logică plecând, în fond, de la puternice convingeri și credințe personale cu dorința de a impune și altora propria sa viziune despre lume. „Într-o asemenea perspectivă, dacă omul poate fi numit cu temei o *ființă rațională* aceasta nu se datorează faptului că el, cu ajutorul rațiunii, ar descoperi o realitate extrinsecă sau un adevăr «obiectiv», dat, ci doar faptul că el știe, într-o măsură mai mare sau mai mică, să-și justifice cu ajutorul rațiunii *presupozițiile sale preraționale sau iraționale*, indiferent dacă acestea sunt individuale sau colective. Ea, rațiunea, inventează instrumente și, de asemenea, teorii care validează ceea ce iubeam, ceea ce credeam sau ceea ce speram, fără ca în fapt să descopere o realitate obiectivă și imuabilă”⁵⁰.

Prin urmare, rațiunea trebuie văzută ca fiind implicată într-un demers de tip justificativ. Ea utilizează și pune în valoare strategii interpretative legate de argumentație și persuasiune, dar numai după ce primește un imbold din zonele obscure ale aspirațiilor și intereselor noastre. „Presupozițiile sunt elemente invizibile apte să justifice rațional actele omenești și chiar unele atitudini și stări, în raport cu anumite scopuri și aspirații [...] scopurile, aspirațiile și idealurile sunt extrem de variate și, de asemenea, extrem de diferite ca grad de generalitate. Dar ele pot fi ordonate, ierarhizate în sisteme coerente [...]”⁵¹.

Evident că în vârful sistemul ierarhiei de presupoziții în care este plasată gândirea și demersurile ei raționale justificative, se plasează presupozițiile de tip filosofic, în calitatea lor de cadre generale stabile pentru întreaga specie umană. „Presupoziția filosofică pune gestul ome-

50 Andrei Cornea, *Platon. Filosofie și cenzură*, București, Editura Humanitas, 1999, pp. 19-20.

51 Adrian Paul Iliescu, *Op. cit.* p. 183.

nesc sub auspiciile unui țel final [...] filosofia creează condițiile pentru legitimarea existenței în întregul ei”⁵². Așa se explică de ce presuposițiile filosofice au, pe lângă alte caracteristici, o proprietate fundamentală. Ele sunt „asumpții de fundament”, angajamente intelectuale *nederivate* logic din altceva, axiome indemonstrabile rațional. Ele sunt condiții de posibilitate ale raționalității omenești și, prin urmare, „limite” ale cadrelor minții noastre însăși. „Prejudicativul reprezintă o instanță ontologică în absența căreia nu ar fi posibile înseși gândurile noastre”⁵³.

Urmându-l pe celebrul filosof și estetician englez Robin George Collingwood, termenul de „presupoziție” are înțelesul de „subînțeles” care este prezent, în mod tacit, în orice enunț care formulează pretenții de cunoaștere. Acestea sunt presuposiții „absolute” sau „relative. Primele aparțin sistemelor de credințe și convingeri nereflectate și au rangul de axiome sau principii. Cele „relative” sunt doar consecințele argumentative ale primelor, corolare ce decurg rațional și asumarea unui anumit set de presuposiții absolute. „Există anumite *principii* pe care individul tinde să le considere fundamentale și de nezdruncinat, pe care le asumă ca fiind adevărate în tot ceea ce gândește sau face. Aceste principii formează ca atare nucleul întregii sale vieți mentale: aceasta reprezintă centrul din care iradiază toate acțiunile sale [...]. Acest centru cuprinde un număr de idei diferite între ele, dar care sunt ținute laolaltă cu o forță de coeziune reciprocă [...]. Acest miez central de convingeri există în fiecare dintre noi și în acest sens oricine deține o filozofie. Dar în cea mai mare parte noi nu știm că o deținem și cu atât mai puțin știm care sunt categoriile care o alcătuiesc. Aceasta se întâmplă pentru că cele mai adânci convingeri ale omului nu pot fi exprimate. Tot ceea ce gândește sau face se bazează pe faptul că el deține aceste convingeri, dar fără a le pune la îndoială, fără a considera necesar să le exprime [...] doar filosoful se ocupă cu explorarea minții și dezvăluirea abisului unde presuposițiile ultime se ascund”⁵⁴.

Într-o sinteză realizată de Dana Țabrea, Collingwood consideră că presuposițiile pot fi caracterizate prin următoarele determinatii: „1. presuposițiile absolute nu sunt propoziții; 2. nu pot fi răspunsuri la întrebări, ci doar presuposiții (spre deosebire de presuposițiile relative care pot uneori să fie și răspunsuri); 3. nu au valoare de adevăr; 4. nu pot fi verificate prin apel la experiență; 5. au sens (*meaning*), dar nu au semnificație (*reference*); 6. nu aparțin doar indivizilor singulari, ci unor grupuri, astfel că vorbim despre presuposiții absolute ale societății; 7. Apar grupate în seturi (constelații); 8. presuposițiile din aceeași constelație trebuie să fie consumabile (o dată presupusă una dintre ele vor ieși automat la iveală); 9. sunt dinamice (se schimbă în timp) – vorbim doar de schimbarea întregului set valabil pentru o anumită perioadă istorică; 10. sunt neglijate de cel ce le presupune, în sensul că sunt implicite gândirii și doar la o analiză dirijată sunt scoase la iveală”⁵⁵.

52 Loc. cit.

53 Viorel Cernica, *Op. cit.*, p. 136.

54 R. G. Collingwood, „*Ruskin’s Philosophy*”, Titus Wilson & Son, 1922, pp. 6-8, *apud* Dana Țabrea, *Dezvoltarea metafizicii ca hermeneutică: Robin George Collingwood. O filozofie practică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2012, p. 17.

a. Thomas Kuhn, Paradigma: un concept teoretic revoluționar

Ideea de „presupoziție” a devenit foarte fertilă și în câmpul investigației cunoașterii științifice, odată cu opera lui Thomas Kuhn (1922 – 1996), profesor la Harvard, Berkeley și Princeton University, autorul unei cărți care a revoluționat reprezentările noastre despre știință și cunoaștere în general. Este vorba despre *Structura revoluțiilor științifice*, lucrare apărută în 1962, tradusă în peste 20 de limbi, inclusiv în română, aflată și astăzi în centrul dezbaterilor filosofice. Această lucrare impune în investigațiile filosofice ale cunoașterii conceptul de *paradigmă*, un analogon al „presupoziției” sau al „mitului fondator”.

Înainte de a defini sensul pe care Kuhn îl atribuie ideii de „paradigmă”, trebuie însă să menționăm faptul că acest concept este unul cu carieră filosofică îndelungată. El a apărut pentru prima oară în gândirea platoniană, într-un context în care cuvântul grecesc *paradeigma* are un sens esențialmente artistic. Pentru grecii antici *paradeigma* era modelul folosit, în special de sculptori, în lucrul de atelier. Spre exemplu, o reprezentare paradigmatică a zeului Apollo, care servea drept model pentru producerea, în serie, a statuilor zeului. Acest model, care sintetizează toate presuposițiile și preconcepțiile societății privitoare la o anumită divinitate nu este altceva decât o „medie” a modului în care, în acele vremuri, societatea se raporta la respectivul zeu. Tocmai de aceea, când este pus să explice modul în care lucrurile participă la idei, tânărul Socrate din dialogul platonian *Parmenide*, spune că ideea (*eidos*) este un fel de model (*paradeigma*), ctitorit în chiar „natura lucrurilor”, care este imitat de către ființările individuale după putințe, la fel cum sculptorul imită, după propriile capacități artistice, modelul pe care-l are în față⁵⁵. Asta arată că preconcepțiile noastre privitoare la lucruri formează ceea ce am putea numi chiar „natura” lucrului despre care vorbim. Nefiind niciodată puse la îndoială, ele ne dau „o idee” despre lucruri pe care gândirea obișnuită o concepe ca fiind chiar esența lucrurilor însele.

Pornind de la acest sens artistic al ideii de paradigmă putem înțelege, mai ușor, și conceptul lui Thomas Kuhn. În viziunea acestuia, știința matură încorporează în nucleul ei teoretic o serie presuposiții, adică de cunoștințe dobândite într-un mod implicit chiar din timpul procesul educațional al formării profesionale. Știința pune și rezolvă probleme diverse. Logica punerii și rezolvării problemelor curente poate fi pusă în analogie cu rezolvarea unui *puzzle*. Într-o astfel de operație intelectuală specifică unui *puzzle*, noi aplicăm un algoritm dinainte învățat. Strategiile de rezolvare sunt euristice, iar cercetătorul își mobilizează priceperile sale în rezolvarea de probleme concrete, nu prin aplicarea de reguli explicite. El trăiește într-o lume devenită familiară prin formația sa științifică, care i se pare a fi realitatea însăși. Or, actele de profesionalizare nu sunt datorate în exclusivitate numai achiziției de reguli explicite, de proceduri standard expuse în manuale și tratate. Dimpotrivă, învățarea implicită este dominantă în perioada formării profesionale și, mai apoi, în practicarea cercetării efective.

Orice cercetător odată format se integrează unor comunități științifice ce nu sunt nimic altceva decât „grupuri în care comunicarea este relativ deplină, iar judecata profesională relativ unanimă”⁵⁶. Unanimitatea de „vederi” se datorează cadrelor valorice comune pe care o comunitate științifică le internalizează prin intermediul *paradigmelor*, al modelelor de lucru și de abordarea problemelor de tip *puzzle*.

Paradigmele sunt sisteme de convingeri și valori comune împărtășite de către oamenii de știință, un ansamblu de cunoștințe tacite, implicite, referitoare la fundamentele domeniului de investigație, la problemele și metodele ei specifice. Aceste paradigme orientează activitatea de cercetare și cunoaștere, fiind un rezultat al învățării după modele exemplare. Paradigmele sunt subiacente teoriilor, legilor, aplicației, instrumentației. Ele formează sistemul presupuzițiilor, a lucrurilor de la sine-înțelese în absența cărora cercetarea științifică nu ar fi posibilă ca o activitate rațională și integrată.

Forța teoretică a conceptului „paradigmă” s-a dovedit a fi, cu timpul, de-a dreptul impresionantă. Astfel, aplicabilitatea conceptului a trecut dincolo de discursul strict științific. Astăzi, conceptul „paradigmă” este utilizat frecvent cu mare profit teoretic în toate domeniile de reflecție ale științelor omului, inclusiv în estetică și în teoriile artei. El a contribuit la relaxarea mitului raționalității omului și la o mai bună înțelegere a actului cunoașterii umane prin valorificarea și recuperarea non-explicitului, a elementelor care țin de profunzimile ființei noastre.

Aceste achiziții teoretice legate de ceea ce este implicit sau, ceea ce este același lucru, tacit asumat în faptele de cunoaștere (*presupuziții, paradigme, pattern-uri*) pot fi aplicate cu succes și în înțelegerea dezbaterilor actuale implicate de analiza fenomenelor artistice contemporane.

b. Richard Rorty și modelul conversațional în filosofie și estetică

„Rezervorul” de supoziții se află fără îndoială în tradiția culturală și intelectuală pe care o moștenim de la generație la generație. Este vorba despre configurația generală, cadrele de gândire în care cunoaștem tradiția intelectuală, filosofică și estetică, și despre instrumentele pe care le avem la dispoziție pentru a înțelege în mod explicit, ceea ce doar presupunem dogmatic că ar fi fost.

Filosoful american de orientare pragmatică Richard Rorty s-a interogat asupra acestei chestiuni cu privire la modul în care trebuie scrisă o istorie relevantă a ideilor în filosofie. Firește că lecția lui Richard Rorty, sintetizată în expresia, „model conversațional” de analiză, poate asimilată în întregime și transferată analizelor estetice⁵⁷.

Sugestia acestui model a fost preluată de la gânditorii analitici care, într-o primă etapă de analiză, sugerau că starea prezentă a filosofiei se

56 Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 54.

57 Am preluat selectiv o parte dintre ideile expuse în acest capitol din Constantin Aslam, *Paradigme...*, ed. cit., cap. 1.4 *Către un model presupuzițional de analize în estetică*, pp. 66-70.

fundează pe o tradiție continuu revizuită. „Filosofii analitici care au încercat reconstrucții raționale ale argumentelor marilor filosofi trecuți în neființă au procedat astfel în speranța de a-i trata pe acești filosofi ca pe niște contemporani, ca pe niște colegi cu care pot schimba păreri. Ei au susținut că dacă nu procedăm astfel, putem la fel de bine să lăsăm istoria filosofiei pe mâinile istoricilor – pe care ei îi prezintă mai degrabă drept simplii doxografi, decât drept căutători ai adevărului filosofic.”⁵⁸

Istoria gândirii filosofice trebuie văzută, consideră Rorty, ca un drum la capătul căruia se află adevărul și pe care-l parcurg două tipuri de filosofi: cei care au trecut în neființă și cei care sunt, încă, în viață. Filosofia, și în prelungirea ei, estetica, este, în acest caz, o conversație istorică între profesioniștii domeniului dincolo de timpul scurt al vieții și de contextualizările de toate felurile. Gândirea filosofică și estetică este o activitate temporală ce constă din conversații reconstruite rațional prin *punerea și rezolvarea continuă de probleme*. Prin urmare, filosofia (estetica prin extensie) nu este un „gen natural”, de tipul „substanțe alcaline”, ci ceva permanent reconstruit.

Firește că acest model al conversației istorice legate de rezolvări de probleme induc întrebări de genul: Ce înseamnă a reconstrui rațional pozițiile filosofice exprimate de tradiție? Suntem îndreptățiți să-i tratăm pe filosofii care au trecut în neființă ca pe niște contemporani? Cum ar trebui să înțelegem tradiția filosofică: în propriii termeni sau prin raportare la probleme noastre? Dacă facem din propriile noastre probleme o grilă de lectură a tradiției filosofice, putem pune în lumină progresul rațional al dezbaterilor și achiziția de concepte? Pe ce ne întemeiem atunci când trecem de la *reconstrucția istorică* a tradiției filosofice la *reconstrucția rațională* a lor?

Pentru a răspunde la aceste întrebări, Rorty, pe urmele lui E.D. Hirsch⁵⁹, face distincția dintre *înțeles* și *semnificație*. „[...] să limităm cel dintr-un termen la ceea ce se armonizează cu intențiile autorului în jurul momentului compoziției, folosind *semnificație* pentru locul textului în alt context.”⁶⁰ După Rorty, descoperirea „înțelesului” tradiției, adică raportarea la intențiile proprii ale textelor filosofice cade în sarcina „istoricilor”, în vreme ce deslușirea „semnificației” și, în cele din urmă a adevărului, cade în sarcina „filosofului”.

Acesta din urmă, „filosoful” care se raportează la tradiție, gândește împreună cu filosofii trecuți în neființă, „conversează” cu ei, le corectează tezele și argumentele sau îi acceptă în funcție de problemele pe care le deschide pentru a fi rezolvate. Firește că atunci când vorbim despre „istoric” și „filosof” nu avem în vedere persoane diferite, ci operații distincte de gândire. „Istoricul” *înțelege faptele în mediul și ambianța lor*, în

58 Richard Rorty, *Istoriografia filosofiei: Patru genuri*, în vol. 3, traducere de Mihaela Căbulea, București, Editura Univers, 2003, p. 185.

59 E.D. Hirsch, Jr, *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976.

60 Richard Rorty, *op. cit.*, p. 192.

vreme de „filosoful” propune o *reconstrucție teoretică*, cu scop evaluativ, din perspectiva datelor prezentului.

Pentru Rorty, tradiția filosofică poate și chiar este efectiv rescrisă de noi prin trei modalități încrucișate, „genuri” de reconstrucție teoretică. Toate trei sunt la fel de îndreptățite, întrucât sunt perspective complementare ale conversației noastre cu tradiția. Aceste proceduri de rescriere a tradiției sunt analogice triadei hegeliene și se contrazic prin unilateralitatea lor, dar tocmai prin această parțialitate se completează reciproc într-un întreg care și el este reconstruit.

Prima formă de reconstrucție este *istorică* și pune în acțiune *înțelegerea tradiției în propriii ei termeni*. „Nu e nimic greșit în a permite în mod conștient propriilor noastre concepții filosofice să dicteze termenii în care să-i descriem pe cei trecuți în neființă. Dar există motive pentru a-i descrie și în alți termeni, în propriii lor termeni. Este util să recreăm scena intelectuală în care cei trecuți în neființă și-au trăit viețile – în particular, conversații reale și imaginare pe care ei le-ar fi putut avea cu contemporanii (sau aproape contemporanii) lor. Există scopuri în care este util să știm cum vorbeau oamenii care nu știau atât de multe câte știm noi – să știm acest lucru atât de detaliat încât să ne putem închipui vorbind același limbaj depășit.”⁶¹

A doua formă de reconstrucție („gen filosofic”) este *rațională*, și vizează *semnificația*, adică plasarea vechilor texte filosofice în noi contexte problematice ce aparțin contemporaneității. Este un fel de „punere la probă” a adevărului conținut de textele venite prin tradiție. Dacă ele sunt fertile prin sugestiile lor sau rezistă unor critici venite din exteriorul contextului lor istoric înseamnă că pot fi de folos și astăzi pentru luminarea sau rezolvarea propriilor noastre probleme. „Dacă vrem autojustificare prin conversație cu gânditorii trecuți în neființă cu privire la probleme noastre curente, atunci suntem liberi să ne lăsăm în voia ei, atâta timp cât ne dăm seama că facem acest lucru.”⁶² Abordările acestui gen vizează aspecte parțiale ale operei unui filosof sau ale altuia, ori aspecte tematice. Autorii în viață gândesc împreună cu cei care au trecut în neființă, cu scopul de a rezolva probleme punctuale de interes tematic local.

A treia formă de reconstrucție este *canonică*, în sensul că este ilustrat de marile construcții filosofice sistematice, „povestiri cuprinzătoare”, gen reprezentat paradigmatic de filosofia de sistem a lui Hegel. Acest gen care vizează filosofia ca întreg este, spune Rorty, ceva ce ține de *istoria spiritului* (*Geistesgeschichte*), de filosofie în ansamblul ei.

Această formă de reconstrucție produce canonul filosofiei, întrucât delimitează obiectul filosofiei, metodele și probleme ei și are o influență decisivă, uneori, în modelarea celorlalte genuri de reconstrucție filosofică (istorică și rațională). În această categorie sunt introduși filosofi care au creat un

61 *Ibidem*, p. 186.

62 *Ibidem*, p. 193.

mod de a gândi și de a ordona întregul domeniu al filosofiei (marii filosofi care au trecut în neființă)⁶³.

Cel de-al patrulea „gen” este doxografia și este încriminat de Rorty pentru faptul că filosofia se înfățișează aici ca o colecție de păreri care mumifică operele gânditorilor. Această abordare, care se vrea obiectivă, falsifică mersul real al istoriei reflecției filosofice care poate fi reconstruit numai contextualist. Doxografia este un fel de boală meta-filosofică contagioasă instalată odată cu lucrarea lui Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, boală care face victime și în prezent în rândul contemporanilor – există astăzi o multitudine de „istorii” ale filosofiei scrise în cheie doxografică care nu au nici un fel de valoare și care, mai mult, pervertesc mintea novicilor.

Concluzia lui Rorty este fără echivoc: „Până acum am distins patru genuri și am sugerat ca unul dintre ele (doxografia) să fie tratate cu dispreț. Cele trei care rămân sunt indispensabile și nu concurează unele cu altele. Reconstrucțiile raționale sunt necesare pentru a ne ajuta pe noi, filosofi zilei de azi, să reflectăm la probleme noastre. Reconstrucțiile istorice sunt necesare pentru a ne reaminti că aceste probleme sunt produse istorice, prin demonstrarea faptului că ele au fost invizibile pentru strămoșii noștri. *Geistesgeschichte* este necesară pentru a justifica credința noastră că ne aflăm într-o poziție mai bună decât acei strămoși, în virtutea faptului că am devenit conștienți de acele probleme. Orice carte de istoria filosofiei va fi, desigur, un amestec, al acestor trei genuri. Dar de obicei unul sau altul dintre motive predomină, de vreme ce trebuie îndeplinite trei sarcini diferite.”⁶⁴ Ideile lui Rorty care pleacă de la premisa că prezentul cultural ține de tradiția continuu revizuită și că istoria trebuie văzută ca un instrument privilegiat de analiză a configurațiilor culturale actuale nu este ceva cu totul singular, ci aparțin unui context metodologic mai larg, cultivat cu precădere din deceniul al șaptelea al secolului trecut până azi.

c. Isaiah Berlin și teoria punctelor de cotitură în analiza ideilor

Pe lângă aceste genuri, mai putem descrie încă unul, pe care Richard Rorty nu îl tematizează, dar care este, într-un anume fel, presupus de reconstrucția canonică. Atunci când privim, pe urmele lui Hegel, istoria filosofiei ca un întreg structurat dialectic sau, folosind o metaforă pe care chiar filosoful o folosește, ca un râu care tot timpul strânge în albia sa afluenți, mărindu-și astfel debitul, nu putem să ignorăm toate meandrele acestuia. Ca și un râu, istoria filosofiei are tot felul de cotituri care sunt determinate, în cazul filosofiei, de factori culturali și, în cazul râului, de factori ce țin de formațiunile de relief pe care le traversează și de compoziția lor.

De multe ori, analiza acestor puncte de cotitură ne poate revela multe prejudecăți și supoziții pe care istoria filosofiei a trebuit să le „erodeze”

63 *Ibidem*, pp. 194-201.

64 *Ibidem*, p. 209.

sau, în cazul în care erau prea puternic împământenite în cultura vremii, să le ocolească. Astfel, prin opera enciclopedică a filosofului britanic Isaiah Berlin (1909-1997), „istoria ideilor” a devenit dintr-o abordare teoretică cu caracter facultativ un adevărat domeniu riguros de analiză a trecutului asumat cu presupuzițiile sale cu tot.

Din acest punct de vedere, Berlin critică presupuziția „prezenteismului”, adică perspectiva dogmatică de analiză care consideră că trecutul este un segment temporal *depășit* de prezent. Această presupuziție a fost înlocuită de Berlin prin minuțioase investigații de context menite să deoaaleze existența unei „logici interne” a faptelor istorice care reproduc principiul atât de bine exprimat de cunoscuta expresie: „alte măști, aceeași piesă”. Pe de altă parte, „istoria ideilor” indică și mecanismele care fac dintr-un fapt istoric un eveniment singular, unic și irepetabil. A înțelege în ce constă continuitatea și discontinuitatea în istoria reală a oamenilor nu este o „activitate de fotoliu”, ce ține de aplicarea mecanică a unor reguli, ci o cercetare complexă, interdisciplinară, ce descompune fiecare fapt istoric investigat în părți componente, pentru a-l recompune apoi în planul gândirii ca întreg structural și funcțional⁶⁵. Punctele de cotitură, „meandrele” istoriei filosofiei, sunt evenimente singulare ce au schimbat cursul acesteia și pe care trebuie să le înțelegem în mod nuanțat pentru a putea spune că am înțeles istoria unei anumite idei filosofice.

65 Metodologia „istoriei ideilor” în calitatea ei de disciplină istorică autonomă de analiză este remarcabil surprinsă de o antologie de texte reprezentative, accesibilă și în limba română. Vezi Isaiah Berlin, *Adevăratul studiu al omenirii. Antologie de eseuri*, ediția îngrijită de Henry Hardy și Roger Hausheer, cuvânt-înainte de Noel Annan, introducere de Roger Hausheer, traducere din engleză de Radu Lupan, București, Editura Meridiane, 2001. Deopotrivă, această metodologie este devoalată și în Isaiah Berlin, *Puterea ideilor*, ediție de Henry Hardy, traducere din engleză de Dana Ligia Ilin, București, Editura Humanitas, 2012.

2. Atitudinea naturală vs. atitudinea fenomenologică

Explorarea cu metode sistematice a supozițiilor asumate în mod implicit de către cercetătorii care-și concentrează eforturile de cunoaștere pentru a înțelege practicile artistice, dar și practicile teoretice asociate acestora, constituie una dintre sarcinile fundamentale ale studiilor ce pot fi încadrate în domeniul esteticii continentale.

În esență, metodele de analiză mobilizate își propun o schimbare de atitudine în raport cu gândirea nespecializată a omului obișnuit. Acest lucru se face, de cele mai multe ori, prin cercetarea datelor de fundal în care este amplasată gândirea cunoscătoare naturală, cea la care facem apel în viața de zi cu zi. Atitudinea naturală, dogmatică, ce nu este preocupată de înțelegerea mecanismelor interne ale modului în care noi cunoaștem lumea și fenomenele artistice, trebuie substituită, susțin mulți filosofi și esteticieni de primă mărime, cu o atitudine critică, reflexivă menită să scoată din „ascundere” structurile și mecanismele de funcționare ale minții noastre pentru a le înțelege, dirija și stăpâni. Acest lucru este necesar, deoarece, cel mai adesea, după cum am văzut, presuposițiile apar în mod neconștient și pot vicia întregul proces de cunoaștere, făcându-ne să ne construim o concepție simplistă și nerealistă asupra fenomenelor artistice, lucru ce a dus, de-a lungul istoriei, la o din ce în ce mai mare falie între teorie și practicile artistice. Încetul cu încetul, de-a lungul istoriei filosofiei, teoreticienii au luat arta drept pretext de a-și susține propriile teorii abstracte, fără însă a da suficientă atenție „lucrurilor însele”, adică fără a da atenție fenomenelor concrete ce apar în lumea artei și care influențează sensibilitatea noastră estetică.

Teoria care stă la baza acestei direcții de analize estetice ale tuturor fenomenelor legate de artă se numește teoria conștiinței intenționale și susține că actele de conștiință sunt date în propriul nostru Eu cu obiecte cu tot. Mai precis, teoria intențională a conștiinței arată că lucrurile pe care le considerăm ca existente în afara noastră nu sunt altceva decât obiectele ale conștiinței, adică sensuri și semnificații ce se constituie pentru mintea noastră. Această perspectivă de înțelegere a modului în care funcționează conștiința noastră a generat metoda fenomenologică de analiză care propune, printr-un set complex de proceduri, o descriere a multiplelor acte la conștiinței date cu obiect cu tot. În cursurile viitoare vom reveni pe larg la această teorie care fundează gândirea fenomenologică și care, la rândul ei, întemeiază estetica continentală.

Pentru a înțelege noutatea majoră pe care o aduce modul fenomenologic de a gândi trebuie să avem o bună reprezentare asupra conceptului de „atitudine”, deoarece fenomenologia propune o altă paradigmă de gândire, o altă „lume”, un alt *Weltanschauung* ca sistem structurat și ordonat de atitudini. Ne reamintim, din volumele dedicate Filosofiei artei și

Filosofiei trăirii estetice, că imaginea sintetică și unificatoare despre lume, ceea ce, de-a lungul istoriei filosofiei moderne a fost exprimat prin conceptul de *Weltanschauung*, implică atât o dimensiunea cognitivă, de cunoaștere, cât și una afectivă și valorică.

Pe scurt, *Weltanschauung* este constituit atât din ceea ce am denumit „ochelarii gândirii”, setul de supoziții și pre-judecăți asumate tacit, care prefigurează cunoașterea „obiectelor” ce compun lumea „externă” a lucrurilor naturale, a artefactelor ori a obiectelor artistice, dar și din ample și complexe sisteme de raportări la sine afective, morale, acționale. De fapt, așa cum arătam mai devreme, cele din urmă sunt originare, deoarece atitudinile noastre cognitive se fundează pe o anumită situație afectivă specifică fiecărei epoci în parte. Din această perspectivă, *Weltanschauung*-ul poate fi văzut ca un element de unitate a multiplelor atitudini prin intermediul cărora Eul fiecăruia dintre noi acționează și reacționează - în virtutea faptului că trăiește - provocând atât experiențele sale externe cât și la cele interne. Simplu spus, *Weltanschauung*-ul structurează datele interne ale conștiinței de sine, „lumea lăuntrică” a Eului individual, poate fi văzut, la rândul său, ca un complex de atitudini⁶⁶.

Revenind, atunci când gândim fenomenologic nu ne plasăm într-o altă lume, ci adoptăm o altă atitudine asupra lumii decât cea naturală, obișnuită. Lucrurile stau astfel pentru că noi, prin gândirea fenomenologică, activăm în noi un alt sistem de atitudini pe care le putem numi, sintetic, „reflexiv” față de lume. Prin urmare, fenomenologia ține de o modalitate de raportare atitudinală la lumea în interiorul căreia gândirea se gândește pe sine pentru a înțelege care-i sunt operațiile și mecanismele specifice de cunoaștere și valorizare.

Trecerea de la gândirea naturală, prin intermediul căreia noi ne practicăm viața în mod curent, la gândirea fenomenologică, la o conștiință reflexivă, reprezintă o răsturnare de proporții. Iar această răsturnare, vine din străfundurile conștiinței noastre, respectiv din schimbarea de atitudine, care implică o schimbare a modului în care privim lumea. Tocmai de aceea, s-a spus în repetate rânduri că fenomenologie nu este, propriu-zis, o „teorie” despre lume, ci un alt mod de a privi lume, fapt pentru care putem vorbi despre o „privire fenomenologică” ce surprinde, dincolo de lucrurile simplu prezente pentru conștiința noastră, țesătura de acte intenționale prin care ele se constituie ca *sensuri* pentru conștiință.

Dar ce sunt atitudinile? Cum arătam în cursul dedicat Filosofiei trăirii estetice⁶⁷ - din care am preluat fragmentul de mai jos - într-o accepție genera-

66 Paragrafele dedicate analizei conceptului „atitudine” a fost preluat cu unele modificări din vol. Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Editura Institutul European, Iași, pp. 21-25.

67 Constantin Aslam, Cornel Florin Moraru, *Curs de estetică, Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză, Volumul întâi, Experiență și trăire estetică în modernitate*, București, Editura UNArte, 2020, pp. 28-35.

lă, atitudinile sunt niște *eforturi de potrivire ale minții*⁶⁸ noastre cu obiectele sale. Mai precis, actele gândirii noastre sunt intim corelate cu conținuturile de sens, înțeles, pe care ele însele le produc. Aceste conținuturi de sens sunt „obiecte” ale gândirii și corespund lucrurilor cu care noi intrăm în contact. Când privim un obiect al experienței noastre externe, de pildă, pensula cu care pictăm, noi avem în mintea noastră, în mod explicit, înțelesul obiectului „pensulă”. Cu alte cuvinte, pentru a folosi un lucru, nu avem nevoie de o definiție de dicționar. Dar, cu toate acestea, înțelegem în mod nemediat ce este obiectul pe care noi îl denumim prin cuvântul „pensulă”. Acest înțeles este interior gândirii noastre și constituie „obiectul” intențional al unor acte de conștiință care sunt la lucru în mod tacit în fiecare moment al existenței noastre conștiente.

Pentru a înțelege mai bine acest fenomen, trebuie să ținem cont de faptul că, din punct de vedere etimologic, conceptul de „atitudine” își are originea în verbul latin *apto*, care se referă la o potrivire, o „ajustare” reciprocă a două lucruri astfel încât să-și corespundă și să se armonizeze în mod unitar. *Aptus*, ca adjectiv, a fost folosit încă din epoca clasică a limbii latine cu sensul de „armonios”, lucru ce-l face intim corelat teoriilor estetice privitoare la frumosul ca armonie, potrivire și proporție. Spre exemplu, Cicero spune, referindu-se la natură, că „nimic nu este mai armonios (*aptius*)”⁶⁹ decât ea. În forma sa modernă, ideea de *atitudine* își are originea în vocabularul artistic al sfârșitului Renașterii, unde italianescul *attitudine* desemna, în secolul al XVII-lea, „postura” unui personaj dintr-o pictură sau o sculptură, adică acel element care însuflețește tabloul punând în corespondență o trăire umană cu materia neînsuflețită. Abia mai târziu, cu debutul Modernității, *attitudine* ajunge să implice sensul de stare emoțională a omului ca atare, dobândind conotația subiectivă pe care o are și acum. De la acest sens, până la sensul de comportament ce reflectă un anumit sentiment sau opinie, nu a mai fost decât un pas, care a fost făcut destul de târziu, în jurul jumătății secolului al XIX-lea.

Așadar, în forma sa actuală, atitudinea implică o anumită potrivire între „starea internă” a minții și înțelesul produs de ea, adică „obiectul” pe care conștiința îl vizează la un anumit moment. Observăm astfel că înțelesul pe care l-am asimilat cu „obiectul gândirii” nu este nici ceva de sine stătător, exterior și independent de mintea umană, însă nu este nici complet determinat de conștiință.

Obiectul, ca obiect al conștiinței, se formează pentru aceasta printr-un proces foarte complicat de *constituire*, în care mintea noastră încearcă să găsească potrivirea optimă între datele sensibile și contextuale care-i sunt transmise din mediul ambiant cu propriile sale opinii, pre-judecăți,

68 Termenul „minte”, concept dominant astăzi în investigațiile recente din domeniul științelor cognitive ori al filosofiei minții, se suprapune peste vechiul înțeles al conceptului „a gândi” fixat de către Descartes, ca unitate sintetizată într-un „Eu” al tuturor facultăților noastre principale: înțelegere, voință, imaginație, emoție. Vezi Radu M. Solcan, *Introducere în filosofia minții din perspectiva științei cognitive*, Editura Universității din București, București, 2000, cap. „Psihologia filosofică”, pp. 25-62.

69 Cicero, *Despre supremul bine și rău*, III, 73.

emoții și valorizări ale respectivelor date. Chiar și la nivel etimologic, ideea de constituire implică o stabilire împreună a mai multor elemente, o armonizare de sens, care face ca ceea ce vedem și ceea ce gândim să fie perceput întotdeauna în legătură cu o relație de concordanță, de corespondență cu așteptările noastre. Spre exemplu, față de același obiect, cum este o simplă lopată, avem atitudini diferite în funcție de contextul în care o întâlnim. Dacă este întâlnită într-o galerie de artă, avem o atitudine estetică față de ea și o constituim *ca obiect estetic*, pe când, dacă o întâlnim în debaraua propriei case, avem o atitudine utilitară față de ea și o constituim *ca ustensil gospodăresc*. De fiecare dată, sensul unui lucru este dat de un context sau de un orizont de așteptări.

Dacă așa stau lucrurile, atitudinile nu sunt nici stări determinative ale conștiinței noastre, în care ea își impune voința asupra realității după bunul plac și într-un mod arbitrar, dar nici niște stări de receptare pasivă a datelor sensibile și contextuale. Ele sunt undeva la mijloc, încercând să asigure o cât mai bună potrivire între starea noastră emoțională și cognitivă privitoare la un anumit obiect și „datele” pe care le avem despre acesta „din exterior”. Putem vedea astfel că, întotdeauna, sensul se naște printr-un fel de „negociere”, printr-un fel de potrivire care, atunci când este făcută corespunzător, mintea noastră și simțurile noastre „cad de acord” asupra realității. Prin urmare, constituirea este un proces dinamic, în care avem de-a face cu o continuă „pendulare” între acești doi poli – între lume și propriile noastre presupoziii mai mult sau mai puțin subiective. Minte noastră își formează propriile obiecte încercând să țină mereu un echilibru constant între modul în care obiectul se înfățișează simțurilor și modul în care el este prefigurat în mintea noastră pornind de la experiențele și cunoștințele noastre anterioare. De aceea, putem spune că obiectele se constituie în conștiința noastră printr-un proces *hermeneutic*, adică interpretativ, prin care noi ne bazăm pe un anumit „cadru mental” predisponibil pentru a interpreta niște date provenite de la simțuri și din contextul ambiental în care ne aflăm. Dinamismul acestei constituirii de sens este dat de faptul că, atât contextul, cât și cadrul mental sunt, de-a lungul existenței noastre, diferite de la o situație de alta și de la o vârstă la alta.

Fără a intra în detaliile acestui proces hermeneutic de constituire a obiectelor, putem observa că atitudinea estetică, care este cea responsabilă pentru raportarea la un obiect în genere ca la un *obiect estetic*, adică la un obiect expresiv, „încărcat” cu intenții și afecte, poate fi în mod grosier gândită în trei momente esențiale.

În primă fază, noi percepem o sumă de date sensibile și ambientale pe care, din obișnuință, suntem înclinați să le constituim conform unor prejudecăți și pre-concepții specifice *Weltanschauung*-ului în care ne situăm. În această etapă, noi plăsmuim *în mod activ* obiectul ca „obiect al conștiinței”, adică îi conferim un înțeles. Ulterior avem de-a face cu un moment *evaluativ*, în care are loc o anumită evaluare a obiectului conștiinței – format în mod neproblematic și cu ajutorul prejudecăților curente – în comparație cu datele provenite de la simțuri și în mod ambiental.

În această etapă observăm o anume „retorsiune” a obiectului asupra noastră, o „întoarcere” prin care noi suntem obligați să vedem dacă, spre exemplu, ideea noastră de artă se potrivește cu cea întruchipată de opera de artă pe care o avem în față. Dacă răspunsul este „nu”, noi trebuie să operăm, într-un fel sau altul, această potrivire. Această punere în acord a minții noastre cu obiectul său este cel de-al treilea moment din procesul de constituire care, în măsura în care conștiința este un flux continuu, poate fi reluat de mai multe ori.

Pe scurt, între actele de conștiință care produc înțelesuri există corelații vii de permanentă schimbare și acomodare reciprocă; actele de conștiință produc înțelesuri, în vreme ce aceste înțelesuri exercită la rândul lor „presiuni” de adaptare la nivelul acestor acte, astfel încât să se producă serii de acomodări reciproce la solicitările continue ale variatelor experiențe externe și interne care „vin” continuu peste noi.

Ca experiment mental, să ne imaginăm că suntem niște oameni ai Modernității târzii care intră într-o galerie de artă contemporană și văd niște obiecte *ready-made*. Conflictul interior pe care l-am avea se produce între sistemele de prejudecăți ale *Weltanschauung*-ul în care am fost educați, să zicem „clasic”, în conformitate cu valorile artei figurative și oferta de *ready-made*-uri care ni se prezintă *ca opere de artă*.

Atitudinea estetică presupune încercarea de punere în coerență a ideii noastre despre artă – gândită la nivel intuitiv și emoțional – cu ceea ce ni se oferă ca obiect artistic și estetic. Una dintre cele mai frecvente strategii este aceea a negării caracterului artistic al acestor obiecte care nu corespund criteriilor noastre implicite de judecare a artei. Atunci când ideea din mintea noastră diferă foarte mult de cea „întrupată” în operă, pur și simplu spunem că aceasta nu este artă și că cei care au produs-o nu sunt artiști. Mai mult decât atât, o astfel de judecată nu numai că vizează caracterul artistic al respectivului obiect, ci este, totodată, și o judecată valorică. Noi spunem și despre obiectele artistice mediocre că „nu sunt artă”. Astfel, încercăm să ne impunem în mod arbitrar propriile prejudecăți.

O altă strategie atitudinală privitoare la obiectele artistice care depășesc cadrele noastre teoretice prejudecate, ar fi aceea prin care încercăm să ne „modificăm” ideea implicită despre artă într-un mod în care aceasta ar corespunde obiectelor care se prezintă conștiinței noastre. Vedem astfel cum atitudinea față de obiecte și față de lume în genere include și procesul de evaluare și valorizare a artei. Valorile estetice sunt, din această perspectivă, *criteriile* pe baza cărora noi emitem judecăți de valoare privitoare la operele de artă. O anumită lucrare nu este „frumoasă” sau „urâtă” la modul generic, ci doar relativă la anumite criterii de evaluare pe care noi înșine ni le furnizăm, fie în mod explicit, fie implicit.

Pe lângă valorile estetice însă, noi folosim în procesul de evaluare a artei și alte criterii care, deși sunt propriu-zis extra-estetice, interferează cu procesul de contemplare. De aceea, în evaluarea operei de artă avem implicate, pe lângă valori estetice, și valori etice, religioase, intelectuale ș.a.m.d. Toate acestea provin, într-un fel, din procesul atitudinal de

constituire a obiectului estetic cu cele trei momente ale sale pe care le-am descris deja în mod succint.

Drept urmare, atitudinile exprimă, pe de o parte, preferințele omului, modul particular de acțiune și reacțiune fundat pe credințele sale și, pe de altă parte, efortul uman de a elimina incoerențele din acest sistem de credințe. Atitudinile produc valori, acte de exprimare a preferințelor noastre față de lume, ce direcționează și susțin energetic comportamentul și care, la nevoie, sunt „revizuite” într-un proces hermeneutic de potrivire a „mediului intelectual” cu „mediul ambiant”.

De reținut este faptul că atunci când vorbim despre atitudini nu ne referim la obiecte, ci la modul în care noi ne raportăm (activ și pasiv totodată) la obiecte. Universul de discurs în care trebuie să plasăm atitudinile ține de lumea valorilor, a criteriilor prin care noi ne raportăm la lucruri. Ele au la bază concepte evaluative ce constau dintr-o raportare bipolară față de obiectele ei de referință: pozitiv sau negativ în funcție de rolul stimulator sau frenator în atingerea țăintelor urmărite de fiecare dintre noi.

Întrucât contextele de constituire a obiectelor sunt diverse, atitudinile sunt, și ele, numeroase și greu de inventariat. Dar, după felul în care se coagulează și se unifică într-un gen de „matrice a valorilor”, ele pot fi grupate după anumite criterii. Astfel deosebim între: a) atitudini (valori) cognitive ce vizează valoarea judecăților de cunoaștere și care se referă la adevăr și fals, la credințe pozitive, negative sau neutre („suspendate”); b) atitudini (valori) afective, evaluative, apreciative, care sunt legate de reacțiile sufletești tripartite: *atracție – respingere – neutralitate*. Ele privesc, cum vom observa, atât situarea noastră afectivă în lume, emoțiile și sentimentele noastre, dar și situarea noastră morală, trăirile și sentimentele morale, grija, compasiunea, curajul, corectitudinea, încrederea, onestitatea, sinceritatea ș.a.m.d.; c) atitudini (valori) acționale ce acoperă universul acțiunii umane: implicare – nonimplicare; a face și a crea; a lupta, a împiedica; a lăsa lucrurile să meargă ș.a.m.d.

Atitudinile sunt inobservabile în mod nemijlocit atât pentru noi, cât și pentru ceilalți. Cum spuneam, acestea își au originea *in mente*, în lumea interioară eului individual, ca eforturi de a păstra o anumită potrivire între contextul în care ne sunt date niște obiecte și pre-judecățile noastre privitoare la ele; despre ele aflăm din *limbaj, reacții, posturi, gesturi, moduri de expresie comportamentale*. Fundamentul acestor reacții nu este nici exclusiv în lumea exterioară, privită ca lume de obiecte de sine stătătoare, nici exclusiv în interiorul eului nostru, privit ca pol de raportare subiectivă și arbitrară la lume. Din această poziție, atitudinile asigură coerența sistemului de reprezentări al omului, urmând valorile cardinale: religioase și morale, de cunoaștere și de exprimare a preferințelor (valorizare).

În ansamblul personalității umane, atitudinile se situează în intervalul dintre Eu, conștiința de sine, și obiectul conștiinței, gândit ca obiect constituit *în mintea noastră*. Din această perspectivă atitudinile pot fi socotite

ca veritabile scheme (pre)conceptuale⁷⁰ preliminare comportamentului real cu posibilitate de auto-adaptare la infinitatea de situații concrete de viață cu care ne putem confrunta. Există, prin urmare, scheme intelectuale, perceptive, evaluative și motorii care prefigurează și, în caz de discrepante, armonizează, reprezentările noastre cu datele sensibile și contextuale ce „vin peste noi” dinspre lume⁷¹.

Putem deduce din tot ceea ce s-a arătat că cel care gândește fenomenologic, reflexiv, trăiește într-o altă lume de semnificații decât cel care gândește natural, adică în acord cu anumite automatisme sau rutine ale gândirii. Trebuie spus însă limpede că adoptarea unui mod de gândire fenomenologic implică o conștientizare a rutinelor gândiri naturale și o depășire a acestora pe linia reflexivității și autocunoașterii.

3. Deconstrucția rutinelor (automatismelor) gândirii naturale

Cum s-a arătat în cursurile anterioare, modul de raportare fenomenologic la lume constituie fundamentul esteticii continentale care mobilizează, în analizele asupra fenomenelor legate de artă, o serie de metode reflexive. Elementul comun al acestor metode constă în faptul că ele propun raportări critice la modul în care noi gândim și interpretăm lumea. Așa cum știm, prin raportare critică sau prin gândire critică înțelegem acel demers cognitiv care este atent la distincții și analize de detaliu. Gândirea critică tematizează și descompune în unități logice și conceptuale ceea ce este sau pare a fi de la sine înțeles, cu scopul de a explora setul de structuri, operații și acte ale conștiinței implicate în producerea și evaluarea cunoașterii întemeiate pe claritate și adevăr.

Trebuie spus limpede că adoptarea unui mod de gândire fenomenologic, critic și transcendental implică o conștientizare a rutinelor

70 În ultimele decenii, mai ales prin scrierile de logică ale lui Willard van Orman Quine, se vorbește despre „punctul de vedere al logicii” care ar consta în „atitudinile propoziționale” (*propositional attitude*) ce relaționează starea mentală a unei persoane aflată în conexiune cu o anumită propoziție, stare ce își asumă un anumit înțeles și posibilitatea ca această propoziție să fie adevărată sau falsă. În funcție de această atitudine, o anumită persoană poate avea diferite „posturi” mentale față de respectiva propoziție: credință, dorință, speranță ș.a.m.d., toate acestea implicând intenționalitatea, adică orientarea către „obiecte” a proceselor psihice. Nu există procese psihice fără obiectul către care sunt orientate. A iubi, de pildă, implică o orientare către „obiectul” iubirii. Nimeni nu iubește în genere, ci pe „cineva” sau „ceva”. „Profesorul Popescu crede că studenții lui iubesc muzica clasică.” Acesta este un exemplu tipic de atitudine propozițională ce corelează starea mentală a credinței cu enunțul anterior formulat. Vezi W.V. Quine, *From a Logical Point of View. Logico-Philosophical Essays*, 2nd edition, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1980.

71 Pe larg în, Lester Embree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediție îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, în mod special cap. V, pp. 123-141 și cap. VII, pp. 171-188.

(automatismelor) gândiri naturale și o depășire a acestora pe linia reflexivității și autocunoașterii. În acest capitol, vom trata pe scurt principalele automatisme ale gândirii naturale.

Mai întâi de toate, trebuie spus că prin „gândirea naturală” se înțelege, cum s-a mai spus, modul în care noi ne folosim resursele cognitive ale rațiunii noastre în practicarea vieții de zi cu zi. Gândirea naturală rezolvă cu succes orice fel de provocare practică a vieții, întrucât capacitatea de a gândi, cum spune și Descartes, este o înzestrare naturală. „Rațiunea, este lucrul cel mai bine rânduit în lume: căci fiecare se consideră atât de bine înzestrat, încât cei mai greu de mulțumit în orice altă privință nu doresc să aibă mai mult decât au. Nu este posibil ca toți să se înșele; această dovedește mai curând că aptitudinea de a judeca bine și de a deosebi adevărul de fals, adică ceea ce noi numim bunul simț sau rațiunea este în mod firesc aceiași la toți oamenii; iar diversitatea opiniilor nu provine că unii sunt mai înțelepți decât alții, ci doar din aceea că gândirea urmează căi diferite și nu ne referim la același lucru. Căci nu e suficient să ai simț fin, important este să-l utilizăm bine. Chiar și cei mai înzestrați pot avea și cele mai mari vicii și cele mai mari virtuți; cei care pășesc încet, pot totuși să înainteze dacă urmează calea potrivită, spre deosebire de cei care aleargă și se îndepărtează de ea”⁷².

Prin urmare, faptul de a aparține speciei umane implică această înzestrare naturală care constă în capacitatea de a deosebi adevărul de fals și că neînțelegerile dintre noi provin din faptul că noi folosim aceste resurse naturale în mod diferit.

Adevărul acestei constatări simple și profunde în același timp nu poate fi pus la îndoială. Descartes vorbește din *interiorul* acestei gândiri naturale care, dacă folosește în mod consecvent și cu metodă resursele ei naturale, poate să producă rezultate remarcabile.

Cum se poate remarca, Descartes vorbește despre puterile acestei gândiri naturale, fără să-și pună întrebarea, pe care și-a pus-o Kant mai târziu, dacă această înzestrare naturală a ființei omenești nu are și limite. Or, de la Kant încoace, filosofii împărtășesc un punct de vedere unanim, și anume că gândirea naturală este finită și că ea corespunde finitudinii omului însuși. În ce costau limitele gândirii naturale? În ciuda faptului că ea a alimentat și alimentează în continuare știința, limitele gândirii naturale au fost puse în evidență odată cu cele două mari cotituri filosofice și estetice produse în primele decenii ale secolului al XX-lea. Este vorba despre cotitura (turnura) fenomenologică prin marile ei descoperiri – conștiința intențională, intuiția eidetică și apriori-ul original – despre care vom vorbi pe larg în cursurile următoare, și cotitura analitică ce a argumentat că gândirea naturală trebuie abordată dintr-o perspectivă lingvistică și formalizată din punct de vedere logic. Mai precis, cum s-a arătat, direcția analitică susține că fapte-

72 René Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe*, Traducere de Daniela Roventța-Frumoșani și Alexandru Boboc, București, Editura Academiei Române, 1990, pp 113-14.

le conștiinței sunt fapte de limbaj care, pentru a putea fi lămurite, trebuie transpuse în limbajul logicii formale.

Care este izvorul acestor limite? Putem răspunde la întrebare dacă avem în vedere *atitudinea naturală față de lucruri*, respectiv marile supoziții generate de această atitudine, adică sistemele de asumții considerate a fi de la sine înțelese și însușite dogmatic. Este vorba despre cadrele de referință ale gândiri naturale ce sunt asumate ca adecvări de la sine înțelese, evidente prin ele însele, fără nici un fel de examinări și tematizări critice.

Între aceste supoziții se înscriu dualitățile obiect vs. subiect și experiență externă vs. experiență internă pe care le vom trata în acest curs.

a. Dualitatea obiect – subiect

Prima mare supoziție a gândiri naturale asumată în mod dogmatic constă în ideea că lumea faptelor naturale este independentă de lumea ideilor, voinței și conștiinței noastre. Universul, lumea obiectivă cu toate fenomenele ei naturale, stau față în față cu Eul nostru intim, cu gândirea, voința și afectivitatea. Punctul de vedere este cel al empirismului naiv care formulează idee că simțurile noastre „copiază”, într-un fel sau altul, datele lucrurilor și că mintea noastră prelucrează aceste date ale simțurilor pentru a produce idei.

Această supoziție a gândiri naturale a fost preluată și tematizată de o serie de filosofi care au teoretizat ideea că geneza cunoașterii începe cu datele simțurilor care „copiază” proprietățile reale obiectelor aflate în afara minții și, pe această bază, prin metoda inducției, adică a generalizărilor treptate, se produc marile adevăruri cu care noi operăm în știință.

În mod schematic, de la aceste convingeri ale gândiri naturale au plecat și reprezentății de bază ai empirismului clasic, Francis Bacon (1561-1626) și John Locke (1632-1704), principalii teoreticieni ai cunoașterii prin metoda inducției și a generalizărilor treptate. De pildă, enunțul „Toate lebedele sunt albe” este o generalizare a unui șir indefinit de observații empirice pe care le-au făcut oameni de-a lungul timpului.

Francis Bacon este primul teoretician sistematic al metodei inductive. În lucrarea *Noul Organon*, el încearcă să întemeieze cunoașterea științifică pe datele de observație susținând, pe bună dreptate, că opiniile noastre sunt adevărate, dacă sunt „imagini” ale faptelor reale. Altfel spus, ipotezele noastre pot fi numite cunoaștere autentică dacă ele trec cu succes de proba faptelor. Adevărul este o generalizare a datelor de experiență, este ceva controlat de fapte. Dacă ipotezele noastre nu trec de astfel de confirmări experimentale, atunci ideile noastre sunt simple ficțiuni. De pildă, „Frumoasa fără corp” este o ficțiune, un produs al imaginației noastre, fără corespondent într-o experiență senzorială posibilă. Conștiința omenească cunoscătoare poate produce cunoștințe veritabile sau, ceea ce este același lucru, știință, dacă pornește de la experiență și se exercită metodic pe următorul traseu cognitiv: de la înregistrarea exactă a faptelor, prin observație și experimentare, pentru a se ridica, în final, la adevărurile generale.

Locke împărtășește aceste convingeri exprimate de Francis Bacon, generalizându-le la rândul său în expresia: „Toate ideile adevărate ne vin din experiență”, sau în sintagma devenită dicton: “Nu există nimic în intelect care să nu fi fost înainte în simțuri”. În lucrarea *Eseu asupra intelectului omenesc* (1690), Locke își propune să determine limitele puterii intelectului, întreprindere intelectuală pe care o credea îndreptățită din două cel puțin două motive.

Pe de o parte, era vizată o acțiune de economie a eforturilor intelectuale (mintea noastră nu ar mai trebui să se risipească pentru cercetarea unor probleme pe care în principiu nu le poate rezolva), iar pe de altă parte, pentru a decela sursele cunoașterii și a modului în care sunt constituite mecanismele acesteia în conștiința noastră. Locke este interesat de o examinare a genezei psihologice a cunoașterii, respectiv, de o descriere a operațiilor efectuate de spiritul nostru atunci când este implicat în cunoașterea autentică.

Această poziție teoretică comună privind sursele și mecanismele constituirii cunoașterii veritabile (științifice) susținută de Bacon și Locke a fost numită empiristă și poate fi exprimată sintetic astfel: toate cunoștințele noastre adevărate sunt întemeiate pe experiență. Ele sunt obținute prin inducție, adică prin generalizări ale faptelor de experiență, respectiv a proprietăților obiectelor și a relațiilor dintre aceste obiecte ce au o existență independent de mintea noastră. Pe scurt, atitudinea naturală care a alimentat această direcție filosofică empiristă, pleacă de la supoziția că drumul cunoașterii este de la obiect la conștiință.

Firește că în estetică nu se poate lucra cu acest mod de a percepe lucrurile, pentru că termenului „obiect” i se asociază, în același timp, mai multe înțelesuri în funcție de modul în care conștiința generează astfel de sensuri. Ne reamintim din cursul de filosofia artei că termenii de „obiect” și „subiect” („obiectiv” și „subiectiv”) posedă înțelesuri particulare, unele dintre acestea fiind radical diferite de înțelesurile filosofice, științifice ori de cele legate de practicile obișnuite de viață.

Astfel, spre deosebire de celelalte domenii de exercițiu intelectual, estetica nu are în vedere „obiectul” în genere (lat. *obiectum*, „ceea ce este așezat în față”, „ceea ce există în sine”), ci obiectul artistic, obiectul estetic și opera de artă, obiecte create și recreate ce rezultă din raportarea emoțională a omului la sine însuși și la lume. Complementar, estetica nu operează cu „subiect” în genere (lat. *subiectum*, „pus sub”, substrat) și nici cu „persoană” (gr. *prosopon*, „mască”, „față”), ci cu „omul emoțional” ca prezență vie, dată într-un „Eu” individual, conceput ca unitate structurală și funcțională a tuturor facultăților sau atitudinilor.

Gândirea fenomenologică care restructurează gândirea naturală susține că relația dintre obiect și subiect implică coexistență și coapartenență, adică „obiectul este o apariție care se produce prin subiect,

prin subiectul care, la rândul său, se produce prin obiect”⁷³. Cum spune Heidegger, „lucrurile sunt *acolo* unde există ochi să le vadă”⁷⁴.

În rezumat, la un prim nivel, „obiectul sensibil”, ceea ce ține de experiențele noastre senzoriale comune, intuitive, pe care nu le sistematizăm prin explicații propoziționale, este asumat de estetică, dar el nu se suprapune peste „obiectul estetic”. Acest obiect sensibil este fie un *esteton* (gr. *aistheton*), adică „cel care corespunde senzației (*aisthesis*)”, fie un *percepton*, adică „obiectul mai multor senzații de același tip și al mai multor senzații diferite: vizuale, auditive, olfactive, gustative sau tactile. [...] Spre deosebire de esteton, *perceptonul* putem spune că este înconjurat sau cuprins de senzații, ceea ce spune și verbul *percipio*. [...] Nici un obiect nu poate fi perceput fără mediul obiectual înconjurător, fără «aura» altor obiecte. Perceptonul antrenează, activează, psihologic vorbind, ca stimul, producerea senzațiilor corespunzătoare caracteristicilor sale pentru unul sau mai multe organe de simț”⁷⁵.

Acest nivel psihologic de înțeles al „obiectului estetic”, în care sunt implicate aspectele senzorio-perceptive ale sensibilității, reprezintă, cum s-a menționat deja, doar o parte a ideii de „obiect” în sens estetic. De pildă, senzația de dulce provocată de zahăr și trăită la nivel psihologic, care este un *esteton* și, deopotrivă, *percepton*, trebuie distinsă de reacția noastră de plăcere ori de neplăcere care-și are cauză în noi înșine, și nu în proprietățile substanței pe care o numim zahăr. Simț și percep gustul zahărului, dar este posibil ca senzația de dulce să nu-mi placă. Una este senzația și alta este plăcerea sau neplăcerea asociată acestei senzații.

Prin urmare, „obiectul estetic” cu toate că are o bază senzorială și perceptivă este produs de actele și mecanismele interne ale conștiinței fără legătură causală cu senzația ori percepția în sens psihologic. Trebuie spus clar că estetica filosofică nu este o teorie a cunoașterii senzoriale, așa cum o gândea Baumgarten, întemeietorul esteticii și chiar Immanuel Kant în perioada elaborării *Criticii Rațiunii Pure*, pentru care estetica era o cercetare a condițiilor experienței senzorial-perceptive⁷⁶.

Fără îndoială că estetica este interesată de rezultatele acestei cunoașteri, a cunoașterii senzoriale, științifice și filosofice, dar interesele teoretice ale acesteia vizează, cu precădere, decelarea conceptuală și înțelegerea naturii, structurii și corelației dintre obiectul artistic, trăirea estetică, obiectul estetic și opera de artă.

De altminteri, a distinge între explorarea naturii „obiectelor” de care este interesată estetica și actele de conștiință care produc astfel de „obiecte” este și o recomandare formulată de mari esteticieni ai secolului al

73 Alexandru Surdu, *Filosofia pentadică III. Existența nemijlocită*, București, Editura Academiei Române, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2014, p. 86.

74 Martin Heidegger, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, Traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, București, Editura Humanitas, 2008, p. 29.

75 Alexandru Surdu, *op. cit.*, p. 75.

76 „Numesc *Estetică transcendentală* știința despre toate principiile sensibilității *apriori*”, cf. Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Editura IRI, 1994, p. 72.

XX-lea, între care și Nicolai Hartmann, cel care în cunoscuta sa capodoperă *Estetica*, face următoarea remarcă: „Deoarece frumosul, potrivit esenței sale, este totdeauna raportat la un subiect care intuiește, a cărei atitudine particulară o presupune, două direcții posibile de procedare ne stau de la început dinainte: putem lua ca țintă a analizei obiectul estetic, dar putem lua și actul al cărui obiect este. Ambele direcții se subdivid încă odată. În ce privește obiectul se poate cerceta, fie structura și modalitatea ființării sale, fie caracterul estetic al valorii sale. Și tot așa, analiza actului se poate îndrepta către actul perceptiv al celui care contemplă, sau către actul de producere al creatorului”⁷⁷.

Prin urmare, distincția dintre subiect și obiect stă la baza cercetărilor esteticii în cele două laturi ale ei – filosofia trăirii estetice și filosofia artei. Cea din urmă este o cercetare a operei de artă ca obiect estetic și artistic totodată, în timp ce prima cercetează ceea ce ține de modul în care trăirea estetică ia naștere în interiorul conștiinței noastre și actele prin care aceasta se constituie.

b. Experiență externă vs. Experiență internă

Estetica continentală se fundează, cum arătăm, pe un mod fenomenologic de a gândi care pleacă de la premisa că „obiectele” lumii externe sunt constituite de actele conștiinței noastre, printr-un amplu mecanism de „punere în paranteze” a atitudinii naturale și de descriere a datelor interne a acestei conștiinței constitutive.

Prin urmare, estetica continentală poate fi văzută ca o teorie a vederii, așa cum am arătat și în cursurile anterioare. În vreme ce atitudinea naturală și, în prelungirea ei, știința, privilegiază datele experienței externe, modul fenomenologic de a gândi explorează datele interne ale conștiinței, cu scopul de a înțelege care-i sunt structurile și mecanismele de funcționare. Din această perspectivă, estetica continentală și-a produs o rețea conceptuală proprie prin intermediul căreia propune o serie de analize reflexive și critice.

Vom relua pe scurt, într-o sinteză adaptată scopurilor acestui curs, datele acestei rețele conceptuale despre care am vorbit și în *Cursul de filosofie trăirii estetice* studiată în anul doi de studii de licență: situare afectivă, dispoziție afectivă, emoție, sentiment⁷⁸.

Cum s-a arătat în acest curs, atitudinile ca orientări ale minții noastre se situează în „intervalul” dintre Eu, conștiința noastră de sine, și obiectele sale. Atât timp cât trăim acestea „lucrează” în noi fără să le resimțim ca atare, îndeplinind funcții transcendente și prefigurând întreaga noastră viață cognitivă, afectivă și acțională. Simplu spus, atitudinile sunt sisteme de posibilități care direcționează tot ceea ce se întâmplă în noi și cu noi

77 Nicolai Hartmann, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1974, p. 11.

78 Paginile următoare preiau și prelucrează conținuturile expuse în Constantin Aslam, Cornel Florin Moraru, *Curs de estetică, Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză, Volumul întâi, Experiență și trăire estetică în modernitate*, București, Editura UNArte, 2020, pp. 28-35.

ca oameni. Ceea ce se produce în lumea noastră internă, clipă de clipă, ca stări și fapte de sine stătătoare, stări afective, cognitive sau acționale, survin din aceste sisteme de posibilității date în natura noastră omenească. Noi simțim, cunoaștem, și acționăm prin raportare la ele, iar încercarea de a ne armoniza cât de bine posibil sistemul de reprezentări implicite despre lume și obiectele sale ne marchează întreaga viață.

Trebuie spus că termenul de „situație afectivă” reprezintă opțiunea de traducere dată de Gabriel Liiceanu și de Cătălin Cioabă termenului *Befindlichkeit* din lucrarea *Ființă și timp* a filosofului german Martin Heidegger. În context heideggerian, termenul se referă la o structură de ființă a *Dasein*-ului într-un sens apropiat, dar nu identic, de cel pe care-l folosim și noi în contextul filosofiei trăirii estetice. *Befindlichkeit* desemnează ideea de „sensibilitate”, sau „descoperire de sine” acea „simțire de sine” a omului care ne însoțește în toate actele noastre și care, după cum am văzut, este un fel de unitate între ceea ce filosofia modernă numește „rațiune” și „emoție”. În context filosofic, *Befindlichkeit* ar putea fi tradus în mod analitic prin „faptul de a se simți cumva”, cu un accent mai puternic pe valențele afective decât pe cele cognitive. Din punct de vedere etimologic, el provine din verbul german *finden*, înrudit cu englezescul *to find*, care poate fi tradus literal prin „a se găsi pe sine într-o anumită situație” și denotă o raportare afectiv-cognitivă la sine pusă în legătură cu o situație concretă. Motivul pentru acest lucru este acela că verbul *finden* are sensuri și în domeniul vieții afective (ex. *Wie befinden Sie sich?* poate fi tradus prin „cum vă simțiți?”), cât și în domeniul cognitiv – el poate fi tradus și prin *opinie* sau *judecată*. Cu precauțiile de rigoare, putem spune chiar că *Befindlichkeit* este o ipostază postmodernă a conceptului modern de *sensus communis* – care adună laolaltă atât cunoașterea „de bun simț”, cât și „bunul gust”.

Așadar, „situația afectivă” ne indică faptul că, în fiecare moment, „ne simțim” într-un anumit fel în pielea noastră, ne raportăm la noi înșine din perspectiva unei anumite dispoziții. Prin urmare, situația afectivă este o trăsătură constantă care însoțește spiritul uman în întreaga sa călătorie conștientă prin lume, nu doar o „izbucnire” de moment care poate fi trecută cu vederea și care trebuie uitată și depășită. Noi suntem în fiecare clipă situați afectiv într-un fel sau altul față de lume, chiar dacă, cel mai adesea, această situație este un sentiment difuz și neconturat suficient pe care nu-l putem articula în mod discursiv.

După cum vom încerca să argumentăm în paginile următoare, afectivitatea este o trăsătură a vieții noastre sufletești pe care nu o putem „exila” în zona iraționalului și a animalicului, ci trebuie să o înțelegem adecvat și să o incorporăm sferei rațiunii înțeleasă cartezian, ca „bun simț” și ca o latură fundamentală a psihicului nostru. Căci, după cum am văzut, pentru Descartes însuși, care a fost inițiatorul acestei direcții raționaliste de gândire în filosofia europeană, în faptul de a cugeta, specific lui *res cogitans*, pe

lângă gândirea rațională propriu-zisă, mai este prinsă și înțelegerea, voința, imaginația și simțirea în genere⁷⁹.

Practic, *cogito*-ul cartezian cuprinde orice activitate omenească conștientă, orice act de conștiință prin care ne explicităm lumea nouă înșine, orice luare aminte la lumea înconjurătoare care are, în inima sa, și o raportare la sine prin așa-numitul „simț comun” (lat. *sensus communis*). De aceea, termenul de „raționalism” poate fi derutant deoarece, pentru raționaliști, cel puțin pentru aceia care urmează linia carteziană, rațiunea implică și așa numitele acte de conștiință „iraționale”, cum ar fi emoțiile sau pasiunile.

Acestea nu sunt, de fapt, decât manifestări ale spiritului nostru în contact cu corporalitatea care ne definesc raportarea față de lumea înconjurătoare. Gândirea, *cogito*-ul însuși, are drept componentă o „simțire de sine” care, tocmai de aceea, este susceptibilă de a se constitui, împreună cu reprezentările implicite și prejudecățile noastre, ca parte integrată a unei viziuni despre lume, a unui *Weltanschauung*.

„Situarea afectivă” trebuie distinsă, în mod evident, de „dispoziția afectivă”. Deși aceste sintagme nu au o folosire foarte extinsă în psihologie, termenul de „dispoziție” are conotații puternic psihologice pe care vrem să le lămurim din perspectivă filosofică. Dispoziția trimite mai degrabă la o stare de moment a omului, care nu ar trebui să se extindă pe o perioadă lungă de timp. Spre exemplu, dacă spunem că „avem o dispoziție proastă” ne referim la o stare oarecum accidentală, temporară, care sperăm să se remedieze cât mai repede. Situarea afectivă, implică însă o constanță a unor trăsături afective resimțită de noi oarecum difuz, în fundalul proceselor noastre de conștiință.

Aceasta face parte din constituția de ființă a omului și îi caracterizează chiar felul de a fi. De aceea, nu trebuie să confundăm situarea afectivă, gândită ca trăsătură a felului de a fi al omului, cu dispozițiile afective concrete (fie ele „emoții” sau „sentimente”) pe care le resimțim în experiența noastră cotidiană în strânsă corelație cu lucrurile. Cele din urmă nu sunt decât concretizări la nivel ontic ale aceluși „fundal afectiv originar” care ne însoțește întotdeauna experiența conștientă. Ele își au originea în dispoziția afectivă dominantă sau fundamentală a unei anumite epoci, în modalitatea în care individul se deschide la nivel afectiv față de lucruri și semeni în diversele contexte istorice despre care avem mărturia.

Așadar, situarea afectivă este o trăsătură a ființei noastre de nivel ontologic, adică la nivelul felului de a fi al omului, care depășește distincțiile cantitativ-psihologice dintre emoție și sentiment. Cu alte cuvinte, situarea afectivă nu trebuie gândită nici ca o reacție de scurtă durată ivită în contactul cu obiectele, adică o emoție, și nici ca o dispoziție de lungă durată ivită

79 „Dar ce sunt, prin urmare? Un lucru ce cugetă. Ce este acesta? Unul ce se îndoiește, înțelege, afirmă, voiește, nu voiește, totdeauna imaginează și simte” (René Descartes, *Meditații despre filosofia primă*, traducere din latină și monografia *Viața și filosofia lui René Descartes* de Constantin Noica, Humanitas, București, 2004, p. 270).

prin mecanismele psihice descrise de diversele curente de gândire din psihologie, adică un sentiment. Distincțiile filosofice privitoare la aceste fenomene psihice depășesc termenii cantitativi de descriere ai psihologiei și încearcă o abordare din perspectivă calitativ-intențională a respectivelor fenomene. De aceea, „clasificările” filosofiei în ceea ce privește viața noastră sufletească diferă în mod fundamental de cele ale psihologiei.

Faptul acesta devine ilustrativ dacă gândim emoția, din punctul de vedere al filosofiei, în calitate de dispoziție afectivă. Astfel, ea este ceea ce ne pune sufletul în mișcare, ceea ce ne antrenează sufletul într-un efort de autodepășire. Latinescul *emotio*, din punct de vedere etimologic, se referă tocmai la această mișcare în afară (*ex-motio*), la tendința sufletului nostru de a se raporta la ceva „exterior” și de a fi afectat de ființările pe care le întâlnește în lume. Opera de artă ne provoacă emoții în acest sens tocmai pentru că ne pune în mișcare sufletul, ne tulbură, ne face să-i căutăm un sens și, astfel, ne antrenează într-un efort de lămurire de sine.

De pildă, în cazul lumii grecești, iubirea pasională sau dorința, înțeleasă în mod filosofic și desemnată prin cuvinte ca *eros*, *orexis* sau *epithymia* este o emoție. Ea poate sau nu să fie de scurtă durată. Acest aspect nu este esențial, ci important este faptul că *erosul* pune sufletul uman în mișcare și îl angajează într-un efort de autodepășire, de căutare a unui sens, de interiorizare a operei contemplate.

Ceea ce rezultă pe urma acestei emoții este o stare compusă cognitiv-afectivă, o trăire în sensul pe care l-am desemnat mai sus. Ca dispoziție afectivă dominantă, *dorința* modelează raportarea grecului antic la lume în genere, ea pune în mișcare forțele psihice ale acestuia în vederea cunoașterii, a puterii politice, a prestigiului public, a fericirii ș.a.m.d. În diversele domenii ale culturii grecești, omul își „actualizează” dorința în mai multe moduri și urmărește diverse scopuri.

De aceea, după cum vom vedea, există niște „trepte” ale acestui *eros* pasional definite prin lucrul spre care sufletul se îndreaptă în eforturile sale. În cazul contemplării estetice, care vizează surprinderea ideii de frumos, scopul ultim este în genere fericirea, gândită în Antichitate ca o stare de comuniune a omului cu divinul din el însuși (gr. *eudaimonia*) sau ca o stare de „grație divină” acordată omului (gr. *charis*, care a dat în limba română cuvântul „har”). Aceste stări sufletești sunt totodată *sentiment și cunoaștere intuitivă*, adică simțire într-un sens larg al cuvântului care întrunește laolaltă atât valențe cognitive, cât și valențe afective.

Dar emoția, gândită ca dispoziție afectivă ce ne pune în mișcare sufletul, se poate metamorfoza și împlini în ceea ce, în mod generic, numim „stare sufletească”.

Încă de la Aristotel, sufletul este gândit în termeni de „mișcare” și „repaus”⁸⁰, motiv pentru care fiecare mișcare a sufletului își caută „repausul” într-o anumită „stare”. Fericirea, satisfacția, mulțumirea de sine – toate aceste „stări” sunt, într-un fel sau altul, „împliniri” ale emoțiilor și pot fi

numite, într-un sens diferit de cel din psihologie, *sentimente*. Ele implică, la fel ca și sentimentele în sens psihologic, pe lângă o anumită situație afectivă față de realitate, și atitudini cognitive, însă nu sunt privite din perspectiva cantitativă a duratei. Fericirea poate fi o stare momentană, de scurtă durată, la care se ajunge printr-un efort emoțional îndelungat sau poate fi, ca în tradiția creștină, o stare dobândită pentru eternitate. Spre exemplu, pentru moderni, efortul de obținere a unei anumite cantități de plăcere din artă avea împlinirea într-o anumită stare de satisfacție la nivel intelectual⁸¹. Această stare însă, nu este una permanentă, ci doar pasageră. Pentru a-și menține starea de satisfacție, omul trebuia să „guste” adică să „consume” artă în mod regulat. Altfel stau lucrurile în lumea greacă: odată ajuns la contemplarea ideii de frumos, omului i se garanta, grație posibilității de reamintire (gr. *anamnesis*), o stare de fericire cvasi-permanentă, care îngloba un fel de cunoaștere intuitivă a ideilor prin „percepție intelectuală” (*nous*) și un sentiment de fericire.

Corelația emoție-sentiment poate fi mai bine înțeleasă dacă facem câteva considerații etimologice privitoare la ideea de „sentiment”. Conform etimologiei sale latine, românescul sentiment, împreună cu forma sa veche (simțământ), asemenea celorlalte cuvinte similare din limbile romani-ce (fr. *sentiment*, it. *sentimento*, por. *sentimento*, sp. *sentimiento* etc.), provine din cuvântul *sentimentum* din latina medievală și poate fi pus în legătură cu verbul *sentire* din latina clasică, de la care s-a format și *sensus* (sens). Toate aceste cuvinte implică o anumită unitate între afectivitate și cogniție specifică atât situației afective, cât și cunoașterii intuitive. În cazul sentimentului însă, sufixul *-mentum* are sensul de „mediu în care are loc o acțiune” sau de „rezultat” al unei acțiuni.

Așadar, sentimentul este acel „mediu generic” al vieții noastre sufletești care este rezultatul lucrurilor pe care le simțim de-a lungul existenței noastre. Este o situație afectivă rezultată din interacțiunea noastră cu lumea în care trăim și din interiorizarea acestor experiențe. Ca rezultat al unei emoții, sentimentul este acea „stare sufletească” ce definește raportarea noastră constantă la lume și tinde să se sedimenteze într-o dispoziție de lungă durată. Fiecare emoție pe care o avem în mod repetat ne predispu-ne într-un anumit fel față de realitate și polarizează viața noastră sufletească spre o anumită dispoziție dominantă.

Observăm astfel că dinamica trăirii estetice, privită din punct de vedere filosofic, este una foarte complexă. Ea ni se înfățișează, în mod original, ca atitudine estetică, respectiv ca un ansamblu de posibilități afectiv-cognitive. Apoi, în mod concret, trăirea estetică pleacă de la o emoție, gândită ca răspuns al omului la un stimul privit ca exterior care pune

81 „Deși poezia nu poate invoca adevărul exact, ea trebuie să se supună regulilor artei, revelate autorului fie prin geniu, fie prin observație. Dacă niște scriitori neglijenți sau excentrici au provocat plăcere, ei nu au făcut-o datorită transgresiunilor față de regula ordinii, ci în ciuda acestor transgresiuni: eu au avut alte frumuseți care erau concordante cu judecata corectă, iar forța acelor frumuseți a fost capabilă să copleșească dezaprobarea și să ofere minții o satisfacție superioară dezgustului provenit din lipsuri.” (David Hume, *The Standard of Taste*, disponibil pe internet la adresa <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1757essay2.pdf>).

sufletul în mișcare și sfârșește într-o stare în care situarea afectivă și cunoașterea intuitivă sunt unite într-un întreg de sens care nu este organizat conceptual, adică într-o trăire.

Vedem astfel mai bine de ce tradiția de gândire a modernității s-a constituit, în privința conceperii trăirii estetice, în două direcții principale – una „emotivistă” și una „cognitivistă”. Emotivismul susține că emoția este ceva „irațional”, că ea nu descrie nici o stare de fapt, ci se referă la mișcări ale sufletului nostru care generează înlanțuiri emoționale, în vreme ce orientarea cognitivistă susține că actul emoției declanșează în noi și procese de cunoaștere și autocunoaștere.

Ca trăire însă, în sens filosofic, cum se va vedea din capitolele următoare, starea sufletească este un întreg în care sensul cognitiv este dat laolaltă cu o anumită dispoziție afectivă. De aceea, este greu să ne placă arta pe care nu o înțelegem, cu care nu rezonăm într-un fel printr-o cunoaștere intuitivă, căreia nu-i găsim „rostul”. Din această perspectivă, istoria esteticii actuale este, de fapt, istoria explorării acestor două componente ale „stării afective”.

Capitolul III

Nașterea esteticii continentale. Cotitura fenomenologică în estetică

1. Fenomenologia – un nou mod de înțelegere a conștiinței

Estetica continentală este numită deseori, într-un mod justificat, și cu expresia „estetica fenomenologică”, întrucât fenomenologia ca metodă de a pune și rezolva problemele legate de fenomenul artei ocupă un loc central. De fapt, celelalte metode reflexive ale esteticii continentale, analiza existențială și hermeneutica, au la bază supozițiile fundamentale ale fenomenologiei.

Trebuie spus că fenomenologia integrează, dar depășește înțelesurile tradiționale ale conceptului „fenomen” înțeles ca realitate ce apare sau se manifestă pentru o conștiință aflată în lume. Vreme de secole, „fenomenul” a fost opus „esenței”, în sensul că fenomenul era legat de vremelnicia lucrurilor, faptul că ele apar și dispar, în vreme ce esența desemna ceea ce este constant și rămâne identic cu sine sfidând trecerea timpului. Acest mod de a înțelege fenomenul își are originea în gândirea lui Platon care făcea

diferența între ceea ce apare, lucrurile care nu sunt cu adevărat reale, și formele eterne ale acestor lucruri, care sunt Ideile eterne.

Un înțeles pozitiv al fenomenului propune gândirea filosofică empiristă care argumenta că singurele realități cu adevărat reale sunt impresiile senzoriale, iar fenomenul este baza și rădăcina întregii lumi. Lumea reală este un ansamblu de fenomene la care avem acces prin intermediul simțurilor.

Kant propune un sens cu totul aparte fenomenului pe care-l contrapune ideii de „lucru în sine”. Fenomenul, asimilat cu experiența, este o realitate sintetică pentru că el cuprinde atât datele senzoriale, cât și formele pure ale sensibilității, spațiul și timpul, și ale intelectului. Tocmai de aceea, spre deosebire de lucrul în sine, fenomenul este modelat de structura propriei noastre conștiințe. Dacă despre „lucrul în sine” nu putem spune nimic, el fiind dincolo de orice experiență posibilă, despre fenomen putem predica proprietăți și relații, deoarece el este accesibil atât sensibilității, cât și gândirii noastre.

Acest paradox ridicat de gândirea kantiană, anume că noi nu avem deloc acces la lucrurile în sine, ci doar la fenomene, care sunt lucrurile așa cum apar ele conștiinței noastre a creat un adevărat scandal în gândirea germană modernă. Toți filosofii ce i-au urmat lui Kant au încercat să recupereze, într-un fel sau altul, lucrul în sine, pentru a-l aduce în sfera conștiinței și gândirii umane. Astfel, în gândirea lui Hegel, care propune una dintre cele mai celebre soluții la aporiile sistemului kantian, ideea de fenomen capătă o faimă fără precedent. În *Fenomenologia spiritului*, una dintre capodoperele filosofice ale umanității, Hegel argumentează că Spiritul absolut apare în lume prin intermediul fenomenelor care nu sunt simple aparențe, ci etape bine delimitate în cunoașterea de sine a Spiritului. Astfel, pentru Hegel, toate fenomenele au o legătură necesară și organică cu adevărul, ele fiind apariții prin care Spiritul se dezvăluie minții umane în istorie.

Edmund Husserl și, ulterior, Martin Heidegger, impun un înțeles transcendent fenomenului pe care-l văd, în același timp, ca pe ceva interior, dar și exterior conștiinței. „Interior” și „exterior” sunt metafore care descriu mai bine natura și structura minții noastre. Fenomenul este ceva ce ține de o „apariție exterioară”, doar în măsura în care el este un obiect al conștiinței, căci orice fenomen este conectat la actele conștiinței. Vom înțelege mai bine acest paradox după ce vom avea o bine reprezentare asupra ideii de conștiință intențională, una dintre marile descoperiri ale fenomenologiei. În viziunea lui Husserl, fenomenologia trebuie instituită ca o „știință riguroasă” complementară științelor naturii. Spre deosebire de științele naturii care prelungesc atitudinea naturală în analiza fenomenelor, fenomenologia propune o schimbare de atitudine, numită „atitudinea fenomenologică”, ce constă în a admite ideea că actele de conștiință sunt date cu obiect cu tot. Cu alte cuvinte, în lume există fenomene doar dacă, într-un fel sau altul, stabilesc anumite conexiuni cu actele constitutive ale conștiinței noastre. Procesul de trecerea de la atitudinea naturală la cea fenomenologică, reflexivă, începe la Husserl cu o critică a științei. „Toate științele naturii, înțelese

atât în sens restrâns, cât și în sens larg, așadar, atât științele cu privire la *natura materială*, cât și cele cu privire la ființele de ordin animal și la *natura lor psiho-fizică*, precum fiziologia, psihologia ș.a.m.d. – toate sunt științe privitoare la lume și deci științei ale atitudinii naturale. Același lucru este valabil și cu privire la așa-zisele *științe ale spiritului*, în întregul lor, adică la istorie, la științele culturale sau la disciplinele sociologice de orice tip, fără ca, deocamdată, să tranșăm într-un fel întrebarea dacă ele ar trebui considerate a fi echivalente cu științele naturii sau opuse acestora [...].”⁸²

Pentru a putea pătrunde cu mintea gândul lui Husserl, trebuie însă să ne reamintim ce este atitudinea naturală. Cum arătam, atitudinile sunt în primul rând dispoziții (afective) și stări mentale cu origine în relația trăită a omului, în integralitatea lui, cu lumea. Ca termen apărut în Renaștere în legătură cu sculptura, la început, iar ulterior în legătură și cu restul artelor frumoase, ideea de „atitudine” provine direct din latinescul târziu *aptitudo*. Ea desemna „postura expresivă” unei statui care transmite privitorului ceva din emoțiile și sentimentele personajului, dezvăluind astfel ceva din „viața lui interioară”. Într-un fel, atitudinea este ajustarea corpului sculptat (sau pictat) la „starea de spirit” ce se vrea comunicată prin intermediul personajului.

Trecând în domeniul filosofic care ne interesează în acest context, putem spune că, așa cum în sculptură atitudinea era „ajustarea” poziției fizice în vederea comunicării unui mesaj artistic, în filosofia husserliană, ideea de atitudine reprezintă „postura mentală” pe care o adoptăm față de lume și de evenimentele prin care trecem în fiecare situație dată.

Atitudinea este, în termeni tehnici „o regulă de selecție a experiențelor noastre cognitive”⁸³, care ne face să ne raportăm corect la diverse tipuri de obiecte. Fără a pune accentul pe această distincție, Husserl vorbește de-a lungul carierei sale de trei tipuri de atitudini – atitudinea naturală, atitudinea *a priori* și atitudinea fenomenologică⁸⁴ – care dau naștere a trei categorii de științe diferite – științele empirice (cum sunt științele naturii), științele *a priori* (cum este matematica), respectiv științele „riguroase”, cum este fenomenologia⁸⁵.

Prin urmare, împărțirea științelor la Husserl urmează cele trei tipuri de atitudini, motiv pentru care putem spune că ideea de atitudine joacă, pentru el, un loc central în teoria cunoașterii. Motivul pentru care se întâmplă astfel este acela că atitudinile nasc seturi de prejudecăți și asumții care ne permit să ne raportăm în mod corect la realitate. Spre exemplu, a privi un tablou prin ochii unui fizician ne-ar face să ratăm din start toată miza artei. Presupozițiile *atitudinii naturale*, conform căreia obiectele percepute există în exteriorul nostru ca niște configurații de atomi guvernate de niște legi

82 Edmund Husserl, *Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filosofie fenomenologică*, Traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Editura Humanitas, 2011, p. 41.

83 Piotr Dawidziak, „The Concept of attitude in Edmund Husserl’s Philosophy” in *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*, vol. XXVII, Dordrecht, Springer, 1989, pp. 75-78.

84 Ibidem, p. 82.

85 Loc. cit.

matematice imuabile ne-ar face să vedem tabloul ca o simplă pânză impregnată cu diverse substanțe chimice ce absorb sau reflectă anumite lungimi de undă ale luminii, astfel încât noi le percepem ca pe niște culori.

Or, această descriere ar fi, după toate regulile teoriei și filosofiei artei, o descriere *greșită* – dar asta nu pentru că este falsă, ci pentru că nu face apel la atitudinea cognitivă potrivită. Cu alte cuvinte, poziționarea minții noastre este în așa fel articulată, încât ratăm încă de la început fenomenul la care ne raportăm. Prin urmare, putem spune că *atitudinile pre-organizează și pre-ordonează* atât datele perceptuale, cât și pe cele ale gândirii. Când vorbim despre atitudine nu ne referim la obiecte, ci la modul în care ne raportăm noi la obiecte.

La nivelul științei, respectiv a *atitudinii naturale*, supozițiile sunt credințe care sunt acceptate ca fiind adevărate fără probe. Gândirea științifică corespunzătoare atitudinii naturale consideră, pe de o parte, că existența lumii este o sumă de lucruri de sine stătătoare exterioare conștiinței și, pe de altă parte, că se poate face abstracție de subiectivitatea cercetătorului. Cu alte cuvinte, măsurătorile, experimentele sau raționamentele științifice nu depind de structura temperamentală a cercetătorului, de starea lui de spirit sau de dispozițiile sale afective, ci sunt aceleași pentru orice cercetător din orice parte a lumii.

Prin urmare, atunci când Husserl vorbește despre „atitudinea naturală” ce caracterizează, deopotrivă, științele naturii și multe din științele spiritului, el are în vedere faptul că „eu regăsesc în permanență ca prezentă și opusă mie una și aceeași realitate spațio-temporală, cărei îi aparțin eu însumi, asemenea tuturor celorlalți oameni care se găsesc în cadrul ei și se raportează la ea în același mod”⁸⁶.

În fond, distincția majoră vizată aici de către Husserl este distincția pe care s-a constituit întreaga modernitate, și anume cea dintre obiect și subiect, pe care oamenii de știință au considerat-o a fi de la sine-înțeleasă⁸⁷. Trebuie însă spus clar că, în practicarea vieții cotidiene, nimeni dintre noi nu se îndoiește că există obiecte exterioare minții noastre și că ele subzistă fără ca ele să fie sub controlul voinței și conștiinței noastre. Pe această convingere s-au constituit științele moderne și, deopotrivă, științele contemporane, care afirmă într-un mod dogmatic, fără cercetări prealabile, că obiectele lumii există *in sine*, cu proprietățile și relațiile lor *intrinseci*. De ce obiectele lumii ni se arată nouă astfel? Cum se explică că aceste obiecte tangibile se leagă de mintea noastră intangibilă sau, cu alte cuvinte, cum se leagă ceea ce este real de ceea ce e ideal?

Atitudinea naturală prin care ne raportăm la lume, atât în practica vieții cotidiene, cât și în cercetarea științifică, nu-și pune astfel de probleme. Pe scurt, în atitudinea naturală omul uită de faptul că el este un subiect aparte de obiectele pe care le studiază și că întreaga cunoaștere se naște

86 Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 116.

87 Despre modul în care modernitatea s-a fundat pe această distincție am tratat pe larg în, Constantin Aslam, Cornel Florin Moraru, *op. cit.*, vol. II.

în structurile adânci ale minții sale. El privește faptele perceptuale ca fiind produse de obiectele cu care el se întâlnește, dar nu se vede și pe sine în acele fapte. Paradoxal, atunci când privesc o floare, ar trebui să nu văd doar floarea ci, în primul rând, pe mine însumi – faptul că eu sunt cel ce percepe și că structura minții mele constituie ceea ce numim „floare”. Modalitatea prin care îmi este dată o „floare” în experiență ține de ochiul care privește, precum și de modul în care eu, ca om, sunt construit și nu doar de „floarea în sine”. Floarea îmi este dată în experiență cu sensul ei cu tot, iar donația de sens o face mintea noastră.

Urmând această cale, fenomenologia a cercetat supozițiile cele mai adânci ale gândirii și, din această perspectivă, ea poate fi văzută ca o „știință a prealabilului” sau, în termenii lui Husserl, o „știință riguroasă”. În cuvinte simple, spre deosebire de toate celelalte științe care decupează din realitate un anumit obiect de studiu, fenomenologia cercetează *sensul obiectelor*, adică modul în care atribuim tuturor obiectelor anumite înțelesuri, atât în atitudinea naturală – a cărei valabilitate este „pusă între paranteze”, adică suspendată temporar – cât și în cea fenomenologică⁸⁸. În viziunea lui Husserl și a școlii pe care el a întemeiat-o, fenomenologia trebuie să producă o critică a atitudinii naturale și s-o înlocuiască cu o atitudine reflexivă sau, mai exact spus, fenomenologică. Pe scurt, atitudinea fenomenologică se interoghează asupra mecanismelor de funcționare a gândirii care fac posibilă (sau care permit) cunoașterea științifică. În această calitate, fenomenologia este o *cunoaștere preteoretică* și are ca obiect de analiză nu obiectele, ci lucrurile, adică sensul obiectelor, proprietăților și a relațiilor dintre ele. Fenomenologia susține, pe bună dreptate, că nu există obiecte pure, neinterpretate. Căci în clipa în care am pronunțat un cuvânt, noi deja i-am asociat un sens, adică l-am transformat în lucru.

Prin urmare, trebuie să fim de acord cu fenomenologii că nu există obiecte, ci lucruri (fenomene), adică obiecte *constituite de către mintea noastră*, „dotate” cu sens și semnificație⁸⁹. Obiectele există cu sensul lor cu tot, iar acest sens este donat de mintea noastră prin anumite mecanisme subtile pe care fenomenologia le descrie plecând de la faptul elementar al intuiției, a capacității noastre de „a vedea” lucrurile instantaneu, atât în individualitatea, cât și în generalitatea și universalitatea lor. Din acest punct de vedere, lucrurile sunt fenomene, apariții ce nu ascund nimic „în spate”. Spre deosebire de cazul lui Kant, pentru Husserl, dincolo de fenomen nu mai există un lucru „în sine”. Obiectele, în ordinea sensului lor sunt „apariții pentru o

88 Cum arată și Paul Ricœur, Husserl „concepe fenomenologia nu numai ca o metodă de descriere esențială a articulațiilor fundamentale ale experienței (perceptivă, imaginativă, intelectuală, volitivă, axiologică etc.), dar și ca o autofundare radicală în cea mai deplină claritate intelectuală. El vede în reducția – *epoche* – aplicată atitudinii naturale cucerirea unui imperiu al sensului de unde este exclusă prin punerea între paranteze orice chestiune privind lucrurile în sine. Tocmai acest imperiu al sensului, eliberat de orice de chestiune factuală, constituie câmpul privilegiat al experienței fenomenologice, locul prin excelență al intuitivității”, cf. Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 23.

89 „[...] a constitui nu înseamnă a construi, cu atât mai puțin a crea, ci a expune vizările conștiinței contopite în percepția naturală, irațională și naivă a unui lucru”, cf. Paul Ricœur, *La școală fenomenologică*, Traducere din limba franceză de Alina-Daniela Marinescu și Paul Marinescu, Editura Humanitas, București, 2007, p. 18.

conștiință”, fiind constituite atât ca lucruri individuale, cât și ca purtătoare, prin semnificația lor mai largă, de generalitatea și universalitate.

Tocmai de aceea, pentru a putea privi *fenomenologic* lucrurile, trebuie să „punem între paranteze” realitatea lucrurilor ca existență exterioară și independentă de conștiința noastră, act ce corespunde trecerii de la atitudinea naturală la atitudinea fenomenologică prin ceea ce Husserl numește „reducția fenomenologică”; ea nu este respinsă ori negată în totalitate, ci „scoasă din circuit” sau „suspendată”⁹⁰. Din acest motiv, fenomenologia nu este un solipsism, adică o viziune despre lume care susține că întreaga realitate este construită arbitrar de către subiectul individual.

Prin urmare, atitudinea fenomenologică nu urmărește atât desființarea atitudinii naturale, cât scoaterea ei temporară din joc printr-o reducere, ceea ce este echivalent cu păstrarea ei *ca posibilitate*, în fundalul minții noastre și, în același timp, păstrarea posibilității ca ea să fie oricând reactivată. Bunăoară, desființarea totală a atitudinii naturale este o utopie, deoarece ea își are rostul ei, anume acela că este utilă la nivelul existenței concrete a omului. Faptul că vedem lucrurile ca existențe de sine stătătoare ne ajută să supraviețuim în lume, motiv pentru care această atitudine va fi continuu „alimentată” de practicile de viață și de știința care vine în prelungirea acestora. Ideea că o mașină nu este o realitate de sine stătătoare, ci este constituită prin actele intenționale ale conștiinței noastre nu este o idee deloc utilă când încercăm să trecem strada, deoarece, oricât de dependent de conștiința noastră ar fi lucrul pe care noi îl numim „mașină”, el are capacitatea concretă de a ne accidenta grav.

În consecință, atitudinea fenomenologică nu neagă relevanța atitudinii naturale pentru știință, ci atrage mai degrabă atenția că *ceea ce interpretează știința este deja interpretat*, nu un fapt pur ce vizează o realitate de sine stătătoare exterioară conștiinței și fără nici o legătură cu ea. În concluzie, fenomenologia nu neagă existența „obiectelor”, ci susține, cu argumente convingătoare, că ideea de „obiect” există doar în relație cu conștiința noastră. După cum am amintit mai sus, „[î]ntrebările se ivesc din disputa cu *lucrurile*. Iar lucrurile *sunt* doar *acolo* unde există ochi de le vadă”⁹¹. Tocmai de aceea, fenomenologia poate fi văzută, în același timp, și ca o nouă perspectivă de înțelegere a conștiinței, a eului, prin accentuarea caracterului dinamic și orientativ al proceselor ce au loc înlăuntrul minții noastre.

90 „Vom dezactiva teza generală care ține de esența atitudinii naturale și vom pune între paranteze tot ceea ce intră pe linie ontică în sfera ei: așadar *această lume naturală*, în întregul ei, care este în permanență «aici-de-față» și «prezentă» pentru noi și care va rămâne mereu prezentă pentru noi ca o «realitate» dată la nivelul conștiinței, chiar dacă vom considera de cuviință să o punem între paranteze. Procedând astfel, după cum stă în libertatea mea să o fac, eu *nu neg*, prin urmare, această lume, asemenea unui sofist, și *nu mă îndoiesc de existența ei*, asemenea unui sceptic; în schimb, eu practic o $\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\iota\sigma\mu\sigma$ «fenomenologică», în virtutea căreia *îmi suspend complet orice judecată cu privire la existența spațio-temporală.*” (Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 123).

91 Martin Heidegger, *Ontologie. Hermeneutica facticității*. Traducere din germană de Christian Ferencz Flatz, Editura Humanitas, București, 2008, p. 29.

2. Marile descoperiri ale fenomenologiei

Modul în care fenomenologia a provocat un punct de cotitură în filosofia occidentală poate fi rezumat făcând apel la studiul reprezentativ care a pus în lumină noutatea teoretică și metodologică produsă de această „răsturnare” și care a fost semnat de Martin Heidegger, el însuși fenomenolog și elev a lui Husserl, care a reflectat asupra descoperirilor fundamentale ale fenomenologiei în lucrarea *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, cap. II, *Descoperirile fenomenologiei, principiul fenomenologiei și lămurirea numelui ei*⁹². Simplificând didactic ideile din acest text celebru, Heidegger arată că fenomenologia se fundează pe trei descoperiri: „în primul rând, *intenționalitatea*, apoi, *intuiția categorială* și, în al treilea rând, *sensul autentic al apriori-ului*”⁹³.

- a) Prin conceptul de *intenționalitate* fenomenologia produce o nouă înțelegere a naturii și mecanismelor de funcționare a gândirii, în alți termeni similari ca înțeles, o nouă filosofie a conștiinței. Simplu spus, intenționalitatea este *modul intern* de organizare a vieții psihice omenești și constă în faptul că toate procesele psihice ce petrec în eul nostru, în „cercul” conștiinței noastre și sunt *orientate către „ceva”, către un anumit „obiect intențional”*. Intenționalitatea este structura stabilă a trăirilor interne legate de viața noastră, de faptul că suntem vii ca oameni, adică structura stabilă a fluxul conștiinței noastre care este de natură temporală și la care avem acces în mod nemijlocit, la nivelul experienței interne, *aici și acum*.

Prin urmare, actele noastre de conștiință, rezultate din combinația diverselor trăiri sunt legate în mod necesar de obiectul lor. De pildă, actul psihic al dorinței este însoțit în mod necesar de obiectul dorinței. Dacă spun „îmi doresc o mașină nouă”, actul dorinței îmi este dat cu obiect cu tot. Obiectul „mașină” este un sens și se află, firește, în lăuntru conștiinței. Nimeni nu-și dorește „ceva în genere”, ci ceva concret. La fel cum dorința este dată împreună cu obiectul dorinței, iubirea ori ura sunt date cu obiectele lor cu tot. Sentimentul de frică are totdeauna un obiect; nouă ne este frică de ceva anume și nu ne este frică „în genere”. Când văd un scaun, actul de a vedea este dat cu scaun cu tot. Aceasta nu înseamnă că noi am avea efectiv în cap un scaun sau o imagine a lui. Însă acel scaun pe care îl văd vine cu o serie întreagă de interpretări instantanee: mărimea, forma, culoarea, poziția, identitatea cu sine și diferența față de celelalte lucruri, scopul pentru care e făcut ș.a.m.d.

Aceasta înseamnă că „obiectele” ne sunt date, prin intenționalitatea conștiinței, cu sensurile și înțelesurile ei cu tot prin procese intenționale extrem de complexe pe care gândirea cu greu le poate pune în evidență.

Chiar și obiectele misterioase sau pe care nu le-am întâlnit vreodată

92 A se vedea, *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, Traducere din germană de Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2005, cap. II, *Descoperirile fenomenologiei, principiul fenomenologiei și lămurirea numelui ei*, pp. 60-155.

93 Ibidem, p. 60.

au un înțeles. Faptul de a nu avea un sens pentru un obiect este tot un sens. Ele sunt „obiectele fără sens”, cum sunt de pildă scrierile unor culturi vechi pe care încă cercetătorii nu le-au „descifrat”, ori obiectele pe care le considerăm a avea o origine extraterestră. În consecință, obiectele pe care atitudinea naturală le prezumă a fi externe conștiinței noastre, prin atitudinea fenomenologică ele devin „lucruri”, adică obiecte cu sens.

Este axiomatic faptul că, pentru fenomenologie, lucrurile sunt fenomene, adică apariții pentru conștiință și că a vorbi despre ele înseamnă a descrie felul în care sunt „constituite” de către conștiința noastră. Sensurile sunt „donații” ale conștiinței noastre care trebuie înțelese de la „actele de conștiință” care le constituie, nu de la definiția de dicționar.

Efortul acesta de a urmări actele de conștiință în timp ce constituie obiectele intenționale și sensurile pe care acestea le dobândesc pentru noi implică apelul la metoda fenomenologică („reflexivă”) care constă în „mersul înapoi al gândirii”⁹⁴. Adică de la lucrurile (fenomenele) date ca sensuri în percepție, la „condițiile de posibilitate” ale constituirii sensului. Simplu spus, fenomenologia descrie într-un mod riguros, plecând de la fenomenele date ca apariții ale conștiinței, mecanismele de producere și de donare a sensului ce au loc tot prin intermediul activității conștiinței noastre. Prin urmare, conștiința nu este „ceva”, un obiect, ci o posibilitate de scoatere din potențele și virtualitățile ei a înțelesurilor fenomenelor care-i apar temporal, aici și acum.

- b) *Intuiția categorială* este, cum arată Martin Heidegger, a doua mare descoperire fundamentală a fenomenologiei și constă în faptul că „donația” de sens pe care o realizează conștiința în funcționarea ei cotidiană nu vizează doar fenomenele care apar, adică ființările particulare, ci deopotrivă și faptul de a fi al acestora. Obiectul individual oarecare (văzut ca „lucru”, „fenomen” ori „ființare”) apare conștiinței noastre cu obiectualitatea sa cu tot. Într-un triunghi noi nu vedem doar o figură geometrică particulară, ci și triughiularitatea, adică proprietatea universală a acestuia de a fi triunghi. Dacă ar să-l invocăm pe Platon, am putea spune că noi vedem nu doar obiecte sensibile, ci și „idei”, adică ceea ce este general și universal în aceste obiecte.

Prin urmare, cu toții vedem fenomenele individuale, singulare, tangibile perceptual împreună cu „categoriile”, „clasele de obiecte”, „tipurile”, intangibile și non-perceptuale, care sunt veritabilele precondiții ale înțelegerii lumii. Când vedem un măr, vedem în același timp și un fruct, adică ceea ce este general și universal în fiecare măr. Pot descrie mărul ca dat perceptual, dar în același timp și eidetic, la nivel neperceptual, prin caracterizarea acestuia plecând de la soiul lui, de la „tipul” de măr utilizând drept criterii,

94 „Cuvântul «fenomenologie» semnifică în primul rând un *concept de metodă*. El nu caracterizează ce-ul concret al obiectelor cercetării filosofice, ci *cum-ul* [...]. Termenul «fenomenologie» exprimă o maximă care poate fi formulată astfel: «Către lucrurile însele» – și asta prin opoziție cu toate construcțiile lipsite de temeii, cu găselnițele întâmplătoare, prin opoziție prin prelucrarea de concepte care au doar aerul că sunt legitime, prin opoziție cu falsele întrebări care își croiesc adesea drum de-a lungul generațiilor cu titlul de probleme”. Cf. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, 2003, p. 37.

mărimea medie, „vigoarea”, forma și culoarea etc. soiului din care face parte mărunul dat în percepție. În termenii lui Heidegger, faptul-de-a-fi-ceva este diferit de faptul-de-a-fi sau, în alți termeni, ființarea concretă, individuală, este posibilă sub condiția faptului ei de a fi, a ființei sale. În trecut fie spus, această distincție conceptuală elementară este numită de către Heidegger „diferența ontologică” – faptul de a fi, ființa, este dată într-o percepție non-senzorială, adică o intuiție categorială.

Pentru a înțelege mai bine această descoperire, trebuie să precizăm că, în sens fenomenologic, intuiția înseamnă „vedere”. Ea este ceva mai mult decât privirea în sens fizic (aparat optic), biologic ori oftalmologic. Intuiția sau „capacitatea de a vedea” este un mod de manifestare a gândirii, un comportament al minții noastre, care surprinde în percepție un lucru individual, nu doar generalitatea care îl face posibil ca sens, ci și *criteriile* după care se deosebește de celelalte lucruri⁹⁵. Aceste acte complexe de donație, adică de încărcare cu o serie de senzuri generale și universale ale fenomenelor individuale se realizează de la sine fără a avea o cunoaștere prealabilă a lor. Noi „știm” de ele, în sensul că le folosim în practicarea curentă a vieții, dar fără să le cunoaștem mecanismele de funcționare.

Or, tocmai aici intervine fenomenologia ca tip de abordare reflexivă și transcendențială care își propune să descrie modalitățile prin care au loc complexe și neștiutele donații de sens. Actul perceptiv cel mai simplu încarcă cu multiple înțelesuri fenomenele care se arată „ochiului” conștiinței. Noi vedem lucrurile individuale în identitatea lor, identitate pe care o stabilim instantaneu în relații cu alte lucruri, ființări; acest fapt ni se arată ca o evidență, ca o cunoaștere a lucrului respectiv, ca adevăr. Prin urmare, cum arată Heidegger, *ființarea și adevărul* apar împreună.

Așa se explică de ce atât Husserl, cât și Heidegger susțin că fenomenologia este o teorie a vederii, dar nu ca act optic, ci luare la cunoștință și o descriere riguroasă a ceea ce poate fi aflat ca prezent.

- c) *Sensul original al apriori-ului*, cea de-a treia descoperire fundamentală a fenomenologiei, se referă la ceea ce e anterior, mereu anterior, în raport cu toate fenomenele care ni se prezintă ca evenimente ale conștiinței și care, tocmai din această cauză, constituie condiția de posibilitate a oricărei cunoașteri. Într-un anume sens, ceea ce este continuu anterior este conștiința însăși, faptul că toate se petrec în această lume pentru că există *cineva* care, în sens fenomenologic, vede. Această capacitate a omului de a vedea și înțelege lucrurile din jurul său, oamenii cu care interacționează și pe sine, de a gândi ceva de genul „ființei lucrurilor”, este numită de Heidegger *Dasein*, cuvânt care nu desemnează nimic altceva decât acea ființare care „ființează în modul unei înțelegeri a ființei”⁹⁶. Prin ideea de *Dasein*, Heidegger pro-

95 „Termenul «intuiție» corespunde în semnificația lui, cu ceea ce mai devreme, a fost definit în sens larg ca *vedere*. Intuiția înseamnă: simpla sesizare a ceea ce e aflat el însuși în chip corporal, așa cum acesta se arată”. Cf. Martin Heidegger, *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, ed. cit. p. 92.

96 Martin Heidegger, *Ființă și timp*, ed. cit., p. 12.

pune o reinterpretare a ideii moderne de „subiectivitate”⁹⁷, care să elimine o serie de dificultăți de ordin filosofic pe care ea le ridică și care sunt prea tehnice pentru a fi abordate în acest context. Merită însă menționat faptul că *Dasein*-ul în calitate de *apriori* original, cu toată arhitectura sa ontologică și felul său de a fi în lume, dobândește în cele din urmă sens pornind de la ideea de timp.

De altfel, mesajul principal al capodoperei heideggeriene, *Ființă și timp*, este acela că *Dasein*-ul, adică omul care înțelege fenomenele din jurul său și are capacitatea de a le gândi, *este timp*. Noi ne naștem complet neștiutori, dar, cu timpul, experiențele trăite sedimentează în conștiința noastră niște idei despre amintiri, atitudini și niște pre-judecăți, pornind de la care ceva de genul cunoașterii este posibil. Cu alte cuvinte, conștiința care înțelege sensul lucrurilor, *Dasein*-ul nostru *este timp*, deoarece, fără o existență temporală, noi n-am putea înțelege mai mult decât poate înțelege un bolovan de pe marginea drumului.

Timpul, nu efortul cognitiv, este cel ce sedimentează sensurile în conștiința noastră și, prin urmare, el este condiția de posibilitate a oricărei înțelegeri. Tocmai de aceea, *Dasein*-ul sau existența în timp este, în gândirea fenomenologică, ceea ce trebuie să fie dat *anterior oricărei experiențe concrete, apriori*-ul original, care are trei trăsături fundamentale: „în primul rând, dimensiunea sa universală și indiferența sa în raport cu subiectivitatea, în al doilea rând, modul de acces la el (simpla sesizare, intuiția originală) și, în al treilea rând, pregătirea pentru determinare a structurii aprioriului, ca un caracter al ființei ființării, nu al ființării însăși [...]”⁹⁸ Cu alte cuvinte, timpul este, în ultimă instanță acel element pre-subiectiv, la care avem acces nemediat și lucrează înăuntrul nostru pentru a constitui felul nostru de a fi, ființa noastră.

Toate aceste descoperiri au făcut din fenomenologie, pe de o parte, o formă de cunoaștere complementară cunoașterii științifice, oferind un tip de *cunoaștere perceptuală* sau *preteoretică* și, pe de altă parte, o „știință riguroasă” preocupată atât de descrierea trăirilor și a actelor intenționale ale conștiinței și ale obiectelor ei intenționale, cât și de înțelegerea mecanismelor de constituire și donare a sensului lucrurilor.

97 Cătălin Cioabă, *Jocul cu timpul. Ontologia temporală a lui Martin Heidegger*, București, Humanitas, 2005, pp. 132 sqq.

98 Ibidem, p. 134.

3. Lester Embree – Gândirea reflexivă și aspectele metodologice ale fenomenologiei

Fenomenologia este atât o formă de cunoaștere preteoretică, dar în același timp și o metodă de punere și rezolvare de probleme specifice științelor umaniste. Psihologia, sociologia și estetica sunt domenii privilegiate de aplicare a prescripțiilor metodologice ale fenomenologiei care se fundează pe o abordare transcendențială a descrierii metodice a actelor de conștiință date cu obiect cu tot.

Vom exemplifica această dimensiune metodologică a fenomenologiei printr-o scurtă descriere a lucrării lui Lester Embree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*. Trebuie spus de la bun început că această lucrare are un profund caracter didactic și a constituit, ani de-a rândul, manualul după care Lester Embree, profesor în Universitatea „Atlantic” din Florida, SUA, își inițiază studenții în analize reflexive, fenomenologice⁹⁹. Prin urmare, dată fiind intenția demersului autorului, ea poate conține și o întreagă serie de simplificări față de expunerile din tratatele de specialitate.

În viziunea lui Embree, fenomenologia este un tip radical de analiză reflexivă¹⁰⁰, adică un mod de a vedea lucrurile și de a le descrie printr-o succesiune treptată de reducții, adică de operații ale gândirii care pleacă de la lucrurile date în percepție, înapoi, către donatorul de sens, către activitatea „eului”, văzut ca sistem complex de posibilități. Fenomenologia nu trebuie să fie doar o activitate erudită, să producă texte despre texte, ci ea trebuie să producă și texte despre lucruri, adică să le descrie ca evenimente ale conștiinței cu conștiință cu tot. Fenomenologia este, prin urmare, un mod educat de a vedea lucrurile, pentru că procesul psihic principal asupra căruia se concentrează este percepția. A vedea, cum arătam, este o formă de cunoaștere centrată pe descriere și nu pe argumentare, iar operația de cunoaștere fundamentală este observația intențională ce poate fi deprinsă printr-o critică riguroasă a atitudinii naturale. Într-o ordine pedagogică, Embree susține că o analiză fenomenologică este despre obiectele care sunt date în procesele intentive (intenționale), adică despre felul în care se constituie lucrurile în conștiința noastră prin descrierea lor și a proceselor donatoare de sens.

99 Lester Embree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, Traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo. Ediție îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.

100 „Problemele filosofice pe care o filosofie reflexivă le consideră drept cele mai radicale privesc *posibilitatea comprehensiunii de sine* ca subiect al operațiilor de cunoaștere, de voliție, de evaluare etc. Reflecția este acel act de întoarcere asupra-și prin care un subiect își reasumă cu claritate intelectuală și responsabilitate morală principiul unificator al operațiilor între care se dispersează și uită de sine ca subiect”, cf. Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, et. cit. p. 22.

Inițial, prin actul observației, obiectul este pus, de către atitudinea naturală, „în fața” conștiinței. El este totdeauna un *positum*, adică un obiect care e gândit ca având proprietăți de sine stătătoare în afara conștiinței¹⁰¹. În această atitudine naturală, eul nu este conștient de faptul că el însuși intervine la constituirea acestui obiect, ci concepe obiectul ca fiind total independent de sine. *Positum*-ul, obiectul dat în atitudinea naturală, este valorificat de către aceasta prin actul interpretării, plecând de la sciziunea dintre subiect și obiect.

Atitudinea naturală își îndreaptă atenția către o dublă cunoaștere: obiectul într-o parte și subiectul în altă parte. Chiar și atunci când se cercetează pe sine, subiectul este la rândul său transformat în obiect. Dar această raportare cognitivă la obiect, pe de o parte, și la subiect, pe de alta, nu poate explica însă cum pot intra în relație două entități atât de diferite, una de natură materială și cealaltă de natură ideală. În ciuda acestei dificultăți, atât cunoașterea comună, cât și cunoașterea științifică avansează în experiențele lor, pentru că ele produc cunoștințe cu valoare instrumentală, adică mijloace de intervenție eficace în conservarea și perpetuarea vieții.

Mintea noastră este modelată și „setată”, plecând de la cunoașterea comună și de la cea științifică. Nucleul acestui mod de a gândi este explicația de tip reduționist și causal: reduționist, în sensul că experiența cu obiectele macroscopice este redusă la constituenți microscopici, la entități inobservabile care sunt prinse în reprezentări din care se deduc fenomenele, la molecule, atomi sau gene; causal, în sensul că toate obiectele și relațiile dintre ele sunt determinate de anumite cauze.

Fenomenologia, susține Embree, face diferența între a cunoaște și a ști. Poți să știi multiple lucruri, să posezi subtile deprinderi, să fii un mare creator artistic, de pildă, fără să desfășori această capacitate de a ști în propoziții și argumente, în serii explicativ-cauzale. Unele fenomene pot fi descrise pur și simplu. Noi nu avem aici explicație, ci înțelegere. În acest caz, contează sensul ca act de înțelegere care trimite către sine și nu explicația causală. Înțelegerea sensurilor lucrurilor este tot atât de importantă ca și explicația causală.

De pildă, a înțelege sensul suferinței, al dragostei și sacrificiului, a ocrotirii și grijii față de semenii, egoismul și cruzimea ființei umane este tot atât de important, poate chiar mai important, decât a explica cauzele care au dus la formarea universului fizic ori a dispariției dinozaurilor.

101 Cuvântul *positum* reprezintă ceea ce este deja dat sau impus de la început ca temei al unei judecăți, descrieri sau argument. De cele mai multe ori, *positum*-ul trece neobservat tocmai deoarece este de la sine înțeles. În acest sens, el este o presuposiție sau o asumție care face posibilă orice vorbire despre ceva, sens pe care-l avea încă din logica scolastică. În afara logicii medievale, atunci când încercăm să descriem ceva, vorbim despre *positum* ca despre un fel de postulat de la care plecăm în mod necritic. Spre exemplu, dacă vrem să descriem un măr pe care-l percepem, noi asumăm din start că acel măr are o existență concretă, independentă de conștiința noastră și că el se impune cu de la sine putere percepției noastre și că nu este un fel de halucinație iluzorie. Ideea de „*positum*” în acest ultim sens este pentru prima oară folosită în filosofie de Francis Bacon, un filosof care a trăit la cumpăna secolelor XVI și XVII și a cărui operă fundamentală, *Noul Organon*, urmărește să redefiniească din temelii termenii gândirii medievale, bazați pe logica din *Organon*-ul lui Aristotel.

Atitudinea fenomenologică, arată Embree, susține că de fapt *positum*-ul trebuie văzut ca fenomen, ca lucru constituit de către conștiința noastră intențivă (intențională) prin mecanismele ei de donație a sensului.

Din acest punct de vedere, sarcina fenomenologiei este să producă sisteme de analize reflexive care provoacă o întoarcere a eului către sine, pentru a descrie atât lucrul constituit, devenit obiect al conștiinței, cât și actele de conștiință care fac posibilă această constituire. Astfel, Lester Embree, propune și descrie amănunțit șapte etape ale descrierii fenomenologice plecând de la un fapt perceptiv banal, servitul mesei în familie.

Cele șapte etape de analiză fenomenologică sunt: observația, informarea, reflectarea, a voi, a evalua, a crede, experiența, analiza și examinarea. În cele ce urmează, vom descrie fiecare dintre aceste etape pe scurt.

1. Observația își propune să deblocheze mintea noastră de prejudecata atitudinii naturale conform căreia obiectele existente sunt independente de modul nostru de a vedea și că proprietatea lor de a fi exterioare conștiinței este ceva ce ține de evidență. În sens fenomenologic, observația unui eveniment oarecare – exemplul lui Embree este, cum arătam servitul mesei în familie – poate fi realizată din perspective multiple: ea poate fi naturalistă, când se face abstracție de valoare și folosință (utilitate) sau culturală, atunci când observăm raportarea la „lume” (valoare și utilitate). Observația poate fi realizată într-un *sens restrâns*, de la fața locului și atunci ea este reală, nefictivă și neimaginară; *sensul larg* al observației are în vedere ceea ce a fost observat anterior și recompus prin rememorare. La acest prim nivel de reducere, trebuie să distingem între observația directă, nereflexivă, și observația reflexivă, fenomenologică, care este direcționată cognitiv și punctul ei de plecare este simțul comun.

Acest din urmă tip de observație începe cu o analiză descriptivă bazată pe ceea ce vedem și are drept scop decelarea în chip metodic a felului în care obiectele sunt vizate de simțul comun. De aceea, există câteva reguli ale observației reflexive: a) a observa înseamnă a nu te implica, activ sau pasiv; b) a observa înseamnă a decela între *componentele lucrurilor* – obiecte, relații și proprietăți – fără a te concentra pe întreg. Întregul este fundalul, iar fenomenologul e interesat de el pentru că de regulă ceea ce e dat ca fundal este luat ca ceva de sine-înțeles; c) se disting *tipurile de lucruri* (chiar din primele operații fenomenologice, deci de semnificare, obiectele nu mai sunt în ele însele, ci sunt lucruri, adică obiecte vizate intențional). Chiar dacă toate aceste operații nu se finalizează, important e că ne-am pus întrebări.

Fenomenologic vorbind, obiectele ne sunt date cu determinații naturale și culturale sau ca valori. Tocmai de aceea, ele pot fi dispuse în două clase: în modul natural, atunci când sunt date sunt legate de determinații naturale – proprietăți și relații, spațiale și temporale – sau în modul cultural, atunci când obiectelor le sunt atașate valori sau mijlociri ce conduc la relații practice. Modul cultural în care ne sunt date lucrurile constituie conceptul de lume în înțelesul lui Lester Embree.

Determinațiile culturale sunt toate de natură evaluativă și din acest motiv sunt neglijate de *poziția naturalistă* care consideră științele naturii ca pe

activității autonome de cunoaștere, făcând abstracție de componenta lor culturală. Or, știința este o abstracție a culturalului și, în același timp, o abstracție produsă și acceptată de membrii unei tradiții culturale. Revenind, unele dintre determinațiile culturale sunt valori extrinseci (un lucru e bun pentru ceva, de exemplu o pereche de pantofi), altele sunt valori intrinseci (un lucru e bun pentru sine, de exemplu, operele de artă). Altele dintre aceste determinații culturale sunt ustensile, mijlociri, folosințe, funcții, mijloace, echipamente, lucruri practice, ansambluri de obiecte care mijlocesc *relaționările practice*; ele creează un univers de relații și sunt diferite de determinațiile valorice prin *practicalitatea lor* – ele trebuie privite în relația lor și cu funcțiile pe care le îndeplinesc. Lumea valorilor și lumea practică (proprietățile și relațiile dintre lucruri) formează *lumea*. În consecință, *obiectele culturale sunt cele care au valori și utilități*.

2. Informarea, etapă de reducere fenomenologică pe care am putea s-o numim imaginație productivă sau creație, este o observare în sens larg care cuprinde și rememorarea, privirea retrospectivă a ceea ce s-a întâmplat, dar și închipuirea, imaginația, capacitatea noastră de a născoci, de a inventa. Informarea se referă la acel proces intentiv prin care e căutată cunoașterea a ceea ce e posibil sau imposibil, a ceea ce e diferit de real, dar care are legătură cu realul și-l descrie mai bine. Prin urmare, informarea implică un „material” perceptiv dat și rememorat, dar și scenarii posibile ale comportamentului probabil al materialului. De pildă, în cazul servitului mesei, fenomenologul care observă evenimentul dat în prezent, își poate imagina diverse situații posibile privitoare la participanți: schimbarea imaginară a locurilor ocupate, a tipului de îmbrăcăminte, a felului în care servesc marfa ș.a.m.d. Desigur că dacă trecem la observația reflexivă, atunci ar trebui să admitem că în observație sunt date și *obiectele ideale* de tipul $2+2=4$ care se referă la obiecte ca lucruri semnificate numeric. La nivelul informărilor, adică a supozițiilor privind posibilitățile lucrurilor, fenomenologia e fundamental descriptivă. Desigur că ea poate apela și la un anumit gen de explicații, dar ele nu se află niciodată în prim-planul analizei.
3. Reflectarea, cel de-al treilea pas în cercetarea fenomenologică de „mers înapoi”, de la lucruri donate cu sens către „donator”, către temeiurile donației de sens, *trebuie pusă în legătură cu timpul și se referă la analiza propriului flux intențional de gânduri în corelație cu lucrul intenționat*. În această etapă este descris modul în care are loc observația reflexivă însăși. Mai precis, observația reflexivă se aplică sieși, adică observi cum observi. Apoi observația reflexivă poate fi aplicată sieși, devenind la rândul ei, obiect intențional de observație reflexivă. Procesul poate continua doar în principiu la infinit, dar în mod real doar cei experimentați în analize reflexive pot atinge performanța de a se replia asupra fluxului intentiv în patru trepte de analiză.

Prin urmare, există niveluri de complexitate ale descrierii intenționale; la primul nivel au loc procesele intenționale împreună cu ceea ce e intenționat (mai precis obiectul dat în procesele intenționale); la nivelul al doilea avem obiectul intențional și procesele intenționale care sunt

observate și descrise la rândul lor, apoi acest al doilea nivel este similar luat în analiză; deci asupra a ceea ce e intenționat, asupra lucrului și proceselor în care este dat se revine reflexiv prin actul de reflectare.

Acest act, înțeles ca observare și descriere de sine se concentrează atât asupra lucrurilor intenționate sau vizate de conștiința noastră, cât și asupra componentelor sau *proceselor intente* care sunt transpuse în cadrul percepției senzoriale cum ar fi văzul sau auzul. Prin urmare, *procesele intente care cuprind intenția și obiectul intenției nu trebuie să se confunde cu percepția senzorială în care sunt date.*

Observând fluxul actelor noastre de conștiință, obiectul intenționat sau vizat de acestea *este într-un anumit fel*, în funcție de raportarea noastră intențională la el: de exemplu, un același lucru, un *cal* capătă sensuri diferite în funcție de modul în care este orientată intenția: dacă îl observ cu scop de cunoaștere, atunci îi descriu caracteristici fizice, dar și psihice (de pildă, faptul că este blând); dacă respectivul cal este de vânzare, atunci el este raportat la o valoare exprimată prin preț; dacă el este raportat la relațiile generate de îngrijire și întreținere, atunci facem o observație socială; dacă îl raportăm la poziția pe care o ocupă în raport de celelalte animale într-o anumită comunitate de oameni, atunci facem observații culturale; dacă respectivul cal este descris în calitate de cabalină atunci facem observații naturaliste.

Prin urmare, același lucru primește sensuri multiple în funcție de modul în care sunt pre-organizate fluxurile intenționale la un anumit moment dat. Vedem astfel că apare și problema timpului: percepțiile au loc „acum”, în momentul prezent al fluxului intentiv, dar noi putem reflecta și asupra unui eveniment trecut – rememorare – sau asupra unui viitor – reflecție în așteptare sau reflecție în expectativă. Aceste ultime două moduri ale percepției corespund atitudinii retrospective și prospective. Prin urmare, intențivitatea ca proces direct cuprinde: 1. percepția care e acum-ul; toate procesele intente sunt date în acest moment cu mine cu tot; 2. rememorarea – trecutul; 3. expectația, așteptarea – viitorul.

4. A voi, a evalua, a crede (a opina, a cunoaște) este cea de-a patra etapă a cunoașterii reflexive și se referă la atitudini, adică la mecanismele de preordonare și pre-organizare a fluxurilor intenționale. Prin intermediul celor trei tipuri de atitudini luate în considerare de Lester Embree – voliționale, evaluative și cognitive (de credință și convingere) – se constituie sensul de fundal al lucrurilor care primesc în continuare, prin constituire și donație, alte sensuri prin raportare la aceste sensuri „primordiale”. Cu alte cuvinte, noi operăm cu lucruri deja încărcate de pre-sensuri constituite într-un fel de orizonturi („cadre”) de pre-interpretare¹⁰². De pildă, atunci când suntem în fața unui anumit eveniment perceptiv, a unui lucru, noi deja operăm cu un sens prealabil al lucrului respectiv.

102 O analiză fenomenologică a mecanismelor de constituire a sensului prin intermediul atitudinilor legate de voință și sentiment este realizată, între alți autori, și de Paul Ricœur în vol. *La școala fenomenologiei*, ed. cit. cap. 3. *Metoda și sarcinile unei fenomenologii a voinței*, pp. 69-97 și cap. 9. *Sentimentul*, pp. 320-337.

Prin urmare, modul în care ne sunt date obiectele nu aparține obiectelor, ci constituției noastre interne care „metamorfozează” obiectele în lucruri. Prin urmare, obiectul este pus într-un anumit regim de sens în raport de tipul de atitudine ca stare internă a minții. De exemplu, poziționarea față de un tablou într-o expoziție cu vânzare, depinde de felul în care este pozițional atitudinal fluxul intentiv. Pot să descriu cognitiv tabloul vorbind despre conținutul lui, despre compoziție ori despre măiestria pictorului. În ordine evaluativă putem spune despre respectivul tablou că ne seduce, că ne place sau că ne provoacă o stare dezagreabilă. În ordine volițională, noi putem acționa asupra tabloului, îl putem cumpăra și împacheta într-un anumit mod sau putem să nu acționăm în calitate de cumpărător și să plecăm pur și simplu din expoziție. Lucrurile, așadar, ne sunt date în funcție de modul în care le poziționează atitudinal conștiința înainte lor.

Există două mari clase de apariție a obiectului sau „processe intente”: clasa proceselor legate de *poziționalitate* și cele legate de *experiență*, adică de raportarea la timp a lucrurilor. Toate lucrurile ne sunt date în prezent. Noi le trăim pe toate și operăm în interiorul lor. Dacă suntem pregătiți fenomenologic, putem reflecta asupra lor. Desigur că aceste analize sunt legate de procesul reflecției, adică al analizei intencivității înseși, dominată de procesele psihice de evaluare, care au în vedere emoțiile care se referă la ceea ce e pozitiv, negativ sau neutru din punct de vedere valoric. Aceste emoții se împart, la rândul lor, în *stări de spirit*, care sunt un fel de situații afective de fundal persistente în timp și *sentimentele* de ordin psihologic, care sunt mai puțin persistente.

Așa stând lucrurile, putem menționa printre stările de spirit exemple precum: inocență, generozitate, anxietate, tristețe, exuberanță, tandrețe, melancolie, optimism, pesimism, exaltare, suspiciune sau indiferență. Dar această distincție între stări de spirit și sentimente nu este una absolută, deoarece calitatea de „stare de spirit” sau „sentiment” este acordată unei trăiri în funcție de generalitate și de aplicarea ei la un obiectul intențional. Stările de spirit sunt intencivități globale, iar cele legate de sentiment sunt punctuale (sau obiectuale); a iubi înseamnă „a iubi pe cineva”, pe când „a fi anxios” nu vizează un obiect particular, ci o stare de fundal al conștiinței umane.

5. Experiența fenomenologică, cum s-a arătat, se referă la modul în care ne sunt *date* obiectele, reale sau ideale. Ele ne sunt date în relații spațiale, temporale și cauzale. Procesele intente prind aceste tipuri de relații (se face pentru început abstracție de felul în care sunt *puse* obiectele, poziționate, adică evaluate). Experiența ține de conectarea între fluxurile intente și obiectele lor. În timp ce obiectele sunt temporale, spațiale și cauzale, într-o observație naturală, fluxurile ca atare sunt doar temporale. Cu alte cuvinte, procesele intente nu pot fi reduse fizicist la ceva; ele sunt unități de timp și prin urmare, ireductibile.

Tocmai de aceea, procesele intente sunt caracterizate prin temporalitate. A experimenta înseamnă a produce o variație de timp în evenimentul dat ca prezent. Avem o experiență directă, nemijlocită, în condițiile în care între procesul intenciv și obiect nu se intermediază nimic; obiectul

este dat acum, memorat și anticipat în percepția curentă. Există însă și experiențe indirecte, în cazul în care se interpune reprezentarea noastră subiectivă, personală, ca intermediar între obiect și flux. Într-un astfel de caz, chiar intermediarul este obiect: semn, simbol, imagine (tablou), experiențe indicaționale (lumina aprinsă în casă), „simptome” ș.a.m.d.

Într-o astfel de logică, experiența directă este fondatoare, în vreme ce experiența indirectă este fondată, iar această din urmă poate fi împărțită în trei categorii distincte: *pictorială* (prin imagine); *indicațională* (prin semne sau prin indicații anumite, simptome) și *lingvistică sau expresivă* (fie în sens verbal, fie în sens comportamental). Substratul pentru ceea ce înseamnă primele două forme de expresie indirectă, pictorială și indicațională, este mai simplu. Pentru cea lingvistică, există două astfel de substraturi: unul ține de sunete, semne și atingere, care pot fi obiect al percepției senzoriale; celălalt ține de concepte sau semnificații ca infra-strat, al reprezentării expresive.

6. Analiza implică acel tip de concentrare și descriere fenomenologică care apelează la clasificări și taxonomii ale lucrurilor intenționate și, deopotrivă, ale fluxurilor intenționale. Ele sunt, arată Embree, de trei tipuri: *intensive*, *motivaționale*, *eidetice*. Analizele intenționale (*intensive*) implică mai multe tipologii de analize reflexive. Am remarcat existența analizelor legate de observare, informare, cele legate de poziționalitate și cele legate de modul în care ne sunt date obiectele. Acum putem face *analize intenționale* care se referă la *specii de experiențe și poziționalități*. De pildă, se poate analiza felul în care fluxurile intensive individuale se întâlnesc și se influențează reciproc. Prin urmare, problema principală a acestor analize este aceea de a vedea cum au loc sintezele de sens în conștiința noastră sau, în termeni sinonimici, cum se constituie sensurile lucrurilor pentru noi.

În schimb, analizele motivaționale se referă la modul în care sunt dirijate fluxurile intenționale către scopuri, în condițiile în care noi asociem oricărui lucru un scop. Aceste analize motivaționale sunt foarte importante pentru că ele ne dau posibilitatea să intuim stările sufletești și gândurile celorlalți, făcând o serie de ipoteze privind activitatea lor, chiar dacă noi avem acces direct doar la propriul eu, fără a putea „intra în mintea” celuilalt.

În sfârșit, analizele eidetice au în vedere mecanismele de producere a generalității și universalității atașate lucrurilor singulare date în percepție. Pe scurt, noi vedem prin privirea direcționată fenomenologic atât lucruri, cât și „tipurile” din care fac parte aceste lucruri. Tipurile („clasele de obiecte”) pot fi și ele descrise la fel ca și lucrurile, chiar dacă acestea sunt de natură non-perceptuală. Zoologii, de pildă, fac observații asupra comportamentului diurn sau nocturn a unor comunități de veverițe, după ce în prealabil au identificat faptul că ele aparțin uneia dintre cele trei sute șazeci și șase de specii de veverițe. Observarea acestor veverițe are loc nu doar individual ori comunitar, ci și în calitatea lor de apartenență la o specie sau alta¹⁰³.

103 A se vedea, Desmond Morris, *Maimuța goală*, Ediția a II-a, Traducere din limba engleză de Valeriu Rendec, Editura Art, 2015, una dintre lucrările paradigmatiche privind modul în care fenomenologia poate fi aplicată în biologi și etologie.

7. Examinarea este ultima etapă a descrierii fenomenologice și are în vedere căutarea de temeuri ale unor probleme complexe legate de creația artistică sau științifică. Examinarea este o analiză de tip transcendental care răspunde la întrebarea: cum este posibil ceva? Exemplu cel mai cunoscut este analiza transcendentală pe care o întreprinde Kant pentru a răspunde la întrebarea dacă metafizica este posibilă ca știință. Raționamentul lui Kant, expus într-o ordine didactică, ar putea recompu astfel¹⁰⁴: Pentru a răspunde la întrebarea dacă metafizica este posibilă ca știință, trebuie să știm mai înainte ce este știința. Kant se vede obligat să deschidă astfel un nou câmp de cercetare și să răspundă la întrebarea: Cum este posibilă știința? Constatăm că cele două întrebări au formulări distincte. La prima întrebare – este posibilă metafizica gândită ca știință? – se poate răspunde în principiu prin da sau nu în urma concluziilor cercetării. Cea de-a doua întrebare – cum este posibilă știința? – angajează operații intelectuale de justificare și întemeiere a unei realități asupra unui fapt care ne apare ca sigur.

Asupra metafizicii planează îndoiala că ar putea fi cunoaștere, asupra științei nu. Prin urmare, cea de-a doua întrebare ne indică faptul că știința realizează deja cunoașterea și că noi trebuie să arătăm *doar* cum este ea posibilă, fără să ne mai întrebăm dacă ea realizează cunoaștere sau nu. În schimb, a doua întrebare mobilizează niște operații intelectuale care pleacă de la constatarea unui fapt la cercetarea condițiilor lui de posibilitate. Or, știința nu există însă în genere, întrucât ea se configurează în anumite domenii. Cum se știe, în perioada în care a trăit Kant standardele de excelență științifică erau realizate în fizica teoretică, numită de Kant fizică pură, și în matematică, numită matematică pură. Prin urmare, cea de-a doua întrebare este operaționalizată în alte două întrebări: cum este posibilă fizica pură? și cum este posibilă matematica pură?

Dar știința, spune Kant în continuare, în calitatea ei de cunoaștere, înseamnă un ansamblu de judecăți cu proprietatea de a fi *necesare și universale*. Prin urmare, întrebările anterioare îl îndreaptă pe Kant să analizeze judecata sau cunoștința. Kant consideră că în știință există un tip de judecăți speciale care au proprietatea de a fi necesare și universale. Acestea sunt judecățile sintetice *a priori*. În consecință, întrebarea inițială – Este posibilă metafizica în calitate de știință? – este operaționalizată treptat până la întrebarea: Cum sunt posibile judecățile sintetice *a priori*? Iar răspunsul lui Kant, cum se știe, este unul de timp transcendental. Judecățile sintetice *a priori* sunt posibile datorită celor trei facultăți cognitive, sensibilitatea, imaginația și intelectul care împreună produc cunoașterea necesară și universală. Iată cum se înfățișează un demers cognitiv ce pune la lucru metoda transcendentală folosită încă de Kant și preluată, firește de pe o platformă a unei înțelegeri fenomenologice a conștiinței, de către orice tip de examinare reflexivă.

Capitolul IV

Modele de interpretare hermeneutică a esteticii contemporane

1. Hans Georg Gadamer și interpretarea hermeneutică a științelor spiritului

Cursurile timpurii ale lui Martin Heidegger ce au condus către scrierea capodoperei sale intitulată *Ființă și timp* și, deopotrivă, lucrările sale de maturitate centrate pe problematică modalităților în care limba produce preînțelegeri ale raportării ființării specific umane la lume, au avut o influență decisivă asupra „tradiției continentale” de gândire. Ceva din gândul heideggerian se poate regăsi în scrierile tuturor gânditorilor care au adoptat în mod explicit fenomenologia și hermeneutica ca metode privilegiate de reflecție filosofică. Lista cuprinde o serie de gânditori deja consacrați precum Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas, Jan Patočka, Jacques Derrida, Michel Dufrenne sau Jean-Luc Marion, filosofii care s-au raportat la tematizările lui Husserl și Heidegger ca la surse primare de inspirație cognitivă și metodologică.

Unul dintre cei mai proeminenți gânditori care au fost inspirați și chiar ghidați de Heidegger însuși în găsirea unei căi proprii de gândire a fost Hans-Georg Gadamer (1900-2002), cel care a pus bazele hermeneuticii filosofice contemporane în lucrare sa *Adevăr și metodă*, apărută în 1960. Martin Heidegger l-a influențat în multe privințe pe Gadamer, mai ales în ceea ce privește stilul de a practica filosofia sub forma unui dialog critic cu tradiția gândirii europene în întreaga ei amplitudine. Din acest motiv, există o dificultate de principiu în a-l înțelege pe Gadamer, chiar dacă scrisul său este clar și precis, întrucât cititorul trebuie să posede o bună cunoaștere a istoriei filosofiei, de la vechii greci și până la marii gânditori ai secolului al XX-lea.

În lucrarea *Adevăr și metodă*, dar și în scrierile ulterioare care explicitează tezele acestei cărți, Gadamer subliniază că opera sa duce mai departe tradiția gândirii hermeneutice începând cu Platon, Aristotel, Schleiermacher, Dilthey și Heidegger. Într-un anumit fel, Gadamer readuce în prezent tradiția comprehensivă grecească, latină, dar mai ales creștină, tradiții care conexasă, într-o relație privilegiată, hermeneutica de adevăr. Ne reamintim că intenția gânditorilor creștini, care interpretau textul biblic în care Dumnezeu s-a revelat, era să-i apropie pe credincioși de adevărul divin ascuns după parabole, simboluri și alegorii.

Pe de altă parte, Gadamer reinterpretează tradiția hermeneutică filologică și cea legată de jurisprudență care erau în căutarea sensului autentic al unui text și, pe această bază, a unor metode de interpretare a textelor. În al treilea rând, Gadamer face continuu referiri atât la linia iluministă, cât și la cea romantică a hermeneuticii, începând cu Kant, Hegel, Fichte și, mai ales, cu referiri accentuate, la Schleiermacher, Ranke, Droysen și Dilthey¹⁰⁵.

De exemplu, de la Schleiermacher preia ideea de *cerc hermeneutic* (idee pe care, cum vom remarca în continuare, o reinterpretează plecând de la Heidegger și de la ideea heideggeriană a temporalității și structurii de anticipare a înțelegerii). Conform acestei idei, textele ar trebui interpretate și înțelese plecând de la mesajul pe care-l poartă întregul, în vreme ce întregul însuși ar trebui înțeles plecând de la mesajul fiecărui text component¹⁰⁶. De la Dilthey, Gadamer reține abordarea psihologică a comprehensiunii, mai ales ideea acordului între opinii diferite prin intermediul intersubiectivității coparticipative și nu doar prin empatie psihologică, ca la Dilthey. În sfârșit, Gadamer face referiri multiple la Heidegger și la conceptele sale fundamentale: finitudinea și temporalitatea ființării specific umane, faptul de a fi în lume, faptul de a fi laolaltă cu ceilalți, și, mai ales, faptul înțelegerii și explicitării ca una dintre structurile existențiale ale ființării specific umane (*Dasein*-ului).

Astfel, unul dintre marile merite ale lui Gadamer este acela că el (re)conectează hermeneutica cu ideea de adevăr dintr-o perspectivă filosofică sistematică, întemeiată pe recuperarea datelor filosofiei practice în sens aristotelician și a tradiției umaniste obiectivate în texte ale filosofiei, teologiei și în semnificații ale operelor de artă, obturate de către dezvoltarea impetuoaasă a științelor naturii și tehnologiei. Mai precis, Gadamer interpretează semantic tradiția umanistă pe care trebuie să-o vedem ca pe un ansamblu de texte care formulează pretenții de adevăr. „În mod evident, un text poate fi expresia unei stări psihologice, a unei biografii individuale sau a unei situații istorice, dar el este totodată mai mult decât un fenomen de expresie. Textul conține întotdeauna mai mult, în măsura în care el ridică pretenția de a spune ceva adevărat *despre obiectul* despre care vorbește. Atât în exprimarea scrisă, cât și în cea orală, limba nu este doar o expresie a vieții. În discurs se spune ceva, iar această spusă nu poate fi redusă doar la o simplă expresie a vieții psihice. A înțelege rostul înseamnă a înțelege aserțiunea făcută împreună cu pretenția ei de adevăr“¹⁰⁷.

Prin urmare, în ciuda diversității, a provenienței ori a tipologiei lor, *toate textele se întâlnesc pe terenul adevărului*, iar hermeneutica are rolul de a produce un acord între cei care sunt implicați în descifrarea mesajelor textelor respective.

105 A se vedea, Hans George Gadamer, *Adevăr și metodă*, ed. cit., cap. *Caracterul problematic al hermeneuticii romantice și a aplicării acestei asupra istoriei*, pp. 136-186.

106 Ibidem, pp. 204-208.

107 Poul Lübcke, *Hans-Georg Gadamer: Adevăr și metodă*, în vol. Anton Hügli, Poul Lübcke, *Filosofia în secolul al XX-lea*, vol. I, Traducere de Gheorghe Pascu, Andrei Apostol, Cristiana Lupu, Editura All, București, 2003, p. 177.

Situația este similară cu modul în care ne înțelegem între noi în contextul practicării vieții cotidiene. Fiecare dintre noi formulează o pretenție de adevăr atunci când susține ceva, iar acordul celorlalți este un semn că nu ne înșelăm cu privire la „obiectele” sau „situațiile” pe care le vizăm. Când intervine hermeneutica? Firește că atunci când între noi se instalează un dezacord cu privire la adevărul pe care-l poartă cuvintele, simbolurile și expresiile noastre.

În cuvintele lui Ricœur, hermeneutica este și va fi continuu invocată atunci când există un „conflict al interpretărilor”. Tocmai de aceea, în prim planul hermeneuticii se află *intersubiectivitatea*, relația dintre mine și celălalt, nu doar la modul psihologic, prin empatie, cum susținea Dilthey, ci ca actori permanent implicați în construcția și reconstrucția adevărului. Astfel, odată cu hermeneutica lui Gadamer, filosofia alterității (filosofia Celuilalt) și-a găsit temeiul și rostul ei cultural-filosofic.

În al doilea rând și în strânsă legătură cu această perspectivă semanticoasă asupra textelor, Gadamer propune o nouă viziune despre adevăr plecând de la ideea de *experiențe ale adevărului*. Cu alte cuvinte, Gadamer depășește sensul restrâns al conceptului de adevăr, numit în științele naturii cu expresia „adevăr obiectiv” și definit ca acord sau confruntare experimentală dintre enunțuri (teorii) și faptele perceptuale, vorbind despre adevărul care se ivește în conștiința umană, „adevărul ca scoatere din ascundere” după expresia lui Heidegger, în *toate experiențele umane*.

Spre deosebire de adevărul obiectiv al științelor naturii, conceput ca fiind static și neschimbat de-a lungul unei întregi perioade de timp, adevărul despre care vorbește Gadamer este un adevăr dinamic, care se schimbă pe măsură ce ne gândim la el, pe măsură ce scoatem ființările din jurul nostru din ascundere, pe măsură ce le *adeverim*. Un bun exemplu de astfel de adevăr este chiar ideea artistică care, pe măsură ce artistul lucrează în atelierul său pentru a o prinde în operă, se schimbă continuu. Simpla reflecție asupra ideii schimbă atât ideea, cât și artistul însuși. Ideea cu care artistul începe o lucrare este, tocmai de aceea, radical diferită de ideea finală cu care lucrarea se încheie, iar întregul proces de creație poate fi văzut ca o cunoaștere de sine a artistului prin intermediul ideilor artistice asupra cărora reflectează. Altfel spus, de-a lungul procesului de creație și reflecție asupra ideii, conștiința artistică schimbă ideea însăși, adevărind-o ca ideea artistică și punând-o în opera de artă.

Consecințele acestei interpretări conduc la *slăbirea* dihotomiei dintre *viziunea obiectivistă și explicativă* asupra cunoașterii, anume aceea că faptele omului pot fi *cunoscute* similar cunoașterii fenomenelor naturii, prin formularea de explicații cauzale și legi exprimate în limbaj matematic, și *viziunea subiectivistă și comprehensivă*, anume aceea că faptele omului, în calitatea lor de creații libere ale minții, pot fi *doar înțelese* plecând de la intenții și semnificații, adică într-un mod radical diferit de științele naturii. Cum arătam, prima viziune, cea explicativă, apără ideea de *adevăr* impersonal, static și comun atât științelor naturii cât și științelor sociale, în vreme ce viziunea comprehensivă susține că ideile valorice, intențiile actelor de

conștiință, sensurile și semnificațiile lucrurilor trebuie văzute drept chei de înțelegere a comportamentului imprevizibil al omului.

Ne reamintim din paginile anterioare că cele două concepte, „adevăr” și „sens” se despart în funcție de felul în care înțelegem obiectivitatea și experiența. Pentru adepții comprehensiunii, descifrarea sensului este tot atât de importantă ca și căutarea adevărului; pentru că doar această căutare produce obiectivitatea, văzută ca intersubiectivitate testabilă. Sensul se referă la actul înțelegerii vieții oamenilor plecând de la intențiile lor și de la faptul că nimic nu există în realitatea socio-umană înainte de a fi în minte. Descifrarea sensului înseamnă înțelegerea actelor și trăirilor minții noastre care preced orice fel de comportament, inclusiv cel legat de producerea și testarea adevărului.

Gadamer, prin conceptul său de „experiențe ale adevărului”, unifică cele două viziuni concurente asupra cunoașterii, obiectivistă și subiectivistă, postulând ideea că în hermeneutică noi nu avem de-a face cu un adevăr unic ce posedă caracteristici proprii, așa cum susțin cercetătorii științelor naturii, ci cu o pluralitate de adevăruri, care însă nu sunt complet arbitrare și subiective, ci sunt supuse testului intersubiectivității.

Prin urmare, Gadamer argumentează că trebuie să vorbim despre tipuri sau genuri de adevăr, care pot fi clasificate în funcție de tipul de experiență care le produce. Întrucât avem mai multe experiențe ale adevărului – științifice, artistice, religioase, practice ș.a.m.d. –, vom avea un adevăr al științei, care este diferit de adevărul credinței, de adevărul artei, de adevărul vieții de zi cu zi, de adevărul povestirilor și al mitului.

Interesant este însă faptul că toate aceste adevăruri sunt *valabile în genul lor și raportare la experiența care le produce*. Nu putem spune, de exemplu, că adevărul științei este „mai adevărat” sau „mai valid” decât adevărul artei. Tocmai de aceea, Gadamer subliniază că nu putem vorbi, în nici un caz, despre o reducere a unei forme de adevăr la alta și, firește, nici despre o ierarhie în lumea adevărilor. Fiecare adevăr are temeii în propriul său domeniu de aplicare și poate fi înțeles cu metodele specifice aceluia domeniu. Acest lucru nu înseamnă însă că nu pot exista conflicte între diferitele experiențe ale adevărului în unele cazuri, ci doar că mintea umană, adoptând diferite atitudini în fața lumii, are capacitatea de a le armoniza. Toate aceste experiențe se intersectează în *aceeași conștiință* și pot fi trăite concomitent fără a simți, sub acțiunea principiului logic al noncontradicției, nevoia de a ne judeca și fără a suferi disonanțe cognitive. Un om de știință poate fi, în același timp, adeptul adevărului obiectiv din știință, dar să creadă cu toată tăria și în adevărul redemptiv, salvator, pe care-l poartă cu sine experiența religioasă. În fața unei axiome matematice sau a unor figuri geometrice cum este, de pildă, cercul, un om de știință îl poate vedea pe Dumnezeu revelat, după cum același om de știință, poate avea trăiri estetice sau mistice atunci când citește sau creează poezie.

Cum spunea poetul Ion Barbu – cunoscut ca matematician cu numele de Dan Barbilian – poezia și geometria se întâlnesc în aceeași trăire a perfecțiunii și desăvârșirii interioare. Pe această bază a conceptului de

„experiență a adevărului” Gadamer pledează pentru ideea conform căreia în hermeneutică nimeni, oricât de încredințat ar fi, nu este în posesia adevărului absolut și că, de cele mai multe ori, opinii contrare nouă pot fi la fel de adevărate, atunci când sunt considerate în propria lor logică internă și în logica tipului de experiență care le-a dat naștere.

În al treilea rând, Gadamer consideră că hermeneutica filosofică depășește toate celelalte configurații istorice ale hermeneuticii pentru că acest domeniu de reflecție are ca sarcină principală explorarea experiențelor primare ale oamenilor (*experiențele preștiințifice*), exprimate în diversele forme ale culturii, în limbaj sau simboluri, care țin de *orizontul filosofiei practice*.

Simplu spus, Gadamer consideră că experiențele practice ale oamenilor sunt nu doar fundament al experienței științifice, ci și chei pentru înțelegerea acestui tip de experiență și adevăr. Astfel, Gadamer reabilitează ideea de filosofie și înțelepciune practică, teoretizată de Aristotel, dar ocultată de cunoașterea științifică din domeniile științelor naturii și a ideii de „adevăr obiectiv”, care au remodelat întreaga cultură europeană de la începutul modernității încoace. „Aristotel a dezvoltat filosofia practică, care include și politica, în *disputa explicită* cu idealul teoriei și al filosofiei teoretice. Prin practică (*praxis*) se înțelege totalitatea lucrurilor practice, deci întreg comportamentul uman și modul în care oamenii își organizează viața [...] între punctele extreme «a ști» și «a face» se află *praxisul*, obiectul filosofiei practice. Baza ei propriu zisă o constituie în mod evident poziția intermediară a omului și caracteristica sa esențială, capacitatea de a-și duce viața în mod rațional, și nu urmând instinctele. Virtutea fundamentală care rezultă din esența omului este deci raționalitatea care îi conduce «practica». Cuvântul grecesc corespunzător este *phronesis*”¹⁰⁸.

Prin urmare, atunci când vorbește despre filosofia practică Gadamer se referă explicit la *phronesis*, un cuvânt vechi grecesc, dotat cu sensuri multiple ce se întindeau de la simpla deliberare și decizie etică, la istețime și gândire aplicată unei situații concrete în genere.

În contextul eticii, a ethosului gândit ca ansamblu de obiceiuri interne zate în conștiință ca sisteme de permisivității și obligații, *phronesis* desemnează „înțelepciunea practică” sau, mai exact, procesul de deliberare în vederea luării unei decizii. În *Etica Nicomahică* a lui Aristotel, prin *phronesis* se înțelege „capacitatea [omului] de a delibera corect în legătură cu ceea ce este bun și util pentru el”¹⁰⁹ sau, în termeni mai tehnici, „un habitus al acțiunii însoțit de motiv (*logos*) adevărat, având ca obiect ceea ce este bine și ceea ce este rău pentru om”¹¹⁰. Mai exact, ideea de *phronesis* se referă la capacitatea de a analiza o situație și de acționa în conformitate cu binele, astfel încât să ocolim urmările nefaste.

108 Hans Georg Gadamer, *Elogiul teoriei*, ed. cit., p. 59.

109 Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1140a.

110 *Ibidem*, 1140b.

Cu toate acestea, înainte de a intra în domeniul eticii, *phronesis* desemna gândirea în genere, mintea omului, care era imaginată ca fiind situată undeva în partea de sus a pieptului, între inimă și stomac, în zona diafragmei (gr. *phren*). Din punct de vedere lingvistic, *phronesis* este acțiunea făcută de *phren*, un fel de „gândire a inimii” din creștinism, care, spre deosebire de gândirea discursivă (gr. *dianoia*) este însoțită de o anumită simțire sau intuiție. De aceea, nici la Aristotel, *phronesis* nu era văzut ca fiind un habitus exclusiv rațional¹¹¹, ci ca un proces de deliberare pe de o parte rațional, pe de alta intuitiv. Lucrurile stau astfel deoarece noi nu putem avea niciodată o imagine completă a tuturor circumstanțelor unei situații pentru a lua o decizie informată și rațională, ci trebuie să ne bazăm și pe un „simț” sau o „intuiție”.

Această intuiție ce ajută rațiunea dar nu este, în sine, rațională și nici nu poate fi dedusă rațional este, de fapt, diferența dintre gândirea omului obișnuit și a celui „istet” sau „prudent”. Există niște oameni care, în mod miraculos, ies „neșifonați” din cele mai complicate situații, oameni „descurcăreți”, care, în greacă, erau denumiți cu termenul de *phronimos* (lit. posesor de *phronesis*). De aceea, nu este întâmplător că, în limba latină, ideea de *phronesis* este redată prin cuvântul *prudentia*, cuvânt investit cu sensuri diverse ce se întind de la prevedere și previziune până la cunoaștere și știință. Un alt sens interesant al ideii de *phronesis* este acela de *intenție* sau *plan*. Din această perspectivă, un om prudent sau descurcăreț este cel care are mereu un „plan de rezervă” pentru orice situație, idee ce încă supraviețuiește în ideea românească de *prudență*.

Prin urmare, hermeneutica în înțelesul lui Gadamer are ca obiect de analiză *precondițiile* sub care stau toate actele noastre interpretative ce derivă din experiența general-istorică a omului pe care o are cu lumea și cu sine însuși. Simplu spus, hermeneutica filosofică este o analiză transcendentă interesată de acord și adevăr, o analiză care interpretează, cu o conștiință metodologică asumată, ceea ce e deja interpretat, anume multitudinea de experiențe istorice pe care le trăiește omul ca ființă dotată cu capacitatea de interpretare, cu scopul de a se înțelege pe sine în fiecare context punctual. Trebuie subliniat însă, cu toată tăria, că hermeneutica filosofică nu este concepută de Gadamer ca artă (tehnologie) a interpretării textelor, ci ca o *analiză preliminară a condițiilor* prin care noi realizăm comprehensiunea și, în strânsă legătura cu ea, interpretarea. Obiectul de analiză al acestei hermeneutici este, cum arătam, omul ca ființă istorică care trăiește continuu în prezent, dar imersat în tradiția sa moștenită de la înaintași și în aspirațiile și proiecțiile prin care viitorul este construit.

Cum ne raportăm la autoritatea tradiției¹¹² și care sunt mecanismele prin care aceasta *premodelează tacit și anticipativ*, raportările noastre la pre-

111 *Loc. cit.*

112 „Quintilian folosea termenul de *traditio* cu înțelesul de «învățătură». Aceasta însemna că nu tot ceea ce facem și simțim poate să ia forma unei adevărate învățături. Titus Livius prefera pentru același cuvânt termenul de «predare» ca atunci când ai predat o anumită cetate sau avuție celor care îți urmează. Alți autori clasici se opresc la termenul de «trădare», atât în sensul de a da pe față ceea ce nu mai convine unui om sau timpului său, cât și sensul de a lăsa deoparte”, cf. Stefan Afloroaei, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei?* Editura Polirom, Iași, 1997, p. 105.

zent? În ce constă istoricitatea înțelegerii și care sunt mecanismele de constituire ale interpretării în condițiile în care există continuu ceva „prealabil” în actul oricărei metode de interpretare? În final, care sunt condițiile de posibilitate ale facultății de înțelegere și interpretare? Aceste întrebări stau permanent în fața lui Gadamer și a încercării sale de întemeiere a hermeneuticii filosofice ce deschide un amplu orizont de investigare critică, cu scop întemeietor, a facultății de înțelegere a omului ca ființă interpretativă. În această delimitare a hermeneuticii filosofice de toate celelalte configurații istorice ale „artei interpretării”, sursa de inspirație a lui Gadamer se află, că în multe alte privințe, în modalitatea cu totul particulară în care Heidegger redefinește ideea de cerc hermeneutic, plecând de la temporalitatea *Dasein*-ului, adică de la caracterul esențialmente temporal al ființării specific umane. Doar de pe această platformă a temporalității, *Dasein*-ul descoperă timpul și-l calculează.

Prin urmare, între temporalitate și timp se instaurează un „cerc hermeneutic” chiar prin modul de a fi al ființării specific umane în lume. Temporalitatea implică ideea de timp, în vreme ce timpul poate fi înțeles doar de pe platforma temporalității. Simplu spus, cercul hermeneutic indică faptul că *Dasein*-ului îi este proprie temporalitatea, că el este timp și că se mișcă în jurul lui însuși, în cercul propriei sale vieți și al înțelegerii de sine¹¹³.

Actul înțelegerii este, așadar, unul al explicitării de sine și ține de structura existențială a *Dasein*-ului ca fapt de a fi în lume. Cum ar spune Heidegger, înțelegerea este o structură a locului de deschidere al *Dasein*-ului către lume și posedă o formă anticipativă, pentru că ființarea specific umană își trăiește viața ca *proiect*. Înțelegerea nu este, așadar, un act neutral, ci o formă de proiecție a noastră îndreptată către viitor, proces în care ni se revelează chiar posibilitățile proprii de a fi ale *Dasein*-lui. În alți termeni, această structură anticipativă a înțelegerii se referă, simplu spus, la faptul că *viitorul este cel care pre-organizează prezentul*, în condițiile în care prezentul însuși este deja interpretat de trecut.

Pe scurt, *Dasein*-ul, ca ființare temporală și ansamblu de posibilități se află continuu pe drum către el însuși, chiar prin actul înțelegerii. „[...] deoarece înțelegerea privește de fiecare dată deplină stare de deschidere a *Dasein*-ului ca-fapt-de-a-fi-în-lume, dedicarea de sine a înțelegerii este o modificare existențială a proiectului ca întreg. Când înțelegem lumea, înțelegem

113 „Temeiul ontologic original existențialității *Dasein*-ului este însă *temporalitatea* [...]. Apoi pornind de la temporalitate, devine inteligibil de ce *Dasein*-ul, în temeiul ființării sale, este și poate fi istoric și, *istoric* fiind, el poate dezvolta ceea ce numim istoriografie. Dacă temporalitatea e cea care constituie sensul original al ființei *Dasein*-ului și dacă această ființare, în ființa sa, are ca miză însăși *această ființă* atunci trebuie ca grija să aibă nevoie de «timp» și astfel să ia în calcul «timpul». Temporalitatea *Dasein*-ului dezvoltă o «calculare a timpului». «Timpul» experimentat prin această calculare ne este, fenomenal vorbind, cel mai familiar aspect al temporalității. Din el ia naștere înțelegerea cotidian-obișnuită a timpului”, cf. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, ed. cit., p. 314.

totodată faptul-de-a-sălășlui-în, iar înțelegerea ca atare este întotdeauna o înțelegere a lumii”¹¹⁴.

În întemeierea hermeneuticii filosofice Gadamer renunță, cum am mai subliniat, la ideea tradițională după care hermeneutica este *doar* o artă de interpretare a sensului textelor, și își însușește, pe de o parte, lecția lui Heidegger referitoare la dimensiunea existențială a înțelegerii, respectiv ideea că hermeneutica reprezintă calea prin care noi avem acces la noi înșine, la structurile noastre de posibilitate.

Pe de altă parte, Gadamer renunță și la abordarea ontologică heideggeriană a hermeneuticii, considerând că hermeneutica trebuie să-și lărgească obiectul de analiză de la înțelegerea de sine a *Dasein*-ului, care se mișcă în jurul său în căutarea autenticității și a sensului ființei, prin încorporarea a ceea ce este *deja obiectivat* de către *Dasein*-ul însuși în lumea constituită chiar de actele sale de creație și autoînțelegere.

Prin această decizie, Gadamer redirecționează hermeneutica facticității heideggeriene către problematicile legate de științele spiritului, din dorința de a întemeia, pe baze solide, aceste domenii de experiență cognitivă în care omul se întâlnește cu el însuși. Pe scurt, Gadamer deplasează interesul filosofic de la cunoașterea structurilor de posibilitate ale *Dasein*-ului la *științele care produc autocunoaștere*, respectiv la științele spiritului. Cu alte cuvinte, Gadamer se întoarce la tematizările lui Vico, Hegel, Kant, Schleiermacher ori Dilthey, hermeneuți de primă mărime, după încorporarea lecției pe care Heidegger a susținut-o în ontologia sa fundamentală. Trebuie precizat însă că și această reorientare de la analiza *Dasein*-ului către științele autocunoașterii umane pe care o produce Gadamer vine tot din influența gândirii lui Heidegger care, la maturitate, „abandonează” sau, mai degrabă, consideră analitica existențială a *Dasein*-ului din *Ființă și timp* ca fiind un capitol încheiat, pentru a se interesa de problematicile fundamentale pe care le ridică esența tehnicii, rațiunea instrumentală în general și, mai ales tematicile legate de limbaj și de posibilitățile limbii de captare a ființei. În legătură cu esența tehnicii gândită ca scoatere din ascundere, poziția lui Heidegger este de notorietate și poate fi exprimată simplu: noi folosim tehnica, dar nu o stăpânim. Rațiunea instrumentală l-a transformat pe om într-un obiect care se conduce după „logica internă” a celorlalte obiecte¹¹⁵.

În legătură cu cercetările întreprinse asupra limbajului¹¹⁶, Heidegger are în vedere corelația dintre ceea ce este rostit și afirmat explicit și ceea ce apare ca tăcere, tocmai prin actul vorbirii. Acest joc dintre explicit și tacit care însoțește orice enunț al nostru l-a influențat pe Gadamer în a susține că, în fapt, hermeneutica filosofică are ca obiect prim de analiză sistematică

114 *Ibidem*, p. 201.

115 A se vedea, Martin Heidegger, *Întrebarea privitoare la tehnică*, în vol. *Originea operei de artă*, ed. cit., pp. 121-160.

116 Între altele, distincția pe care o propune Heidegger în aceste analize ale sale asupra limbii este dintre a vorbi *despre* limbă, ca despre un obiect „exterior” omului, și a vorbi *dinspre* limbă, adică a lăsa limba să vorbească. A se vedea, Cătălin Cioabă, *Filosoful și umbra sa. Turnura gândirii la Martin Heidegger și Ludwig Wittgenstein*, Editura Humanitas, București, 2013, cap. *Timp și adevăr*, pp. 323-342.

tocmai limba. „Eu sunt, ca hermeneut, un filosof temperat, moderat și cred în realitate că hermeneutica este știința faptului că nimeni nu este în stare să spună în mod definitiv, ceea ce, de fapt, vrea să spună. Aș zice că hermeneutica este aducerea la viață a acelei puteri a vorbirii care zace ascunsă în concepte și poate să reușească doar treptat, prin încercări repetate în dialog. Hermeneutica înseamnă să fii conștient că tot ce gândești poate fi exprimat de altul, mult mai corect. Aceasta este hermeneutica. Aceasta este virtutea hermeneuticii: celălalt ar putea să aibă dreptate. Și dacă am putea să învățăm acest lucru ca umanitate, atunci poate am putea să evităm să ne omorâm între noi”¹¹⁷.

Astfel, Gadamer consideră, pe urmele lui Heidegger, că înțelegerea nu este o metodă de gândire, alături de alte metode, așa cum susținea, de pildă Dilthey, ci modalitatea umană de a fi în lume aflată într-o conexiune intimă cu limba. „Faptul că limba este un centru în care se împreunează eul și lumea sau, mai bine zis, se prezintă în apartenența lor originală, a constituit gândul călăuzitor al reflecțiilor noastre...Ființa ce poate fi înțeleasă ca limbă. Fenomenul hermeneutic răsfrânge aici, într-un fel, propria sa universalitate asupra constituției de ființă, a ceea ce este înțeles definind-o pe aceasta din urmă, într-un sens universal drept limbaj, iar propria sa raportare la ființare drept interpretare [...]. Ceea ce poate fi înțeles este limba. Cu alte cuvinte, este astfel încât se înfățișează de la sine înțelegerii. Structura speculativă a limbii se confirmă și dinspre această latură. A-accede-la-limbă, nu înseamnă a primi un al doilea *Dasein*. Acest lucru în care ni se înfățișează ceva ține de propria sa ființă [...]. Căci relația mundană a omului este linguală și, cu aceasta inteligibilă în mod absolut și din temelii-le ei. Hermeneutica este în această privință, după cum am văzut, un aspect universal al filosofiei și nu doar o bază metodică a așa-numitelor științe ale spiritului”¹¹⁸.

Prin urmare, punctul de plecare al hermeneuticii ține de coapartenența eului și a lumii în limbaj, fenomen universal prin care ființarea specific umană are acces la ființă. Este astfel recuperată, de pe platforma istoricității limbii, ideea de temporalitate a *Dasein*-ului care face posibilă remodelarea și întemeierea științelor spiritului prin hermeneutică. Dezvoltarea raționamentului lui Gadamer privitoare la această chestiune, deși este laborioasă, poate fi expusă în cuvinte simple.

Dacă *Dasein*-ul la Heidegger este ființa umană văzută în capacitatea sa de a sesiza sensul ființei în genere, structurată de diversitatea de existențiali proprii, atunci noi trebuie să concepem *Dasein*-ul ca o unitate în diversitate, conform relației unu-multiplu. Or, din această perspectivă, putem să facem atât ontologie fundamentală, adică să analizăm structura de ființă a ființării specific umane ca unitate, dar să și completăm această analiză plecând de la faptul că *Dasein*-ul este, deopotrivă, generalitate și comunitate.

117 Interviu cu prof. dr. Hans-Georg Gadamer, traducere de Călin Petcana, în *Krisis*, nr. 4/1996, *Interpretare și adevăr*, 1996, p. 92.

118 Hans Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, ed. cit. pp. 353-354.

Gadamer susține că trebuie să întreprindem explorări fenomenologice și asupra *Dasein*-ului în calitatea lui de generalitate și comunitate, nu doar ca individualitate. Această diversitate de apariție a *Dasein*-ului ca generalitate și comunitate poate fi înțeleasă în mod universal prin hermeneutică, susține Gadamer, pe care trebuie s-o aplicăm, precum Heidegger, plecând de la ideea fenomenologică a unei științe riguroase apărută sub sloganul „întoarcerii către lucrurile însele”. În acest sens, putem să spunem că hermeneutica preia ideea de husserliană de fenomenologie, în calitatea ei de *știință preteoretică* („știință a prealabilului”), care cercetează *sensul obiectelor* atât în atitudinea naturală, cât mai ales în cuprinderea atitudinii fenomenologice.

Ca și fenomenologia, dar de pe platforma ființei istorice a omului care trăiește în lume, și hermeneutica se interoghează asupra mecanismelor de funcționare a gândirii care fac posibilă cunoașterea științifică, prin ample cercetări ale sensului deja constituit sau pre-judecat, dar și cunoașterea mecanismelor de constituire a sensului în domeniile autocunoașterii umane, adică în științele spiritului.

Rezumând, hermeneutica filosofică, așa cum este gândită de Gadamer, ca cercetare a fundamentelor interpretative ale științelor care produc autocunoaștere, a fost posibilă plecând de la gândirea ingenioasă a lui Heidegger care ne-a dat un mod de înțelegere a ființei, a persistenței, ca temporalitate și astfel a deschis orizontul de reinterpretare a întregii lumii istorice care este diferită de lumea naturii. Științele spiritului, domenii de cunoaștere în care are loc autoînțelegerea noastră. sunt științe istorice, adică științe ale timpului, și sunt întemeiate plecând de la Heidegger și de la conceptul temporal al ființei văzută ca orizont de înțelegere.

Tradiția nu a avut acest concept revoluționar la îndemână. Dacă „ceea ce este” este temporalitate și timp și dacă acest lucru este condiția înțelegerii noastre (orizontul nostru de înțelegere), înseamnă că trebuie să regândim totul plecând de aici. Așa cum a procedat Heidegger care a descris fenomenologic constituția de ființă a *Dasein*-ului în termenii lui proprii, tot astfel și Gadamer regândește fenomenologic științele spiritului, întemeindu-le hermeneutic, printr-o serie de concepte temporale, istorice, specifice acestor științe, pe care el le numește „concepte umaniste directe”, cum ar fi: „*Bildung*”, „*sensus communis*”, „facultate de judecare”, „gust”, „geniu”, „trăire”¹¹⁹ ș.a.m.d.

Dacă știința are în vedere *ființarea simplă prezentă*, pentru a folosi expresia lui Heidegger, iar *simțurile naturale* reprezintă punctul de plecare, dar și de verificare a rezultatelor științelor naturii, în științele spiritului *funcționarea culturală a simțurilor* este fundament pentru orice demers de înțelegere. De exemplu, în jurul auzului, ca fapt biologic și fizic, s-au clădit diversele ramuri ale științei care studiază sunetul ca proprietate a lumii fizice legată de vibrațiile corpurilor materiale care produc unde mecanice sesizate, în anumite frecvențe, de către urechea noastră. Dar auzul funcționează

în același timp ca *simț cultural*, cu o enigmatică funcție muzicală, modelat prin educație și îndeplinind funcții existențiale și estetice multiple. Când ascultăm muzică noi nu auzim *doar* sunete tangibile, ci asociem instantaneu un anumit mesaj intangibil legat de modul în care este alcătuită armonnic ființa noastră omenească.

„La nivelul strict senzorial, de auzire, muzica nu se zărește. Ea nu întrezărește ulterior, la nivelul sufletesc al percepției; abia dacă se zărește la nivelul intelectual al audiției; după care se clarifică, pe nivelul de conștiință al ascultării sensului. Spre deosebire de *auzire*, unde organul perceptiv este *urechea*, impresia are ca fond receptor *sufletul*, audiția se bazează pe recepția *mentală*, iar ascultarea pe capacitatea de conștiință... Dacă la nivel corporal nu avem decât *senzația* de sunet-auzire, la nivel emoțional (irațional) sunetul audiat este imaginea spontană și nestatornică ca *impresie* (agreabilă/dezagreabilă)...pe nivelul rațional se deslușește o imagine a *tiparului* (paternului) sonor, prin care sunt vizibile reperele de ordin structural (ca raporturi în abstract de timp). Mai sus, în ascultare, se concepe mai întâi o *imaginea spectaculară* – racordată aspectelor de sintaxă (dramatizare muzicală) – iar, apoi o imagine *valorică* prin care se conturează axialitatea sensului...ceea ce înțelegem prin *expresiile de interval*, asociate timpului ca formă.”¹²⁰.

Tot astfel, cum mai arătam, trebuie să distingem între vedere ca simț natural, cercetat de științele fizice ori biologice, și vederea culturală, pe care o tematizează toate disciplinele spiritului. Există un „limbaj vizual”, prin care arta ne comunica sentimente și emoții și care ține de formația culturală a minții noastre. „Tendențele recente din gândirea psihologică ne îndeamnă să numim văzul o activitate creatoare a minții omenești. Percepția realizează la nivel senzorial ceea ce pe tărâmul gândirii se numește înțelegere. Văzul fiecăruia dintre noi anticipează în chip modest capacitatea de drept admirată a artistului de a crea imagini care interpretează corect experiența cu ajutorul formei organizate. Văzul este înțelegere”¹²¹. Plecând de la premise similare cu cele arătate mai sus, Gadamer este interesat, cu ajutorul conceptelor umaniste directe, de deslușirea mecanismelor de formare și funcționare a *simțurilor culturale* menite să așeze pe fundamente solide științele spiritului.

Primul și poate cel mai important concept director este *Bildung*, tradus din germană cu cuvintele „formare”, „constituire”, „modelare” și se referă la „conștiința cultivată” care devine prin educație un fel de simț dobândit. Prin intermediul lui avem acces în mod nemijlocit la „realitățile” noastre interne care sunt, cum am precizat de mai multe ori, de natură temporală¹²².

120 A se vedea, George Balint, *Privirea estetică. Încercarea în contemplarea muzicii*, Editura Muzicală. București, 2018, pp. 39-40.

121 Rudolf Arnheim, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Traduce de Florin Ionescu, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 55.

122 „Conștiința cultivată depășește fiecare dintre simțurile naturale doar prin faptul că toate acestea sunt limitate asupra unor sfere. Ea însăși se exercită în toate direcțiile. Este simț universal. Un simț universal și comunitar – acesta este într-adevăr o formulare posibilă a esenței lui *Bildung* ce anunță un context istoric larg”, cf. Hans Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, ed. cit., p. 25.

Conștiința cultivată este universală în sensul că acest simț îi permite omului să fie deschis atât către sine, cât și către celălalt, să accepte posibilitatea noului și interacțiunea autentică cu semenii săi. Totodată, conștiința cultivată desemnează capacitatea distanțării față de sine către generalitate și universalitate. Ea este formată temporal, păstrează trecutul ca memorie activă și posedă puterea de a premodela continuu prezentul. Pe scurt, *Bildung* este simț universal și comunitar, prin intermediul căruia se constituie tradiția umanistă de la care plecăm în instituirea științelor spiritului.

Gadamer consideră că, prin intermediul conștiinței cultivate, care este continuu o conștiință lucrătoare, omul se raportează la sine după regulile cercului hermeneutic, o idee care apare în mod implicit în istoria filosofiei chiar începând cel puțin de la Hegel și de la ideea de *înstrăinării de sine* a „spiritului subiectiv” care produce prin creație (prin exteriorizarea sau obiectivarea sa) un fel de „spirit obiectiv” – constituit din totalitatea faptelor și bunurilor de cultură acumulate. Pe de o parte, individul uman se raportează la propria sa unicitate temporală și se autoevaluează prin mijlocirea profesiei sale. Pe de altă parte, această raportare la sine implică continuu identificarea cu ceea ce vine prin tradiție și este persistent în timp. În esență, *Bildung* înseamnă formare practică și teoretică ce are ca rezultat regăsirea de sine în ceva ce e străin ca persistență temporală. Cum ar spune Hegel, spiritul se întoarce la el însuși și se recunoaște pe sine doar printr-o raportare la alteritate. Eu sunt eu și posed conștiință de sine doar prin raportare la altceva diferit de mine.

Am putea spune chiar că esența formării se împlinește în reîntoarcerea la sine a spiritului după „ieșirea din sine” în lumea culturală a „spiritului obiectiv”. Această pendulare a spiritului între sine și altul înseamnă că momentul lui „acum”, ce caracterizează spiritul individual, este dat de memoria survenită din faptele sale de înstrăinare producătoare de „spirit obiectiv”. Cu alte cuvinte, noi ne înțelegem pe noi înșine pornind de la hoinărelile noastre prin lume, prin cultură, prin ideile altora.

Gadamer argumentează că avem o rețea de concepte umaniste directe strâns conectate între ele. Astfel, *Bildung*, responsabil de formarea și modelarea culturală a conștiinței de sine, este conexas de alt concept umanist *sensus communis*, pe care Gadamer îl înțelege plecând de la sugestiile grecești ale lui *phronesis*. Acest simț comun, care prescrie reguli de acțiune ce fundează o comunitate morală, dar și profesională, este susținut de o cunoaștere prin intuiție și empatie. Știm să ne comportăm și să așteptăm de la ceilalți anumite răspunsuri practice și etice, fără să apelăm la o cunoaștere bazată pe argumente. *Phronesis*, cum mai arătam, produce o cunoaștere a circumstanțelor morale și al acțiunilor noastre în conformitate cu ideea binelui. Pe scurt, *sensus communis* este, între altele, simțul pentru binele comun și „știința” evaluărilor comportamentelor legate de dezirabil, de ceea ce e corect și incorect. Acest concept umanist director, arată Gadamer, a fost descris în cultura europeană de Baltasar Gracian care a profilat idealul omului cultivat și mai ales de filosofi scoțieni din secolul al XVIII-lea.

Ideea de *sensus communis* este dezvoltată de către gânditorii germani ca o facultate de judecare și ca facultate a discernământului. Ea este judecata sănătoasă sau rațiunea comună și constă din capacitatea de a înțelege modul în care un anumit lucru particular se subsumează generalului. Este o facultate analogică ce ne permite să subsumăm, de pildă, ideea de pisoar ideii de artă, în contextul *ready-made*-urilor lui Marcel Duchamp. Astfel, noi facem continuu o sumedenie de subsumări fără să aplicăm reguli explicite. Apreciem un comportament moral sau un obiect care ne place prin subsumare la generalul „bun” sau „frumos”, fără a simți nevoia de a explica prin apel la argumente.

Această putere de a ști să subsumezi obiecte particulare unei configurații generale a fost numit, arată Gadamer, *sentiment* sau *gust*. Înainte de Kant, prin gândirea filosofilor scoțieni de secol XVIII, această facultate de judecare era aplicabilă atât moralei cât și fenomenelor estetice. Prin intermediul ei, oamenii fac o serie de analize și discriminări etice, fiind în această calitate o facultate a *discernământului moral*. Pe de altă parte, facultatea de judecare, de subsumare a particularului în general, funcționează și estetic ca judecata de gust. Kant, arată Gadamer, a eliminat ideea de *sensus communis* în înțeles moral, dându-i un înțeles exclusiv estetic, de gust și *bun gust*. Judecata de gust asupra frumosului și sublimului, produc o legitimare subiectivă, prin apel la finalitate, producând astfel norme și criterii de apreciere a artei de către oamenii cultivați. Ideea de *bun gust*, care aparține doar societăților occidentale, este modelată de „societatea cultivată”, de *societatea formării* care instituie solidaritate între „oamenii care se pricep”, formând astfel o comunitate bazată pe consens intersubiectiv pornind de la cele mai informate minți.

Kant vorbește de bun gust ca o *modalitate de cunoaștere subiectivă*, în numele unei generalități comunitare și a unei distanțări față de tine în numele unei elite, a unei certitudini din partea unei comunități ideale. Din acest punct de vedere, bunul gust e liber și nesuspens modei și capriciilor momentului. Deci gustul este un fel de simț, care cunoaște ceva particular prin raportarea la un general fără să poată indica rațiunile suficiente, constrângător-argumentative ale acestei cunoașteri. Este o cunoaștere inferioară față de știință, pentru că este fără obiect. Ea raportează reprezentările ca forme ale rațiunii la sentimentul de plăcere și neplăcere.

În consecință, Kant elimină din *sensus communis* componenta etică pentru că la el etica este epurată de sentimente și trăiri în favoarea unei eticii raționale în care comportamentul determinat poate fi calificat moral sau nu, prin operații de deducere din legea morală.

Pe de altă parte, înțelegerea exclusiv subiectivă a lui *sensus communis*, ca acord între facultățile celor care au avut înainte cu ei înșiși un acord între propriile lor facultăți, va determina revoluția subiectivității în estetică, dominația ideii de plăcere și sentiment, de producere a junglei opiniilor care nu se întemeiază pe nimic. Fără să intrăm în amănunte, pe acest teren conceptual sunt reinterpretate hermeneutic științele autocunoașterii lucru pe care filosofii anteriori lui Heidegger și Gadamer nu-l puteau realiza,

întrucât aceștia operau cu două tipuri de experiență, externă și internă, cu două clase principale de „obiecte”, anume obiectele exterioare conștiinței, cercetate de științele naturii, și obiectele interioare conștiinței, cercetare de către științele spiritului, cu două tipuri de cunoaștere, cunoaștere prin explicație, cunoaștere prin înțelegere, două tipuri de cauzalității ș.a.m.d. Gadamer resemnifică aceste dihotomii prin ideea că simțurile noastre, în ciuda aparențelor susținute de atitudinea naturală și de prelungirea acestei atitudini, de științele naturii, nu funcționează natural, ci cultural. Cum arătam, vederea noastră nu „scanează” și „descoperă” presupusele proprietăți intrinseci ale obiectelor, ci atribuie acestor obiecte proprietăți care țin de *modul nostru cultural de a vedea*.

Tocmai de aceea, trebuie subliniat cu toată tăria că, prin gândirea lui Gadamer, consecințele filosofice ale întemeierii hermeneutice a științelor autocunoașterii, cu ajutorul conceptelor umaniste temporale, sunt de-a dreptul revoluționare. Prima consecință a acestui demers are în vedere readucerea în câmpul experienței prezentului a problematicilor filosofice deschise de tradiția umanistă și, în special, de tradiția comprehensivă legată de teologie, filosofie și artă. Gadamer se împotrivesc instrumentalizării cunoașterii care constă în preocuparea exclusivă pentru științele naturii, văzute ca instrumente de dominație și stăpânire a mediului natural, dar și al omului însuși. Și aici vedem lecția lui Heidegger care arată în lucrarea la care am mai făcut referință, *Întrebare asupra tehnicii*, că „în actuala fază a vieții omului occidental, toate expresiile spirituale poartă amprenta tehnicii, iar statul și știința modernă au în ele ceva destinal, căci nici oamenii de stat, nici comisiile internaționale nu pot exercita vreo putere asupra soartei lor”¹²³.

Era tehnici este după Heidegger, *era mobilizării totale*. Omul a decăzut în această fază la rolul unui simplu animal de muncă, la rolul de materie primă și s-a alienat de el însuși prin idolatrizarea propriei sale creații, tehnica. Omul a fost aruncat într-un abis de *subiectivitatea lui dezlănțuită*, care în plan filosofic, reprezintă victoria finală a unei gândiri antropocentrice care-și are originile în Descartes și Leibniz.

A trata omul ca „obiect” al naturii, susține Gadamer, ca parte componentă a „lumii obiectelor” este profund greșit și explică, în parte, cum au fost posibile cele două războaie mondiale devastatoare. Înțelegerea omului, plecând de la el însuși, și de la structurile care îl diferențiază de toate celelalte ființări, așa cum procedat Heidegger, reprezintă drumul bun de urmat. Cu alte cuvinte, omul trebuie înțeles plecând de la conceptele comprehensive și temporale ale tradiției de „viață și moarte”, de „viață bună”, ori de „dreptate”, „fericire”, „veșnicie” ș.a.m.d., nu doar ca „subiect” aparținent la anumite structuri, poziții și roluri sociale ce trebuie îndeplinite în instituții impersonale ce deservesc alte scopuri decât cele ale membrilor ei. Cercetarea omului ca „obiect” al științelor naturii prin intermediul biologiei, a neurologiei și psihologiei cognitive, interesate de „performanțele

măsurabile”, ori ca „ființă economică” sau ca „ființă socială” l-a îndepărtat pe om de el însuși și de virtuțile dialogului de tip socratic ce propunea itinerarii de căutare a adevărului împreună cu semenii.

Omul nu se mai confruntă cu natura, ci cu sine însuși pentru că universul în care el trăiește este prin excelență tehnologic. Natura însăși, în „sălbăticia” ei, este tot preparată tehnologic. Simplu spus, Gadamer critică de responsabilizarea omului, realizată de științele naturii care și-a rezervat doar pentru ele cunoaștere, de obligația fiecăruia dintre noi de a căuta adevărul și a înțelege sensul propriei sale vieți. În treacă fie spus, titlul lucrării fundamentale a lui Gadamer, are un puternic accent polemic. „Adevărul” pe care-l pre-deținem prin intermediul experiențelor noastre care decupează un sensuri multiple din țesătura vieții este opus „metodei”, adică convingerii formulate încă de Descartes că adevărul se află în științe.

În consecință, prin hermeneutică sunt reabilitate formele noastre de cunoaștere preștiințifică, respectiv acele experiențe care premerg cunoașterii științifice și care se pot institui în premise ale explicării științelor însele, făcându-le posibile. Fără această cunoaștere pre-teoretică, știința nu ar avea pur și simplu *ce* să studieze, deoarece nu există nicăieri un studiu pornit de la zero, ci de la o cunoaștere naturală sau comună a lucrurilor.

Ce-a de doua consecință are în vedere lărgirea sferei cunoașterii prin introducerea științelor spiritului în corpusul domeniilor cunoașterii. Prin hermeneutică, Gadamer propune o formă de cunoaștere alternativă la cunoașterea realizată în științele naturii. Instrumentele acestei cunoașteri sunt înțelegerea și comprehensiunea, care scot din ascundere adevărul obiectivat de istoria și tradiția noastră culturală. Fără să intrăm în amănunte, Gadamer propune o viziune extrem de subtilă a modului în care omul, trăind continuu în prezent, poate avea un acces nemijlocit, prin „fuziunea orizonturilor”, la ceea ce a fost în trecut. Pe scurt, drumul gândirii lui Gadamer, în această privință, poate fi expus simplu în modul următor: Omul este timp, iar orizontul lui de înțelegere este temporalitatea. Prin urmare, conștiința noastră este imersată în istorie și din această situație ontologică vorbim despre finitudinea omului. Noi, prin viața și înțelegerea noastră, nu putem trece dincolo de timp. Ne mișcăm în cercul timpului și ceea ce interpretăm ține de istoricitate.

Din acest punct de vedere, Gadamer se detașează de convingerea istoricilor care lucrează în cheia metodologiei specifică științelor naturii și susțin că există continuități temporale ascunse pe care ei le descoperă numindu-le „cauzalități istorice”. Pe de altă parte, Gadamer se detașează de istorism, adică de perspectiva prezenteistă de judecată a istoriei, ce susține superioritatea prezentului asupra trecutului.

Această poziție, numită de Gadamer „conștiința istorică” sau „conștiința estetică”, nu poate fi acceptată prin subiectivismul exacerb al ei. Propunerea lui Gadamer este de conciliere a acestor două poziții privind istoria, printr-o înțelegere sistematică a continuității și discontinuității istorice.

Omul este imersat în istorie, în trecut și în prezent. Trecutul se află în prezent, prin faptul că orice demers uman implică o situație de pornire pe care a moștenit-o, deoarece limba, sistemele de credințe, sistemele etice, modalitățile de acțiune – toate acestea preced continuu activitatea prezentului. Această situație de pornire formează un sistem de pre-judecăți, pe care le activăm, fără să știm, ori de câte ori întreprindem demersuri de pe platforma prezentului.

Prin urmare, aceste demersuri au loc sub condiția existenței pre-judecăților, și devin vii, sunt „înviată”, în mod paradoxal, de activitatea și demersurile prezente. Are astfel loc, cum se exprimă Gadamer o „fuziune a orizonturilor temporale”, în sensul că trecutul este activat prin prezent, iar prezentul este posibil prin imersiunea lui în trecut.

Sarcina hermeneuticii constă tocmai în conștientizarea acestei situații de cerc al înțelegerii și de încercarea critică de a „descoperi” prejudecăți mai relevante și mai creative pentru cunoaștere, dar și de remodelare a acestora prin cercetările prezentului. În fond, hermeneutica propune un dialog al omului cu el însuși mediat de propria sa condiție temporală. El este „apropiat” și în același timp, „depărtat” de sine însuși. „Datorăm lui Gadamer această idee foarte fecundă după care comunicarea la distanță între conștiințe diferite situate se realizează prin fuzionarea orizonturilor lor, adică prin intersecția perspectivelor lor asupra departelui și asupra deschisului. Încă o dată, între apropiat, depărtat și deschis este presupus în factor de distanțare. Acest concept semnifică faptul că noi nu trăim nici în orizonturi închise, nici într-un orizont unic. În măsura în care fuzionarea orizonturilor exclude ideea unei cunoașteri totale și unice, acest concept implică tensiunea între propriu și străin, între apropiat și depărtat; jocul diferenței este inclus în punerea în comun”¹²⁴.

Partea a II-a

Aplicații ale fenomenologiei, ontologiei existențiale și hermeneuticii în analizele artei și frumosului

Până în acest moment, de-a lungul cursului nostru, ne-am concentrat asupra vastului peisaj al esteticii contemporane, care este format din două mari direcții de gândire – cea continentală și cea analitică. Totodată, am pus în lumină principalele metode de cercetare a trăirii estetice din contemporaneitate – fenomenologia, analiza reflexivă și hermeneutica –, urmând ca de metodele specifice gândirii analitice să ne concentrăm în cursul de estetică analitică, dedicat din anul al doilea al studiilor masterale de la Universității Naționale de Arte din București.

În această a doua parte a cursului, urmează să punem la lucru metodele învățate, astfel încât să vedem cum ne pot ele ajuta să înțelegem mai bine estetica artelor contemporane, un domeniu al artelor care a pus și pune mari probleme teoriilor estetice tradiționale. După cum s-a observat în repetate rânduri, arta secolului al XX-lea și, în special, apariția avangardelor artistice, au propus un alt fel de artă decât cea cu care eram obișnuiți de mai bine de două milenii și jumătate de cultură filosofică și artistică europeană. Această „artă nouă”, cum este ea numită adesea în tratatele de specialitate, a necesitat o nouă poziționare a minții noastre în fața lumii și o nouă afectivitate, care se traduc printr-o altă înțelegere diferită a esenței și scopului artei înseși.

Dacă până acum arta viza expresia emoțiilor umane și reprezentarea evenimentelor istorice, începând cu emergența artei abstracte la începutul secolului XX se observă o dez-umanizare a artei (Jose Ortega y Gasset), o dezlănțuire a subiectivității artistice (Walter Biemel), o căutare a senzațiilor pure (Maurice Merleau-Ponty, Kazimir Malevici) din care izbucnește sensul sau o spiritualizare a artei prin abstractizare (Kandinsky).

Interesant este însă faptul că emergența „artei noi” a coincis, din punct de vedere istoric, cu apariția noilor metode de filosofare a gândirii continentale și se poate argumenta că cele două s-au influențat reciproc. Tocmai de aceea, putem observa, în cazul multor artiști, o aplicare instinctuală a hermeneuticii și fenomenologiei la înțelegerea propriilor practici și la dezvoltarea propriei viziuni asupra artei.

Prin cele două capitole ale acestei părți secunde a cursului ne propunem să arătăm modul în care arta și filosofia s-au influențat reciproc pe tot parcursul contemporaneității, arta nouă dând teme de reflecție filosofilor, iar filosofia oferind artei metodele prin care aceasta se poate înțelege pe sine.

Capitolul V

Hermeneutica operei de artă în viziunea filosofilor continentali

Așa cum s-a arătat în mai multe contexte, estetica continentală poate fi văzută ca un sinteză de metode diferite, dar unitare prin apelul la fenomenologie, de analiză ale tuturor fenomenelor generate de practicile artistice curente și de dezbaterile teoretice legate de fenomenele expresive ale artei. În ciuda diversității lor, aceste metode care dau conținut estetici continentale au ca element comun explorarea datelor interne ale minții și a modului în care înțelegerea fenomenelor lumii noastre poate avea loc.

Pe de altă parte, fenomenologia, analiza existențială de tip heideggerian sau hermeneutica, nucleul dur al acestui stil de gândire, sunt în același timp teorii ale minții, metode de explorare, dar și perspective de interpretare în sensul în care Ioan Pânzaru folosește acest concept.

„Interpretarea este crearea unor ipoteze analogice despre sensul textelor. Este o tehnică intelectuală în care exegetul descrie, explică și convinge. Interpretarea de text este una dintre artele savante: o ascuțime bazată în același timp pe cunoașterea de tip istoric a epocilor de cultură, pe o intuiție filosofică în esența intimă a principalelor probleme ale gândirii, ca și pe cunoașterea de tip științific a corelațiilor care se manifestă în psihicul uman în diferite societăți. Interpretarea este, dincolo de aspectele tehnice, și o formă de creație. Marii filosofi cum sunt Toma, Hegel, Heidegger, au luat în serios operele înaintașilor, recunoscând în ele un angajament total de viață, o formă de jertfă și un mesaj salutar. Interpretarea ca exegeză ajunge la o formă de teoretizare puternic individualizată, în care se amestecă intuiția, creativitatea, experiența, logica și alte experiențe intelectuale”[□].

Prin urmare, metodele reflexive ale esteticii continentale, în calitatea lor de tehnici intelectuale de interpretarea a textelor, ne pun la îndemână un instrumentar de lucru pe care-l putem aplica pentru a dobândi o buna comprehensiune a operei celor mai importanți filosofi și esteticieni continentali.

În cele ce urmează, vom întreprinde o serie de exegeze asupra unor texte și gânditori emblematici ai esteticii continentale, care au contribuit la o mai bună cunoaștere și înțelegere a acestei „enigme veșnice” (în expresia lui Heidegger), care este arta. Ulterior, în capitolul următor, ne vom concentra asupra artiștilor reflexivi care, prin meditațiile lor despre artă și despre felul de a fi al trăirii estetice, au influențat în radical atât gândirea estetică contemporană, cât și teoria artelor din contemporaneitate.

1. Ortega y Gasset - Dezumanizarea artei într-o interpretare fenomenologică

Un text emblematic, cuprins în culegerile de texte care vor să ilustreze modul în care fenomenologia, chiar de la începuturile ei, s-a dovedit a fi o metodă privilegiată de a înțelege natura și structura artei în perioada marilor schimbări de paradigmă estetică, este cel semnat de Ortega Y Gasset, *Dezumanizare artei*, publicat în 1925 la Madrid. Acest text, tradus în limbile marilor culturi europene, a devenit un punct central de analiză în înțelegerea fenomenului artistic al avangardei, privit în întreaga lui complexitate, de la artele plastice la literatură, muzică și teatru, fenomen care a produs o schimbare de paradigmă atât în practicile artistice, cât și în criteriile estetice de evaluare a artei.

Cum vom remarca, în viziunea lui Ortega Y Gasset, filosoful care a reprezentat în Spania curentul european al filosofiei vieții și al începutului fenomenologiei, *practicile artistice se produc ca fenomen de viață, fără a fi predictibile și planificate rațional*. Pentru a înțelege avangarda artistică europeană, susține Ortega, trebuie să plecăm de la rădăcina lucrurilor, de la felul în care oamenii își practică viața în mod cotidian, și nu de la teorii prestabilite. Motivul, susține filosoful spaniol, este simplu: experiența vieții noastre este preteoretică, iar practicile artistice sunt anterioare teoriei.

Dezumanizarea artei, cum s-a zis în epocă, are un parfum specific capodoperelor exprimate în texte scurte și eseistice, în care valoarea stilistică a scriiturii este abil îmbinată cu densitatea ideatică și conceptuală. Această evaluare, împărtășită și astăzi de comunitatea esteticienilor din întreaga lume, poate fi înțeleasă și acceptată dacă avem în vedere personalitatea lui Ortega Y Gasset și înzestrările sale excepționale, care l-au propulsat în rândurile celor mai prestigioși filosofi spanioli din toate timpurile. Prin grija scriitorului, traducătorului și eseistului Sorin Mărculescu, o bună parte din opera lui Ortega este tradusă și în limba română, inclusiv textul *Dezumanizarea artei* pe care-l vom interpreta în paginile următoare.

Jose Ortega Y Gasset (1883-1955) a făcut studii de liceu și studii superioare în învățământul catolic spaniol pe linia tradiției iezuite de la Bilbao și Madrid. Într-o serie de scrieri, Ortega Y Gasset continuă tradiția iezuită spaniolă, de inspirată bască, care presupune implicare educațională în viața publică și modelare a conștiinței comune pe linia valorilor perene ale catolicismului. El a fost, de asemenea, un adept al învățăturilor lui Ignățiu de Loyola, preot basc, stabilit de Roma, între anii 1451-1566, autorul unei lucrări celebre, *Exerciții spirituale*, în care s-au fixat prescripțiile ordinului iezuit: ascultare, sărăcie, castitate, pelerinaj (prozelitism), supunere necondiționată față de papă. A urmat și studii de drept și filosofie la Universitatea din Deusto (Bilbao), Madrid. Și-a continuat studiile în Germania, la Berlin, unde a fost influențat de filosoful și sociologul Georg Simmel. A continuat studiile la Marburg cu neokantieni Hermann Cohen și Paul Natorp. A fost coleg și prieten, pe întreaga durată a vieții, cu Nicolai

Hartmann, cum se știe, unul dintre cei mai mari esteticieni ai lumi. A fost profesor de filosofie a Universitatea Madrid timp de aproape două decenii. A fost implicat în războiul civil spaniol (1936-1939) și a fost deputat în Parlament din partea republicanilor. A scris și publicat lucrări de filosofie, inclusiv în presă. A fost un critic al vremurilor sale. Studiul său, *Spania nevertebrată*, în care multe dintre considerațiile sale se aplică și României, mai ales în ceea ce privește identitatea noastră tulburată, este considerat o capodoperă. Alte multe lucrări, *Studii despre iubire*, *Revolta maselor*, *Ce este filosofia? Ce este cunoașterea? Velásquez și Goya* etc. fac și acum înconjurul lumii. Ortega Y Gasset continuă, pe linie intelectuală și estetică, atmosfera ideilor enciclopedice ale lui Baltasar Gracian (1601-1658), călugăr iezuit basc și filosof stoic, primul mare teoretician al gustului văzut ca un criteriu de evaluare a artei. Pe de altă parte, Ortega Y Gasset a fost influențat tematic și ideatic de Miguel de Unamuno (1864-1936), mare gânditor și eseist care a plasat în centrul scrierilor sale figura lui Don Quijote, personaj analizat și de Ortega Y Gasset. Lucrarea de referință a lui Unamuno, *Despre sentimentul tragic al vieții la oameni și popoare*, în care a tematizat conflictul dintre rațiune și credință l-a influențat, prin ideile sale, decisiv pe Ortega. În treacă-t fie spus, Unamuno, precum Camus, considera că problema fundamentală a filosofiei este problema vieții și morții, reluând teza lui Platon, din dialogul *Phaidon*, în care a afirmat că a filosofa înseamnă a învăța să mori. În sfârșit, Ortega Y Gasset își însușește și perspectiva profesorului său Georg Simmel (1858-1918) pentru care „arta este o enclavă în cadrul realității prin însăși izolarea ei fizică de lume. Pentru a da numai un exemplu, în teatru scena separă de lume o porțiune a ei, tratând-o apoi ca pe zona sa cea mai relevantă (centrul lumii)” și astfel „absolutizează o rupătură. Mai mult, ea este o «enclavă de libertate imaginară», o trăire normativă despărțită de existența cotidiană, ceea ce face necesar un salt pentru a ajunge la operă. Or, o structură similară cu cea a trăirii estetice o are, din acest punct de vedere, *aventura* [...] ce iese din ordinea vieții, are o închidere și o desfășurare proprii, este independentă de ceea ce o precede și de ce-i urmează, ca o insulă în viață”¹²⁵.

Trebuie spus că judecățile estetice și considerațiile teoretice ale lui Ortega Y Gasset sunt realizate în calitatea lui de fin observator al artei abstracte și avangardei, care a debutat furibund între anii premergători Primului război mondial și în primii ani de după acest război. Cum se știe, artiștii creatori din această perioadă, împărțiți pe grupuri și școli stilistice¹²⁵, au produs o schimbare de paradigmă atât în practicile artistice, cât și în criteriile de constituire a mesajului artei. Cum vom remarca, ideea tradițională că prin operele de artă se realizează frumosul și că arta ține de domeniul plăcerii dezinteresate și a satisfacției estetice este relativizată în favoarea ideii că arta este o expresie a adevărului, diferită de știință, însă nu inferioară.

Într-o caracterizare sumară, trebuie spus că analiza pe care o întreprinde Ortega Y Gasset asupra avangardismului european în toată complexitatea lui este realizată din orizontul metodologic al fenomenologiei de început (protofenomenologie) și al hermeneuticii. El este un fenomenolog în sens neconvențional și, deopotrivă, un hermeneut. Punctul său de vedere este cel perspectival, care se conduce după teza că lucrurile sunt într-un anumit fel, în funcție de ochiul care le privește. Faptele sunt, așadar, evenimente de conștiință. Nu există fapte neutrale, care ni se arată în nuditatea lor, ci doar perspective subiective asupra acestor fapte. A vorbi despre fapte înseamnă a caracteriza ochiul celui care privește, perspectiva avansată de interpret. Simplu spus, faptele sunt proiecții ale minții noastre, iar noi vedem în realitate ceea ce noi înșine punem acolo.

În capitolul *Câtiva stropi de fenomenologie*, Ortega ne propune un experiment mental pentru a înțelege în ce constă analiza de tip perspectival. „Un bărbat celebru trage să moară. Soția lui stă la capul patului. Un medic îi ia muribundului pulsul. În fundul încăperii se mai află două persoane: un ziarist care asistă la scena mortuară din rațiunii profesionale, și un pictor pe care l-a adus acolo întâmplarea. Soția, medicul, ziaristul și pictorul sunt de față la un același fapt. Cu toate acestea, faptul unic și identic – agonia unui bărbat – i se înfățișează fiecăruia dintre ei sub cât un aspect distinct [...]. Rezultă Aspectele acestea sunt atât de deosebite, încât abia dacă au un nucleu comun [...] aceiași realitate se sparge în multe realități divergente atunci când este privită din puncte de vedere distincte. Și ne simțim îndemnați să ne întrebăm: care dintre acele realități este cea adevărată, cea autentică? Orice decizie am lua va fi arbitrară. Preferința noastră pentru una sau alta nu se poate întemeia decât pe capriciu. Toate acele realități sânt echivalente; fiecare este cea autentică pentru punctul său de vedere congruent.”¹²⁶

Cum se explică că același fapt, moartea unui om, produce perspective și evenimente diferite ale conștiinței? Prin distanța spirituală de raportare la muribund, spune Ortega Y Gasset. Soția este atât de implicată în eveniment, încât nu se poate detașa de durerea pe care o resimte. Medicul privește profesional. El este implicat ca medic și este la o „distanța spirituală” cu mult mai mare decât soția. Și ziaristul are o privire profesională, fiind și el distanțat spiritual și preocupat să relateze evenimentul într-un mod emoțional fără să fie, la rândul lui, cuprins de emoție. Cum spune Ortega, el doar se „preface” că trăiește evenimentul și nu-l trăiește în mod efectiv. Pictorul, în schimb, „indiferent, nu face altceva decât să tragă cu ochiul din culise. Ceea ce se petrece acolo nu-i produce nici o îngrijorare [...]. Atitudinea lui e pur contemplativă și chiar se poate spune că nici nu-l contemplă integral; sensul lăuntric dureros al faptului rămâne în afara percepției sale. Nu ia seama decât la exterioritate, la lumini și umbre, la valorile cromatice. În cazul pictorului am ajuns la punctul maxim de distanță

126 Mădălina Diaconu, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*, Editura Crater, București, 2001, p. 135.

și la cel minim de intervenție sentimentală¹²⁷. Pictorul, spune Ortega, în ciuda tragediei la care asistă, nu reacționează *omenește*, adică nu participă emoțional la tragedie, iar atitudinea sa pare „inumană”. În fond, aceasta este privirea contemplativă, îndreptată către meditație și cunoaștere a „ceea ce există pentru există”.

Dar ce înseamnă acest lucru? În ce sens contemplația poate fi identificată cu ideea de atitudine „inumană”? În primul rând, urmându-l pe Ortega Y Gasset, trebuie să facem distincția dintre contemplarea artistică și privirea interesată profesional. Ambele atitudini derivă, firește, din realitatea trăită, singura noastră realitate care este umană. Femeia îndurerată este cea mai apropiată de această realitate; pictorul care *contemplă* se află la cealaltă extremitate. *Pictorul vede inuman*; privirea lui este contemplativă; *el are în vedere ideea pe care o contemplă* (în cazul de față, moartea), pentru că este distanțat psihic; ceilalți au o privire implicată, profesională și umană.

În al doilea rând, trebuie să ne reprezentăm înțelesul ideii de contemplație. Românescul „contemplație” este un cuvânt venit pe filieră franceză din limba latină, unde, inițial, a fost folosit drept traducere pentru grecescul *theoria* (vedere cu ochii minții). El apare cu sens similar acestuia la Cicero, care vorbește despre „*contemplatio caeli*” (o contemplare a cerului) și despre *contemplatio rerum naturae* (o cercetare a fenomenelor naturale). La Seneca însă, avem pentru prima oară în limba latină adjectivul *contemplativus*, folosit cu sensul de „teoretic, speculativ” (Epistole, 95, 10).

Dar latinescul *contemplatio* are în spatele său o altă experiență concretă decât grecescul *theoria*. În greacă, *theoria* însemna, inițial, „vizionare”. Ea se referea, în special, la acțiunea pe care o făceau spectatorii unei piese de teatru atunci când urmăreau acțiunea. Mai exista însă un sens al lui *theoria*, care se referea la ceea ce noi am numi „ambasadă” sau „solie”. *Theorii* erau solii trimiși de cetățile grecești, pentru a reprezenta statul, la sărbătorile închinare zeilor sau în alte scopuri diplomatice. Sensul filosofic – cel tradus de latinescul *contemplatio* – făcea referire la vederea cu „ochii minții” sau la cercetarea fenomenelor naturale.

În latină însă, *contemplatio* a desemnat, la început, acțiunea prin care augurii stabileau spațiul terestru sacru pe care urma să fie construit un templu (*templum*). Acest ritual viza observarea zborului unor păsări sacre și trasarea, în funcție de acesta, a unui „spațiu sacru” – proiecție a spațiului cerească – pe care să fie întemeiat templul. Însuși cuvântul „templu” (*templum*) face trimitere la acest proces de separare, de tăiere în spațiul omogen al naturii a unui spațiu sacru, în măsura în care este înrudit cu verbul *temno*, care însemna „a tăia”.

Prin urmare, contemplația, în sens filosofic, face trimitere la observarea atentă a unui fenomen, astfel încât să putem face un „decupaj mental” care să-l separe de restul fenomenelor, pentru a-l defini, a-l conceptualiza

127 Cum ar fi „modernismul” (Chagal, Oskar Kokoschka, Kandinsky, Mondrian) „primitivismul” (Gauguin, Picasso), „cubismul” (Picasso, George Braque, Juan Gris), „futurismul” (Gino Severini, Giacomo Balla), „dadaismul” (Marcel Duchamp, Francis Picabia), „suprematismul” (Malevici).

și a extrage ideea fenomenului. Când vorbește despre contemplație, Ortega Y Gasset are în vedere toate aceste operații intelectuale de detașare și apoi de explorare neimplicată emoțional a ideii extrase. A contempla, în sensul lui Ortega Y Gasset, înseamnă a privi detașat, neimplicat emoțional, ideea extrasă dintr-un complex de fapte. În „arta nouă”, cea izvorâtă din experimentele avangardiste, va argumenta filosoful, ideile sunt cele care sunt supuse atenției fenomenologice. Cu alte cuvinte punctul de vedere este non-uman, chiar dacă este realizat de om, în sensul că în explorarea ideii nu simțim pasiuni.

Trebuie precizat că analiza pe care o face Ortega fenomenului avangardist este interdisciplinară. Perspectivismul fenomenologic este îmbinat cu o perspectivă sociologică de analiză preluată, în ideea sa de la Jean-Marie Guyau (1854-1888), care a publicat în 1889 lucrarea *Arta din punct de vedere sociologic*, lucrare ce a constituit certificatul de naștere al sociologiei educației. Ortega y Gasset a preluat ideile fundamentale ale acestei lucrări: arta, în totalitatea manifestărilor ei, exprimă dominantele fundamentale ale unei epoci istorice; toate artele individuale produc o unitate stilistică recunoscutibilă în sistemele de credințe ale oamenilor și în modul de evaluare a artei de celelalte creații omenești care nu sunt artă.

Studiul lui Ortega Y Gasset are în vedere practicile artistice diverse și contradictorii a ceea ce noi numim astăzi artă abstractă și cu un termen mai generic, avangardism, mișcare artistică general europeană cu sediul la Paris, cu reprezentanți ai fiecărei culturi artistice, care pleca de la programul artistic că trăirea interioară se cere exprimată printr-un limbaj de semne, culori sau forme geometrice mai mult aluzive la reprezentationale, fără să fie indicative sau descriptive. Aceste semne sunt prinse în compoziții simbolice ce semnifică doar o lume imaginară al cărui mesaj face ca realul vieții să fie mai bine înțeles și care poate fi deslușit prin comprehensiune.

Exemplele lui Ortega Y Gasset sunt din toate domeniile de expresie ale artei: muzică (Debussy), poezie (Baudelaire și Mallarmé), proză (Proust, Joyce), teatru (Pirandello) și pictură, (Pablo Picasso, Juan Gris).

Tot din perspectivă sociologică, în capitolele preliminare *Impopularitatea artei noi și Arta artistică*, Ortega Y Gasset face o serie de alte distincții importante, ce ne constrângă să gândim dihotomic realitatea trăită, pentru a înțelege ideea de dezumanizare a artei extrasă din practicile artistice ale avangardei.

În primul rând, distincția dintre *masă* și *elite*, pe care o întâlnim și la Nietzsche și care susține că arta produce schimbări sociale prin intermediul elitelor. Din punct de vedere sociologic arta nouă „[...] împarte publicul în două clase de oameni: cei care înțeleg și cei care nu înțeleg”. Asta presupune că unii posedă un organ de comprehensiune refuzat, ca atare, celorlalți. Arta nouă [...] nu este pentru toată lumea, cum este cea romantică, ci se adresează de la bun început unei minorități special înzestrate”¹²⁸

Trebuie spus clar că această distincție nu face o clasificare a oamenilor din punctul de vedere al dotărilor native: inteligență, memorie, afectivitate etc., ci din punctul de vedere al „priceperii”, așa cum gândim noi astăzi că este o deosebire netă între experții unui domeniu și publicul profan. Prin urmare, „marea masă” nu înțelege arta pentru că ea s-a depărtat de caracterul „popular” al creației romantice, în care oamenii se regăsesc pe ei înșiși, împreună cu dramele lor de iubire și abandon, suferințele ș.a.m.d.

Cum se știe, romanticii în literatură, pictură și muzică, pun accent pe trăirile omenești intense și pe o prelucrare imaginară a realității trăite. Fantezia și reveria, prelucrarea simbolică a miturilor, iubirea și dăruirea până la sacrificiu constituiau ingredientele principale ale artei romantice care avea ca ideal depășirea diferențelor dintre cei educați și cei needucați, dintre bogați să săraci, dintre elite și popor. Or, „arta nouă” produsă de avangardă produce o cezură în rândul publicului. Masele nu mai au un acces nemijlocit la artă. „Arta nouă” se depărtează de bunul simț estetic, care este egal răspândit în rândurile oamenilor și, pentru a o putea înțelege, trebuie să fii învățat și educat în acest sens.

În al doilea rând, avem distincția dintre arta artistică (arta nouă), produsă de către avangardă, și arta romantică (arta veche). Diferențele dintre ele sunt atitudinale și stilistice. Simplu spus, arta artistică este creată de artiști pentru artiști. Doar cei care sunt amplasați în acest orizont de creație posedă și „aparatură de înțelegere”, adecvat la ideea fundamentală a unei arte care se depărtează total de elementele antropologice prezente în artele trecutului și cu precădere în arta romantică. Eliminarea progresivă a elementelor omenești, prea omenești cum se exprimă Ortega Y Gasset, care domina producția artistică naturalistă și romantică este marca prin care putem defini arta artistică.

În al treilea rând, în înțelegerea procesului de creație care produce o dezumanizare a artei, trebuie să facem distincția dintre *atitudine practică, estetică* față de viață și *atitudinea spirituală, contemplativă*. Plăcerea estetică nu mai este relevantă în evaluarea noii arte care nu poate fi din principiu trăită și raportată la experiențele noastre de viață, la dramele și bucuriile vieții. „Se spune că opera de artă e «bună» atunci când aceasta reușește să producă acea cantitate de iluzie necesară pentru ca personajele imaginare să echivalenze cu niște persoane în care și oase”¹²⁹.

Prin urmare, atitudinea practică pe care se fundamentează arta romantică este abandonată de arta artistică pentru că aceasta se fundează pe o atitudine contemplativă și comprehensivă. Artă artistică nu este destinată plăcerii estetice, ci comprehensiunii, înțelegerii reflexive. De aceea susține Ortega Y Gasset, noi trebuie să facem deosebire între *satisfacția estetică în sens larg*, adică plăcerea estetică izvorâtă din omenescul din noi și din faptul că ne recunoaștem în obiect, și *satisfacția estetică în sens strict, care ține de contemplație și comprehensiune*; arta pură a abandonat, prin dezumanizare, atât ideea de figurativ cât și de expresiv.

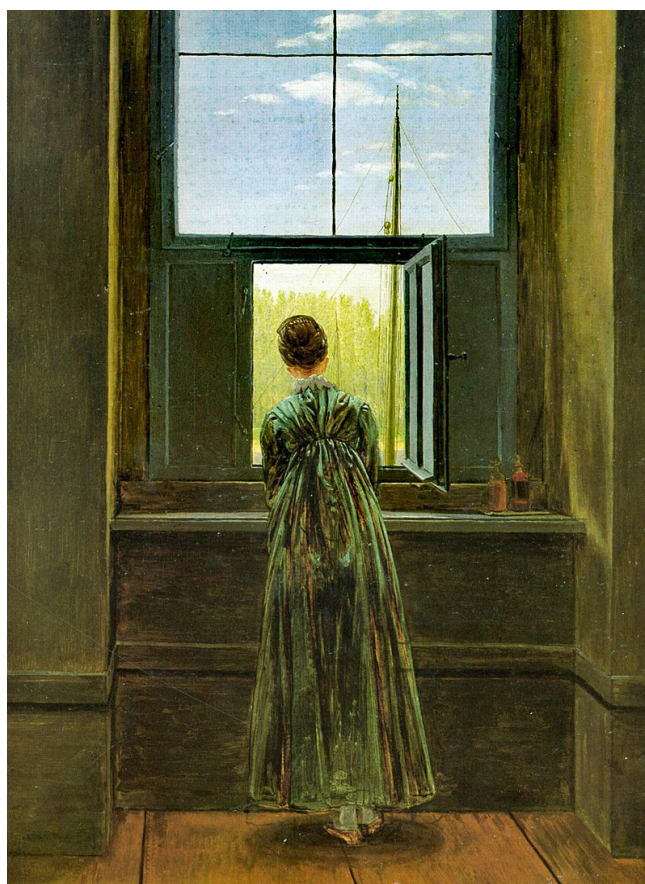


Fig 1. Caspar David Friedrich
Femeie la fereastră, 1822

Pentru a înțelege mai bine această distincție dintre arta romantică și arta artistică, Ortega Y Gasset recurge la metafora „geamului” prin care noi privim lucrările artistice. Astfel, dacă avem în vedere esența romantismului care cultiva un număr de teme recurente precum, dorul de infinit, fuga din realitatea de aici și acum sau impulsul de a cuceri un tărâm inaccesibil, arta artistică deschide o tematică radical diferită de ceea ce se întâmplă în trăirea imaginată a vieții. Ilustrativă în acest sens este pictura lui Caspar David Friedrich „Femeie la fereastră”. Ce vedem aici? Cadrul e unul obișnuit: e vorba de o femeie din popor aflată într-o casă modestă. Nimic ieșit din comun, nimic aristocratic. Dar fereastra deschide priveliștea către ceva ce depășește ceea ce e „aici” și „acum”.

Ce e dincolo de fereastră rămâne nedeterminat. Nu putem sesiza câmpul și obiectul privirii femeii. De fapt, Friedrich sugerează impulsul spre o evadare din realitatea obișnuită spre un tărâm necunoscut. Fereastra și viața necunoscută pe care o sugerează descriu „dorul” romantic de infinit. Romanticii cred că fiecare om are o astfel de fereastră în interiorul lui, una care deschide către o viață nebănuită. Fereastra suspendă realitatea de aici și acum. Este ceea ce se poate vedea foarte clar în marile poeme ale romantismului. Exemplu: *Cântecul de noapte al drumețului* (Goethe). „Peste toate-nălțimile/ e liniște-n jur / Prin toate desimile / Mai simți doar un pur / Suflu abia sursurând. / Păsările tac în pădure. / Așteaptă, somnul o să te fure / Și pe tine curând.”¹³⁰ Avem de-a face cu descrierea unei liniști perfecte pe care omul nu o poate avea încă, el trebuie să mai „aștepte”. El se uită la liniștea naturii ca printr-o fereastră la un peisaj îndepărtat. E descris dorul, impulsul spre o liniște perfectă.

Plecând de la o astfel de analogie, Ortega Y Gasset ne spune că artistul secolului XX ar fi pus femeia să închidă geamul și s-ar fi concentrat pe sticla ferestrei. „Cititorul e rugat să-și imagineze că privim o grădină prin geamul unei ferestre. Ochii noștri se vor acomoda astfel încât raza vizuală să pătrundă prin sticlă, fără a se opri în ea, și să se fixeze asupra florilor și frunzelor. Cum ținta viziunii este grădina și cum raza vizuală este lansată până la ea, noi nu vom vedea sticla, privirea ne va trece prin ea, fără a o percepe.

130 J.W.Goethe, *Lyrische Dichtungen/Poezii lirice*, Editura Grai și suflet – Cultura Națională, București, 1999.

Cu cât geamul este mai pur, cu atât îl vom vedea mai puțin. Dar apoi, făcând un efort, ne putem dezinteresa de grădină și, retrăgându-ne raza oculară, ne-o putem aținti asupra sticlei. Atunci grădina dispăre din ochii noștri și nu mai vedem din ea decât niște mase confuze de culori ce par lipite de geam. Prin urmare, a vedea grădina și a vedea sticla ferestrei sunt două operații incompatibile: una o exclude pe cealaltă și ambele necesită acomodări oculare diferite¹³¹.

Cum se explică această trecere de la comun și omenesc la abstract la eliminarea umanului din artă? Ortega y Gasset consideră ca arta este barometrul stilului nostru de viață. În artă se poate sesiza cel mai bine schimbarea unor sensibilități colective; prin urmare, nu există doar o sensibilitate individuală, ci și colectivă care se vede în preferința pentru anumite forme de creație artistică. Avangardismul, prin arta abstractă, poezie, literatură, teatru, a schimbat modul nostru de a vedea lumea și a pus, așadar, „noi ochelari” gândirii gândirii noastre.

Punctul de vedere a lui Ortega este unul vitalist, care presupune că, în spatele tuturor manifestărilor artistice, stă întotdeauna o atitudine în fața vieții care se manifestă în artă; când această atitudine se schimbă, se produc schimbări atât în practicile artistice, cât și în cele teoretice. Artă este un reflex al atitudinii omului față de viață și propune direcții celorlalte domenii intelectuale. În artă vedem exprimarea unui voințe colective care impun un anumit stil artistic, corelativ stilului de viață, adică coagularea eterogenității legate de practicile de viață într-un tot ce se manifestă ca tendință unificatoare globală. Artă este cea care exprimă stilistic unitatea unei epoci ca unitate de sens: toate creațiile artistice sunt prinse într-o stilistică care dislocă același sens existențial din țesutul experienței.

În artă, ca și în morală, ceea ce trebuie să facem nu depinde de liberul nostru arbitru, ci trebuie să acceptăm imperativul operațional pe care ni-l impune epoca. Această docilitate față de ordinea timpului reprezintă unica posibilitate de care dispune individul pentru a-și atinge ținta. „În artă orice repetare e nulă. Fiecare stil care se ivește în istorie produce un anumit număr de forme diferite în cadrul unui tip generic. Vine însă o zi când marea carieră se epuizează. Asta s-a întâmplat cu, de pildă, cu romanul și teatrul naturalist. E o greșeală naivă să crezi că sterilitatea actuală a ambelor genuri se datorează absenței de talente personale. Ceea ce se întâmplă este ca s-au istovit combinațiile posibile din cadrul lor. Din acest motiv, trebuie să socotim un adevărat noroc împrejurarea și emergența unei noi sensibilități, capabile de a dezvălui noi cariere intacte, să coincidă cu această epuizare”¹³².

În sfârșit, legat tot de vitalismul lui Ortega y Gasset și de convingerile sale că experiențele vieții curente sunt patul germinativ al creației artistice individuale, trebuie să reținem încă un punct de vedere revoluționar pentru teoriile estetice aflate în vogă în acea perioadă. Este vorba despre teoriile reprezentării și teoriile expresiei, care considerau împreună, în ciuda

131 Jose Ortega y Gasset, ed.cit, p. 32.

132 Ibidem, p. 35.

diferențelor, că practicile artistice sunt generate de reprezentările teoretice. Pe scurt, întâi este teoria, viziunea conceptuală despre artă și în plan secund vin practicile artistice, care se aliniază, mai mult sau mai puțin, teoriei. Or, Ortega y Gasset susține o teză contrară. Practicile artistice sunt anterioare abordărilor teoretice. Acest punct de vedere estetic este depășit de mersul efectiv al creației artistice; nu teoria produce practica, ci practicile artistice generează teorie – de la avangardă încoace teoriile despre artă sunt surclasate de către practici; filosofia artei și estetica sunt și azi într-o întârziere conceptuală și teoretică;

În sinteză, din perspectivă metodologică, Ortega y Gasset îmbină analizele de sociologie a artei și cele de fenomenologie perspectivală. Spre deosebire de Heidegger, care s-a interogat dacă arta contemporană lui mai poate fi văzută ca origine, Ortega y Gasset propune o perspectivă interpretativă asupra rupturii radicale a tradiției în analiza operei de artă. Artă nouă produce o nouă lume în care ființa umană nu mai deține un loc dominant. Această perspectivă metodologică a lui Ortega y Gasset este argumentată analitic prin analiza trăsăturilor stilului noilor arte, cu referire la 7 puncte distincte între ele, dar unificate de practicile artistice avangardiste. Trăsăturile noilor arte sunt: 1) începutul dezumanizării artei; 2) evitarea formelor vii; 3) simplificarea maximală a operei de artă (conținează geamul și nu ceea ce vezi prin el); 4) practicarea artei ca joc; 5) practicarea artei ca ironie; 6) eliminarea spectaculosului în realizarea artistică; 7) eliminarea transcendenței¹³³. Vom caracteriza sumar fiecare element al noului stil de artă.

În primul capitol, filosoful observă faptul că varietatea formelor de manifestare a artei abstracte („artei noi”) pot fi înțelese plecând de Aristotel care face observația că lucrurile diferite se deosebesc prin ceea ce le face asemănătoare, adică printr-un anumit caracter comun. Pe de altă parte, Ortega y Gasset aplica intuitiv ideile lui Wittgenstein despre jocurile de limbaj și a despre „înrudirile de familie”. El nu caută o esență a noii arte, ci anumite înrudiri tematice și atitudinale specifice unei unități date în diversitate.

Prin urmare, arta nouă produce o nouă *sensibilitate artistică*, ce constă în dezumanizarea artei. Din această perspectivă, tehnica este deformarea, văzută ca instrument de atacare a realității care creează o lume absurdă ce nu poate fi pusă în conjuncție cu realitatea trăită, omenească și cu spiritul practic de acțiune. Astfel, arta care *produce dezumanizarea* nu o stochează în operă, în măsura în care dezumanizarea este, la urma urmei, o atitudine de creație artistică ce se conduce după criteriul depărtării de ceea ce este omenească. Trebuie însă spus că arta nouă, prin această dezumanizare, distruge *trimiterile* la aspectele umane și, prin urmare, dezumanizarea nu înseamnă nici antiuman și nici postuman. Din contră, arta nouă propune o perspectivă din care umanul pare a fi absent. Artă nouă nu ne mai transportă în lumea noastră obișnuită, ci „ne lasă într-un univers abstrus, ne silește să

avem de-a face cu obiecte cu care, omenește vorbind, nu poți avea de-a face. Trebuie, aşadar, să improvizăm altă formă de contact total, distinctă de modul obișnuit de trăire a lucrurilor; suntem nevoiți să creăm și să inventăm acte inedite care să fie adecvate acelor figuri insolite”¹³⁴.

Astfel, *se inventează o nouă viață, diferită de cea spontană în care vedem figura umana pretutindeni*; din această viață nu lipsesc sentimentele și pasiunile umane, dar ele țin „de o floră psihică diferită de cea care acoperă peisajele vieții noastre primare și umane [...]. [A]cestea sunt sentimentele specific estetice”¹³⁵. Aceste sentimente țin de contemplație și comprehensiune. Prin urmare, noua sensibilitate artistică este un *compositum dintre trăire (plăcere-estetică) și contemplație*.

În capitolele următoare, filosoful spaniol descrie mijloacele artistice prin intermediul cărora arta dobândește un profil total diferit de arta romantică. Astfel, în aceste capitole sunt tratate poziția metaforei, ca instrument de dezumanizare în stilistica noii arte.

Ortega y Gasset pune apoi „în oglindă” vechea artă cu arta nouă (pură), mai exact, muzica lui Beethoven și cea a lui Wagner. Artă veche este confesivă și expresivă, dominată de melodramă, adică de muzica asociată la tensiuni dramatice gândite tipologic. Pentru artă veche, ideea că exista un nucleu uman care este *reprezentativ și merită să fie prelucrat artistic* era o convingere dogmatică. „În opera de artă preferată a secolului trecut se găsește totdeauna un nucleu de realitate trăită [...] artă prelucrează și șlefuește acest nucleu [...] artă este un reflex al vieții, este natura văzută printr-un temperament, e reprezentate omenescului”¹³⁶.

Noua artă *tematizează* acest nucleu și îl dezumanizează. Acest fapt implică abandonarea punctului de vedere practic în favoarea unui punct de vedere comprehensiv. Asta implică o acomodare a înțelegerii la aparatul perceptiv. Artă nouă arată *voința de stil* a artiștilor. Ce este stilul? O configurație care face inteligibilă o practică artistică plecând de la voința autorului de a institui o lume, idee ce-l apropie pe Ortega y Gasset de Nietzsche și de considerațiile lui din *Voința de putere în artă*.

Celelalte trăsături *vizează substituirea modului de raportare la lume generată de atitudinea natură cu o atitudine reflexivă, comprehensivă, (fenomenologică în sens larg)*. În mod natural, datele perceptuale sunt unificate în concepte (clase de obiecte) și idei (tipare sau „matrițe” ale lucrurilor). Drumul este empirist – de la fapte la concepte și idei; bogăția faptelor este drastic simplificată și rămâne ascunsă; dar noi identificăm faptele cu ceea ce credem noi despre ele. „[...] tendința naturală ne îndeamnă să credem că realitatea este ceea ce gândim despre ea, să o confundăm cu ideea [...] luând-o pe aceasta drept lucrul însuși”¹³⁷.

134 Ibidem, p. 41.

135 Ibidem, p. 42.

136 Ibidem, p. 43.

137 Ibidem, p. 52.

Pentru atitudinea fenomenologică, „a vedea” ceea ce vedem, *vederea însăși*, înseamnă un efort de imaginație robustă. Dar arta nouă inversează planurile, e propune o perspectivă inversă: de la concepte și idei la faptele pe care ele le întemeiază. Conceptele și ideile sunt luate ele însele în analiză și creația artistică are ca punct de plecare aceste idei. Acest proces de creație înseamnă de-realizarea realității și concentrarea pe irealitatea conceptelor și ideilor. Astfel, conceptele sunt instrumente de cunoaștere în măsură în care ele sunt umplute de conținuturi de intuiții. Noi cunoaștem prin aplicarea ideilor și conceptelor la experiență, dar puteam lua ideile ca realități în sine și putem recompune întregi universuri ale imaginației. A lua o idee drept realitate înseamnă a idealiza și a lua irealul ca ireal pentru a-l fructifica prin imaginație. Un tablou este, prin această procedură, o irealitate „reală”. Cubismul și expresionismul pictează idei, scheme pure, lipsite de realitate intuitivă.

Arta nouă este iconoclastă. Ea este o luptă împotriva imaginilor, a formelor vii, omenești, corporale, animale, vegetale, afirmând cu forță preferința pentru simbol și geometrie. Pe de altă parte, arta nouă atacă agresiv normele prestigioase ale tradiției, ea abandonează trecutul fără păreri de rău pentru că acesta e luat în răspăr. Din perspectiva aceasta arta nouă este: a) *echivocă* (poate fi interpretată în mai multe feluri care pot fi reciproc contradictorii); b) *lipsită de patetism* – Nietzsche (arta substituie metafizica), Schopenhauer, Wagner – arta salvează lumea; Dostoievski – „frumosul va salva lumea”; c) *arta devine zeflemea* (nu se ia pe sine în serios); d) *arta nouă devine o farsă* (o păcăleală cu scopul amuzamentului); e) *arta nouă cultivă anihilarea de sine* (vezi creația lui Marcel Duchamp); f) *arta nouă este ironică* (disimulează ignoranța și nepriceperea; Schlegel – ironia: categorie estetică fundamentală: neagă realitatea noastră, situându-se deasupra ei) g) *preferă trecutul îndepărtat*, dar și spațiile exotice de cultură tradițională; arta caută *ingenuitatea, originalitatea* a ceea ce nu a fost afectat de trecerea civilizației care deformează. În concluzie, arta nouă este o artă care luptă împotriva artei; este un spirit negator pe care-l constată, dar pe care nu-l poate determina și descrie.

În concluzie, noua artă face din joc și din „neseriozitate” o dominantă, ludicul se află în prim-plan pentru că viața însăși este un joc care se petrece fără un scop. Arta e mai apropiată de joc și, din acest motiv, scapă de trufia multiseclară ce considera că artistul este o creație similară zeităților. În această trăsătură, arta nouă intră într-un conflict total cu arta veche, care se vedea pe sine ca înlocuitoare a tradiției religioase sfărâmate. Arta veche își propunea să dea sensul vieții și să amelioreze specia umană, misiunea ei este tocmai depășirea și circumscrierea umanității. Din această cauză, ea se voia un substitut al religiei, iar artistul era un fel de Dumnezeu care produce sens pentru viață. Or, consideră Ortega y Gasset, arta nu poate să facă pentru om mai mult decât poate face omul pentru el însuși. Menirea artei nu este de a salva omul, ci de a-i pune propria conștiință la treabă: „Toate caracterele artei noi se pot rezuma în cel al netrascendenței ei care, la rândul său nu constă în altceva decât în faptul că arta și-a schimbat

amplasarea în ierarhia și preocupările umane [...]. Aspirația către arta pură nu este, după cum se crede îndeobște, o trufie ci, din contră, o mare modestie. Golindu-se de patetism omenesc, arta rămâne fără nici o transcendență – ca artă în exclusivitate, fără alte pretenții”¹³⁸

2. Walter Biemel – interpretări hermeneutice ale picturii lui Pablo Picasso

Un alt text emblematic pentru ceea ce înseamnă estetica continentală și analizele reflexive asupra artei este semnat de filosoful Walter Biemel în studiul *Picasso. Încercare de interpretare a poliperspectivei*, în cuprinsul căruia metoda descrierii fenomenologice este îmbinată cu metoda cercului hermeneutic, într-o sinteză metodologică personală a „apropierii” și „depărtării” de opera de artă supusă exegezei.

Walter Biemel (19 februarie 1918 – 11 martie 2015) s-a născut într-o familie din Transilvania. A absolvit liceul la Brașov, apoi a studiat la București filosofia, psihologia, sociologia și istoria artelor. A fost foarte apropiat intelectual de Tudor Vianu și de disciplina estetică și, deopotrivă de Traian Herseni, sociolog din Școala monografică a lui Dimitrie Gusti. Între 1942 și 1944 a fost student al lui Martin Heidegger la Freiburg (coleg cu românii Alexandru Dragomir și Octavian Vuia), iar între 1945 și 1960, colaborator la arhiva Husserl din Louvain.

În 1949, a obținut la Louvain titlul de doctor, iar în 1958, la Köln, titlul de docent. Din 1962 până în 1976, a lucrat ca profesor universitar titular la catedra de filozofie a Institutului Politehnic din Aachen, iar din 1976 până în 1983, la catedra de filozofie a Academiei de Artă din Düsseldorf (Renania de nord). Este editorul a mai multor volume din *Husserliana* și din ediția completă Heidegger, precum și autorul a numeroase articole, studii și traduceri din domeniul fenomenologiei. Monografia *Heidegger*, scrisă de Walter Biemel și citită de Heidegger însuși, tradusă și în limba română, este și astăzi o lucrare de referință despre gândirea filosofului de la Freiburg.

Biemel a fost, precum Gadamer, un discipol declarat al lui Heidegger „Gândirea mea s-a dezvoltat în contact cu gândirea lui Heidegger. De aceea am fost atras demult de analiza artei. Dar prin Heidegger am căpătat o dimensiune nouă asupra importanței artei. Heidegger n-a făcut analize despre arta picturală. Eu am mers în această direcție. De fapt, eu am putut să mă dezvolt numai datorită contactului cu Heidegger. Dacă aș fi rămas în

țară, poate că aș fi devenit un bun profesor de liceu, dar nu cred că aș fi câștigat dimensiunea necesară pentru a descoperi ceva nou”¹³⁹.

Înainte de toate, trebuie spus că noutatea pe care o aduce Biemel în analizele asupra artei, inclusiv în ce privește textul despre Picasso, poate fi sintetizată, în ordine didactică, în trei mari puncte. Vom enunța aceste trei mari contribuții și apoi le vom prezenta pe larg.

În primul rând, Biemel tematizează corelația filosofie-artă. Întrebările reflexive formulate de către Biemel vizează ontologia operei de artă. Care este felul de a fi al artei? Ce anume câștigăm, la nivelul înțelegerii, atunci când arta este cercetată din perspectiva filosofiei? Ce pericole pândesc în această analiză? În final, care este domeniul de analiză pe care-l circumscrie filosofia artei și în ce constă relevanța lui?

Aceste întrebări deschid un itinerar de analiză în care filosofia și arta se întâlnesc pentru a releva date despre misterul creației și a apariției noului în această lume. Biemel, precum Ortega Y Gasset, avansează o atitudine perspectivală asupra exegezelor sale, plecând de la premisa că important este să ne interogăm asupra „ochiului care privește”. Care sunt datele prealabile (pre-judecățile) pe care le cuprinde actul interpretării? Care sunt sistemele de precedentă (supoziții implicite, asumptii) implicate? În ce constă privirea sociologului artei? Dar ce vede în artă psihologul? În ce măsură opiniile creatorului sunt relevante în interpretările despre opera de artă?

Demne de reținut sunt ipotezele de lucru care orientează exegezele întreprinse de Biemel asupra unor opere de artă. Ele pot fi enunțate simplu: filosofia este un instrument de analiză în care arta este lăsată să vorbească; arta este un limbaj purtător de adevăr; arta este o formă a adevărului; punctul de vedere estetic trebuie depășit; filosofia, în înțeles fenomenologic și hermeneutic, se pune în slujba artei și o ajută să se exprime mai bine.

În al doilea rând, trebuie reținută contribuția metodologică pe care o aduce Biemel în analizele filosofice ale artei. Sinteza personală între analiza fenomenologică (reflexivă, în sensul lui Embree) cu abordarea hermeneutică de extracție heideggeriană și aplicată la cazuri particulare (Kafka, Proust, Picasso) este, am putea spune, principala sa contribuție. În esență, cum vom remarca, Biemel tematizează sensul operei de artă urmând triada interpretativă „apropriere”, „expunere”, „interpretare”. Vom reveni pe larg asupra acestor chestiuni de metodă.

În al treilea rând, în exegeza sa, Biemel propune modele concrete de analiză filosofică a artei¹⁴⁰ (literatură absurdă – Kafka, roman Proust: timpul ca personaj principal, Picasso – poliperspectiva) ce pot fi urmate și în alte cazuri particulare.

139 Walter Biemel, *Heidegger ca profesor* în vol. *Fenomenologie și hermeneutică*, Ediția de Constantin Aslam, Alexandru Boboc, Constantin Stoenescu, Giurgiu, Editura Pelican, 2004, p. 27.

140 A se vedea, Walter Biemel, *Expunere și interpretare*, București, Editura Univers, 1987.

a. Tematizarea corelației filosofie-artă.

Punctul de vedere filosofic asupra artei

Biemel, trebuie spus de la bun început, refuză punctul de vedere estetic-subiectiv care a definit și tradus, odată cu „revoluția gustului”, frumosul și celelalte categorii estetice în stări mentale subsumabile sentimentului de plăcere și neplăcere. Când vorbim despre artă, susține Biemel, trebuie să trecem dincolo de stările subiective de plăcere și neplăcere, de ideea de gust și de geniu, teme predilecte ale esteticii tradiționale. Pe de altă parte, Biemel critică și abordările contextuale fără relevanță pentru sensul operei de artă: date biografice despre creator, supoziții despre ce a simțit și care i-au fost intențiile.

De pe această platformă de convingeri, Biemel critică „punctul de vedere estetic”, care înseamnă afirmarea arbitrară a propriului gust specific „subiectivității dezlănțuite” și al pierderii sau uitării operei de artă. Afirmarea arbitrară a propriului gust produce un dezacord total în ce privește înțelegerea felului de a fi al artei. Acest punct de vedere estetic *prezentifică arta*, făcând abstracție de faptul că este purtătoare de lume, gândită ca țesătură complexă de sensuri și situații afective ale omului. „Estetica” propune doar o „descriere impresionistă” a trăirilor care ne sunt declanșate în întâlnirea noastră cu arta și, în mod paradoxal, atunci când considerăm că vorbim despre artă, noi vorbim doar despre noi înșine și trăirile interioare.

În aceste abordări emoționale, *fînța artei este uitată*, pentru că proiecțiile noastre asupra lucrurilor se substituie lucrurilor însele. Or, în acest caz, spune Biemel, ar trebuie să ne reamintim comandamentul de bază al fenomenologiei: „înapoi la lucrurile însele” (la semnificațiile originare ale eului constitutiv), în care subiectul și obiectul sunt date împreună în conștiința intențională. Punctul de vedere estetic al subiectivității dezlănțuite trebuie și poate fi depășit dacă considerăm arta plecând la limbajul care o structurează din interior și care o face să fie ceea ce este. „Depășirea abordării *estetice* a artei se traduce, în viziunea noastră, în considerarea ei drept limbaj care nu numai că nu desemnează pur și simplu lucruri și situații ca de obicei, ci exprimă modalitatea dominantă de raportare a omului la lume. Într-un anumit sens, putem spune, desigur, că ea este o scriere hieroglifică care, pentru a deveni inteligibilă, trebuie tălmăcită”¹⁴¹. Artă nu este doar un domeniu al plăcerii estetice dezinteresate, cât mai degrabă o formă *distinctă* de cunoaștere a lumii. Mai mult chiar, ea este modalitatea dominată de raportare a omului la lume pentru că în ea deține intuiția și experiența întregului lumii. Cum observa și Martin Heidegger, în *Originea operei de artă*, artă nu reprezintă ființări individuale, ci expune o lume. Raportarea despre care vorbește Biemel se referă la sistemele de relaționări pe care le avem cu lumea în structura ei esențială: vegetalul și

141 Walter Biemel, *Picasso. Încercare de interpretare a poliperspectivei*, în vol. *Fenomenologie și hermeneutică*, ed. cit., p. 62.

animalul, relația cu semenii, relația cu sine. Totodată, raportarea înseamnă privirea în sine și în jur în căutarea de puncte fixe, de valori stabile, în alte cuvinte, de ceea ce e invariant și atemporal.

Raportarea înseamnă, deopotrivă, înțelegere și autoînțelegere, care implică la rândul lor conexiunea dintre conștiințe, intersubiectivitatea și, în final, acordul între conștiințe. Ea deschide o lume, dar această lume este istorică. Cu alte cuvinte, vedem în lucruri ceea ce timpul nostru a modelat, motive pentru care arta nu este doar fenomen de percepție, ci și de cogniție. „Noi vedem în artă posibilitatea fundamentală a omului de a-și făuri o imagine asupra modului în care se raportează la lume și de a-și «rosti» această raportare; când spunem raportare la lume ne referim la modul în care omul înțelege: semenii, existența non-umană din jur, ceea ce este divin și se transcende [...] precum și pe el însuși, așadar cadrul în care există aceste raporturi”¹⁴².

Prin urmare, arta aparține domeniului adevărului. În fapt, arta reprezintă un cadru de înțelegere în care au loc toate raportările omului la lume. Este o formă dominantă de autoînțelegere, pentru că este extra-cotidiană, adică ea nu vizează scopuri legate de interes pragmatic, ci de dezinteres cognitiv și practic. În lumea experienței trăite, diversele preocupă generice ale noastre satisfac anumite trebuințe fundamentale ale omului: prin știință producem tehnologie; prin filozofie producem sisteme de clarificări și gândim lumea plecând de la modul de a fi în lumea al omului; prin religie ne satisfacem nevoia de sacru; doar arta ne pune într-o relație cu noi înșine ca întreg aruncat în lume. Ca și maestrul său, Martin Heidegger, și Walter Biemel consideră că arta scoate din ascundere adevărul. Doar în artă omul se întâlnește cu sine însuși.

Cum arătam, Biemel consideră că arta este un fenomen de limbaj ca fenomen obiectiv, adică intersubiectiv testabil. Limbajul transmite mesaje, conținuturi despre stările lumii, posedă sens, semnificație și este purtător de adevăr. În acest sens, trebuie să reținem cel puțin două aspecte ale limbajului specific artei.

- a). Artă este formă de rostire, un limbaj de descriere a lumii, și atunci când analizăm operele de artă trebuie să ne punem o serie de întrebări precum: ce aflăm noi dintr-o operă artistică? Ce descrie? Cum descrie? Care sunt condițiile de posibilitate ale acestei descrieri? Opera de artă propune mai multe niveluri de înțelegere, pentru că limbajul specific ei produce preînțelegeri ale raportării ființei umane la lume. „Dificultatea constă în a înțelege ceea ce a fost rostit și felul rostirii [...] o atare înțelegere trebuie să ajungă dincolo de ceea ce a fost rostit. Aceasta este și sarcina unei veritabile interpretări filosofice”¹⁴³. Prin urmare, pe linia lui Kant, Husserl și Heidegger, filosofia este o analiză transcendențială asupra condițiilor de posibilitate care întemeiază discursul specific artei.

142 Ibidem, p. 64.

143 Ibidem, p. 66.

- b) Artă e un limbaj hieroglific ce trebuie tălmăcit, adică sintetizează prin desen fenomene, fapte, idei, tipare ale lumii. Spre deosebire de limbajele alfabetice, care transpun sunete și le asociază arbitrar unor semne lingvistice, limbajele hieroglifice sunt simboluri mandatate în sensul că ele *reproduc* realitatea, ele stau pentru realitatea pentru că o descrie și o „imită”. Limbajele hieroglifice trebuie tălmăcite, adică traduse în alte limbaje; hieroglifica necesită traducere, raportare a limbajului ideografic la limbaj alfabetice. „Artă este o scriere hieroglifică; ea necesită o traducere, trebuie într-un fel transcrisă.”¹⁴⁴

**b. Contribuție metodologică:
apropierea, expunere, interpretare – cerc hermeneutic**

Cum arătam, trebuie reținută și contribuția metodologică pe care o aduce Biemel în analizele filosofice ale artei. Prima recomandare pe care o face Biemel este că în analizele filosofice artă nu trebuie luată ca pretext pentru a demonstra anumite idei de natură filosofică. Analiza filosofică a artei survine din faptul că artă este un limbaj „cu mai multe nivele de interpretare [...], iar la fiecare abordare află ceva nou. Acest lucru este valabil pentru întreaga artă, dar pentru artă modernă (cubismul de pildă) această sarcină devine manifestă”¹⁴⁵.

În esență, contribuția metodologică pe care o aduce Biemel în analizele sale asupra artei, ține de o sinteză personală între Husserl și Heidegger, respectiv între fenomenologie și hermeneutică. Termenii cheie a acestei metode sunt: „apropiere”, „expunere”, „interpretare”, care formează împreună un cerc hermeneutic. Toți acești termeni sunt subsumați ideii de descriere fenomenologică.

La un prim nivel, analiza este fenomenologică, fiind numită de către Biemel cu termenul „apropiere”. Conceptul ca atare nu este explicat, ci doar asumat. „Apropierea își are drept scop înțelegerea în care ne aflăm noi înșine care ne exercităm dominația față de lucruri, prin faptul că noi le constituim ca sens și existență”¹⁴⁶.

Prin „apropiere” se trece de la atitudinea naturală, care este punctul de vedere estetic, la atitudinea fenomenologică, prin tematizarea operei de artă supusă analizei. Opera de artă devine astfel un lucru, adică un obiect intențional, purtător de sens, constituit de actele conștiinței intenționale (intentione) care ne este dată cu obiect cu tot. Apropierea are sens fenomenologic, și nu spațial. Opera de artă se ivește, adică devine o prezență, ceea ce ne permite să examinăm sensul (înțelesul) lucrurilor, adică ceea ce pune mintea noastră în obiectele perceptuale. Biemel pleacă de la premisa că noi știm care este itinerariul transcendent al fenomenologiei care face drumul îndărăt către lucrurile însele.

144 Ibidem, p. 67.

145 Loc. cit.

146 Ibidem, p. 62.

Fenomenologia, cum spunea și Embree, examinează continuu înlăuntrul lucrurilor, sensul lor, adică înlăuntrul stărilor interne ale minții, care preîncarcă cu înțeles obiectele ce apar ca fenomene înainte de a face ceva cu ele, practic sau teoretic. Lucrurile ne sunt date preinterpretate, în actul perceptiv fenomenologic, în funcție de felul în care ne poziționăm atitudinile noastre fundamentale – a evalua, a voi, a crede – și, în același timp, aceleași lucruri sunt experimentate, adică sunt raportate la timp. Ele sunt fenomene de prezentă care includ ca într-un ghem, trecutul prezentul, viitorul. În percepție ne sunt date: lucrul însuși, intuiția categorială și apriori-ul originar.

Apropierea are în vedere, cum ar spune și Embree, supravegherea continuă a operațiilor minții. Un fenomenolog reflectă permanent la cuvintele altora și, mai ales, la cuvintele lui, controlându-și în mod reflexiv actele minții și pe cele ale vorbirii. Fenomenologul nu doar gândește și exprimă gândirile sale în expresii gestuale sau lingvistice, ci este atent și la modul în care gândește. Prin urmare, fenomenologul este atent nu doar la conținutul, mesajul, celor exprimate – de ex. „cubismul propune o interpretare poliperspectivală” – ci și la modul în care este posibil să spunem aceste cuvinte și la ordinea relațională a cuvintelor. Fenomenologul este atent la tipurile de relații care fac posibil un astfel de enunț.

Pentru a înțelege acest lucru mai simplu și intuitiv, trebuie să ne imaginăm o excursie la munte. Atunci când mergem la munte suntem atenți la diversele peisaje, dar nu la legătura sau ordinea dintre ele. Dar, atunci când ajungem în vârful muntelui, avem o privire a fundalului acestor peisaje. Fenomenologul are continuu perspectiva întregului în care el plasează fenomenele pe care le descrie și le tipologizează în funcție de actele interne minții, de fluxul ordonat al conștiinței care este prezent în orice percepție. A trece de la ce spui la cum spui și la analiza ordinii subiacente a lucrurilor date în percepție este sarcina de bază a fenomenologului.

La al doilea nivel de analiză, avem de-a face cu „expunerea”, care este o treaptă „superioară” a abordării fenomenologice în sensul în care arătam. Dacă *apropierea* vizează mai degrabă descrierea actelor de conștiință, *expunerea* are în vedere *descrierea lucrului ca obiect al conștiinței*. Intenționalitatea conștiinței produce unitate dintre actele conștiinței subiectului și obiect, pe care-l transformă în lucru. Fenomenologia ține de ceea ce Lester Embree numea privire educată. Eu pot fi atent și reflexiv, pe rând, la *actele de conștiință* care constituie obiectul cu mine cu tot și în care eu am o poziție dominantă, pentru că eul meu funcționează constitutiv, dar și la *obiectul conștiinței*, devenit lucru, care se înfățișează acesteia ca un ansamblu de sensuri survenit din intersecția și sinteza actelor conștiinței. Ego-ul meu vede „obiectul” pe care-l constituie actele minții sale, dar și „obiectul” constituit mă privește la rândul lui.

Este de reținut însă că actele de conștiință sunt date cu obiectele de conștiință cu tot și, niciodată, în analiza fenomenologică, nu se pierde obiectul dat ca lucru. Diferența este de accent. Poți da întâietate actelor pe care le poți descrie, după cum poți da întâietate obiectului constituit.

Conștiința intențională poate face ca obiectul să vorbească. Perspectivele diferite prin care descriem obiectul modulat de fluxul nostru intentiv în care este pus și experimentat obiectul devin proprietăți ale obiectului însuși. Prin actele de descriere obiectul este cel care ne privește pe noi, cu toate că este constituit de actele noastre de conștiință

Al doilea nivel de analiză, expunerea, constă în procedura de extragere fenomenologică a *ordinii subiacente* operelor de artă investigate. În această etapă sunt puse în lumină, prin descriere, *structurile interne* ale operei de artă, schemele, pattern-urile care sunt privite analitic, „deconstituite”, pentru a cerceta cum se corelează între ele din perspectiva întregului. Aceste structuri sunt ale obiectului cu proprietățile „obiective” ale lui, firește, reconstruit în ego-ul meu, dar în relație cu alte conștiințe, cu alte euri. Astfel, Biemel descrie structura intimă a tabloului care este într-un raport de acord sau dezacord cu celelalte conștiințe. Acordul dintre noi produce *adevăr ca rezultat al intersubiectivității testabile* sau, în alți termeni, produce *încredințarea* că lucrurile sunt așa cum le înțelegem împreună. Adevărul este o formă a credinței și un acord intersubiectiv, în funcție de experiențele pe care le trăim singular, dar și împreună. El are o latură personală, dar și o latură colectivă.

În funcție de istoria personală a fiecăruia dintre noi, adevărul este multiplu și perspectival în raport de tipul de experiență în care el apare. În termenii lui Gadamer, nu avem de-a face cu un adevăr unic și absolut, care se așteaptă a fi găsit de către om, ci cu multiple experiențe ale adevărului: comune, științifice, filosofice, artistice, religioase ș.a.m.d.

Interpretarea, cel de-al treilea nivel de analiză teoretizat de Walter Biemel, este de natură hermeneutică și ne arată *multiplele contexte în care apare obiectul ca lucru ce este deja interpretat*. Biemel va avansa un punct de vedere personal asupra poliperspectivei la Picasso după ce compară puncte de vedere distincte exprimate în tradiție și în lumea contemporană lui – istorici ai artei, sociologi, artiști și filosofi ai artei – și le analizează critic. Astfel, el propune o nouă interpretare care se situează *alături* de alte interpretări.

Putem observa astfel că ceea ce numim „hermeneutică” vizează interpretarea a ceea ce e *deja* interpretat în marile sisteme de pre-judecăți. Acestea ne propun o serie de grile de înțelegere care vin din tradiție și educație și pe care noi le luăm de-a gata și le aplicăm în viața noastră într-un mod necritic. Actul de interpretare este critic, adică supune unei analize reflexive aceste pre-judecăți și, în pasul următor, scoate din ascundere ceea ce este dat ca *apriori original*, anume felul de a fi al omului. În artă, omul se întâlnește cu felurile sale istorice de a fi, corespunzătoare diferitelor epoci ale artei.

Important de reținut este că interpretarea închide cercul hermeneutic format din apropiere și expunere. Corelația dintre apropiere, expunere și interpretare nu este liniară ca un algoritm ce trebuie aplicat mecanic. Nu întotdeauna începem cu primul nivel de analiză, adică cu apropierea, continuăm cu celelalte două, într-o ordine strictă. În clipa în care se

inițiază o analiză concretă a unei opere de artă toate nivelele sunt prezente în actele de descriere și analiză cognitivă. Prin urmare, apropierea este condiționată atât de expunere cât și de interpretare, iar celelalte două nivele de analiză se fundează pe primul. „Ea (interpretarea) este cea care trebuie să ne transpună în dimensiunea apropierii din care s-a ivit acea operă și al cărui purtător ea este”¹⁴⁷.

c. Propunerea unor modele concrete de analiză filosofică a artei prin aplicarea cercului hermeneutic: apropiere, expunere interpretare.

Primele două contribuții, ce țin de modul în care Biemel consideră arta ca formă de limbaj hieroglific și, respectiv, de metoda sa fenomenologică și hermeneutică de abordare, se împlinesc în interpretarea creației lui Picasso din perioada cubistă. În această analiză, Biemel aplică prescripțiile sale interpretative: filosofia artei produce analize de detaliu ale operelor de artă cu scopul de a lăsa arta să vorbească; ea propune traduceri ale limbajului hieroglific, aplicând operei de artă metodele de explorare ale fenomenologiei și hermeneuticii.

Cazul particular pe care-l explorează, analiza unor opere din perioada cubistă a lui Picasso, cu scopul de a cerceta poliperspectiva, se concentrează pe semnificația procedurii de creație a unor personaje feminine ce sunt privite de artist poliperspectival, adică concomitent din mai multe unghiuri. Ce înțelesuri dobândim dacă analizăm poliperspectiva din punctul de vedere al filosofiei artei? În jurul acestei întrebări se concentrează analiza lui Biemel.

Conform abordării propuse de Walter Biemel, opera de artă este un obiect intențional care poate fi abordat fenomenologic, pentru a identifica multiplele ei forme de apariție în conștiința reflexivă a interpretului, și hermeneutic, prin analiza tradiției și a sistemelor de pre-judecăți care propun o serie de preinterpretări.

Punctul de plecare al demersului îl constituie, tabloul sau tablourile poliperspectivale ale lui Picasso, date în percepție. Acestea sunt lucruri, adică obiectele intenționale care sunt privite concomitent, fenomenologic și hermeneutic. Fenomenologic, în sensul privirii atente și educate și a descrierii obiectului ca fenomen de apariție, și hermeneutic, în sensul evaluării critice a sistemului de preinterpretări a ceea ce este dat în percepție. Pentru acest lucru, trebuie să luăm în considerare faptul că opera de artă dată în percepție nu este un obiect pur. Ea apare ca lucru, adică cu un halo disponibil de interpretări, prin intermediul cărora noi îi asociem înțelesuri diverse. Sa privim de pildă 3 dintre picturile lui Picasso din perioada cubistă: „Portretul Dorei Maar”, „Femeie în lacrimi”, și „Dora Maar” .



Fig.2 Pablo Picasso
Portretul Dorei Maar, 1937



Fig.3 Pablo Picasso
Femeie în lacrimi, 1937

Plecând de la aceste lucrări, reprezentative pentru Picasso din perioada cubistă de creație, Biemel propune două straturi de analiză: Primul strat are în vedere *contextul preinterpretărilor*. Biemel analizează critic multiple puncte de vedere pe care diverși filosofi și teoreticieni ai artei le-au exprimat în legătură cu cubismul, Picasso și poliperspectiva; contextul preinterpretărilor deschid anumite probleme, propun anumite soluții, dar lasă și probleme nerezolvate

Al doilea strat cuprinde a o *interpretare proprie* ca răspuns la tematizările preexistente

De reținut că în ambele straturi ale analizei, descrierea fenomenologică a obiectului dat în percepție (privirea atentă) este combinată cu metoda hermeneutică de analiză critică a pre-judecăților cognitive și de valoare. Pentru că argumentarea lui Biemel este laborioasă vom prezenta pe scurt cele două straturi interpretative.

Primul strat interpretativ începe cu tematizarea și critica preinterpretărilor.

Analiza începe cu pictura dată în percepție care produce perplexitate: nu este abstractă și nici figurativă; ea pare a fi o farsă a artistului; este neîn-cadrabilă și, deci, nu posedă o esență. Picasso însuși subliniază acest lucru: „Știm cu toții că arta nu e adevărul. Artă e o minciună care ne învață să sesizăm adevărul, măcar acel adevăr pe care noi ca oameni în putem sesiza. [...] Artistul trebuie să știe în ce fel să-i convingă pe ceilalți de adevărul minciunilor sale”¹⁴⁸.



Fig.4 Pablo Picasso
Dora Maar cu pisica, 1941



Fig.5 ???????

Arta, comentează Biemel, e o minciună pentru că nu o putem identifica cu un obiect obișnuit al cărui înțeles îl stabilim după scop și utilitate. Ea este un produs imaginar, fără referențial în percepție; ea este o existență specială, nereală în sens obiectual, menită să trezească o stare reflexivă prin intermediul căreia noi ne întâlnim cu noi înșine.

Din această perspectivă, a acțiunii arbitrare a artistului care pictează poliperspectival, Biemel îl critică pe Mara Ortega y Gasset care argumenta, cum am arătat mai sus, că noua artă este în plin proces de dezumanizare. Or, Biemel susține că nu putem vorbi despre dezumanizare, ci, din contră, despre o radicalizare a subiectivității, în sensul că „proiecțiile subiective asupra lucrurilor sunt puse în locul lucrurilor înseși”¹⁴⁹. Pe de altă parte, Biemel respinge și ideea că arta nouă ar fi o farsă care are ca instrument autoironia, întrucât aceste caracteristici le întâlnim și în arta romantică. Tocmai de aceea, spune Biemel, pentru a înțelege mesajul transmis de lucrările lui Picasso, trebuie să relevăm structura internă a tablourilor prin procedura descrierii fenomenologice a operei de artă dată în percepție. „Interpretarea trebuie să ne transpună în *interiorul* tabloului și nu doar să

ne dea posibilitatea de a vorbi despre acesta din afara sa”¹⁵⁰. Or, din această perspectivă, tabloul este obiect intențional încărcat cu sens, iar principiul fundamental de construcție al lui constă în recursul la geometrie prin procedura deformării. Acest lucru *se vede* în tablou ca fenomen dat în experiență, dar poate fi susținut și de o serie de observații și remarci teoretice. În acest sens, Biemel invocă observațiile filosofului artei Daniel-Henri Kahnweiler și la studiu său clasic *Calea către cubism 1914-1915*. Kahnweiler a fost dealer de artă și teoretician. În galeria lui de la Paris, a expus cubiștii, pe Braque l-a sponsorizat la prima expoziție, dar, din păcate, colecția sa uriașă de lucrări avangardiste a fost confiscată de statul francez și vândută. Kahnweiler surprinde datele revoluției produsă de cubiști, anume renunțarea la perspectivă clasică și arta de tip iluzionism specifică redării tridimensionalității în bidimensional. În construcția imaginii obiectul este deformat prin tratarea geometrică a corporalității. „Renunțarea la asemănarea cu natura, dar nu și la intenția de a reda natura este un fenomen senzațional”¹⁵¹.

Cubiștii au creat *realități plastice alternative* la realitatea perceptiv senzorială, similar cu măștile africane ce stau pentru o realitate creată prin neasemănare. Arta lor este o artă constructivă de realități imaginare și, tocmai de aceea, merită să ne întrebăm care este motivul care legitimează deformarea obiectului în construcția plastică cubistă.

Pentru a răspunde la această întrebare, Biemel invocă observațiile lui Arnold Gehlen (1904-1976), filosof pasionat de Kant și de neokantieni, coleg de catedră cu Biemel la Aachen. Atitudinea față de real a cubiștilor este întemeiată filosofic de școala neokantiană. Obiectul pictat de cubiști exprimă ca și filosofia kantiană o atitudine față de real ce constă în ideea că obiectul este un construct al conștiinței. „Întreaga experiență a lumii exterioare provine din construcțiile conștiinței umane și, în această perspectivă, este *subiectivă*; desigur nu în sensul unui capriciu personal, ci al unei *generalități legitime* în care concordă toți indivizii”¹⁵².

Prin urmare, în practicile artistice desemnate de cubismul poliperspectival, sistemul de raportare s-a schimbat. Arta nu reproduce realitatea, ci o creează. Cubismul și orientarea neokantiană au în comun faptul că se preocupă nu doar de ceea ce se vede, ci și de condițiile vedere, adică de *cele elemente apriori care fac posibilă vederea*. Poliperspectiva indică *capacitatea omului de a vedea din mai multe perspective posibile și de a le transpune în lucrări artistice*. Artistul cubist *arată pur și simplu care sunt posibilitățile combinatorice ale vederii multiple*, iar opera artistică se concentrează pe descifrarea posibilității de a vedea un obiect. Imaginea finală este un rezultat al acestor încercări *de a vedea cum vedem*.

150 Ibidem, p. 71.

151 Ibidem, p. 73.

152 Ibidem, p. 74.

Această cotitură către subiectivitate a artei realizată de cubism, arată Biemel, e analogă revoluției copernicane și a făcut mai clară sarcina filosofiei artei. „Pe scurt, această sarcină ar consta în a ridica la nivelul reflecției această activitate constructivă, de creare a lumii realizată de conștiință în mod inconștient, de a o reproduce în mod sistematic în puritatea ei a o prelua, ca să zicem așa, ca activitate liberă”¹⁵³. *Prin urmare, filosofia artei trebuie să fie la fel de constructivă precum practicile artistice care sunt activități libere de orice fel de reguli și canoane prestabilite. Artistul și filosoful artei exteriorizează aceleași dispoziții interne ale conștiinței, numai că utilizarea lor este diferită. Practica artistică are loc prin exercițiul liber al imaginației și exprimă o anumită atitudine față de real, în vreme de filosofia artei tematizează acest exercițiu pentru a-l conceptualiza și a-l înțelege.*

Preinterpretările analizate de către Biemel lasă deschisă problematica raportului dintre obiect și construcția imaginii. Care este statutul obiectului în contextul vederilor multiple? El își păstrează corporalitatea sa, iar perspectivele multiple sunt o descriere analitică a lui sau obiectul este doar un pretext pentru a construi imagini fictive? Dora Maar este tot ea privită poliperspectival sau Dora Maar este un pretext pentru a construi o imagine cu referent imaginar? Pe scurt, obiectul este păstrat sau nimicit?

Pentru a răspunde la această întrebare Biemel se interoghează asupra percepției ca formă de *interpretare nemediată*. Percepția (intuiția) este un act intențional, dat împreună cu obiectul sau cu obiectele sale. Vedem obiectele ca lucruri clare și distincte. Percepția noastră este transparentă, în sensul că ni se înfățișează obiectul așa cum este el, chiar dacă el ne e dat doar parțial. Văd de pildă, doar spatele unei scaun, dar eu știu că este un scaun. Există senzații care nu intră în percepție, dar mintea noastră constituie obiectul intențional în întregime sa, suplinind și părțile care lipsesc propriu-zis din percepția imediată, fenomen este numit de Husserl *adumbrire*. Toți pașii interpretativi fenomenologici care „constituie” multiplele înțelesuri ale obiectului se referă la un obiect care este tot timpul prezent și ale cărui înțelesuri pot fi gândite ca proprietăți ale sale. Chiar dacă trecem de la obiectul dat în atitudinea naturală la lucrul reconstruit și întemeiat de atitudinea fenomenologică, în drumul către „lucrul însele”, obiectul este mereu prezent. În alți termeni, substanța lucrurilor se conservă, indiferent de perspectivele din care privim un lucru. Intuiția este modul în care obiectul este dat pentru subiect, asociată cu capacitatea și disponibilitatea de cunoaștere a subiectului.

Picasso, arată Biemel, a inversat prin voința sa corelația dintre subiectul și obiectul dat în percepție. În calitatea de subiect Picasso remodelează obiectul până în situația de a-l nimici. Picturile sale au eliminat „substanța lumii”, care într-un fel sau altul este figurativă, punând îl locul ei voința artistului de a dispune de obiecte după bunul plac.

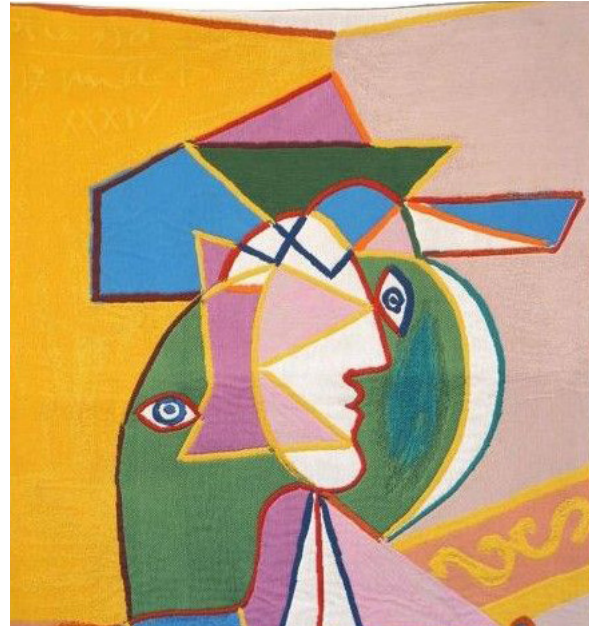
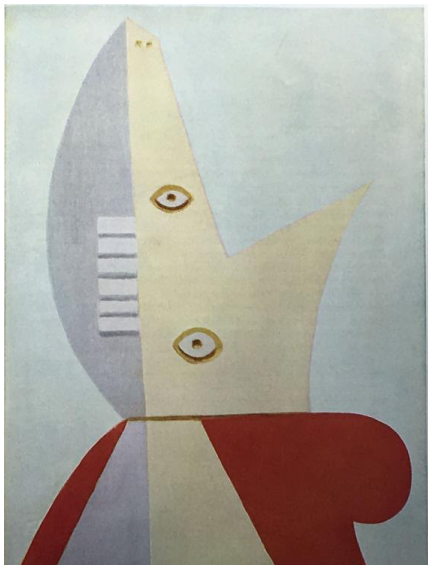


Fig. 6 Pablo Picasso
Femeie pieptănându-se 1940

Fig.9 Pablo Picasso
Femeie cu pălărie,

Fig.8 Pablo Picasso
Monument: fată, 1927



Tocmai de aceea, în arta nouă, artistul este suveran în raport de obiectul artistic, nefiind supus rigorilor reprezentării figurative a obiectului, ce necesită stabilirea unui raport strict de asemănare între model și reprezentare. Acest lucru este mai ușor vizibil în literatură, unde un autor de roman hotărăște dacă personajul sau moare sau nu, chiar dacă acel personaj este inspirat din realitate. Pentru a arăta însă că această teză este aplicabilă și artelor vizuale, Biemel supune unei analize fenomenologice o serie de tablouri care ilustrează acea acțiune devastatoare a voinței asupra obiectului: *Nud feminin pieptănându-se*, *La scăldat (On the beach)*, *Femeie cu pălărie*, *Monument: fată*, pe care le consideră a fi reprezentative nu doar pentru artă, ca atitudine față de real, ci și pentru modul în care omul actual se raportează în genere la el însuși ca la un obiect.



Fig.7 Pablo Picasso

La scăldat, 1937

Grila de lectură pe care o propune Walter Biemel este preluată (pe filiera lui Martin Heidegger) din gândirea lui Friedrich Nietzsche. Recursul este făcut la *Voința de putere*, fr. 800, fr. 802, și fr. 827, fr. 842 și la cap. *Voința de putere ca artă* (pentru detalii, a se vedea comentariile dedicate gândirii lui Friedrich Nietzsche din volumul al doilea al *Cursului de estetică*).

Dintr-o astfel de perspectivă hermeneutică, practicile artistice sunt practici de viață și preced orice teorie și privire teoretică. Întâi săvârșim faptele și apoi reflectăm la ele. Aceste practici ne devoalează, într-un mod *implicit*, felul în care ne raportăm la lume și la noi înșine, în condițiile în care raportarea la lume prin artă este dominantă, ea dând regula de raportare a unei societăți istorice. Lucrurile stau astfel, deoarece practicile artistice ne vorbesc în mod implicit despre felul nostru concret de a fi, prin încărcarea cu înțelesuri a unor obiectualități ale lumii: imagini, sunete, comportamente ș.a.m.d. Rostirea lor este însă încifrată și codată, ca o scriere hieroglică ce trebuie tălmăcită. Filosofia artei are menirea tocmai de a pune la dispoziția noastră instrumentele conceptuale de descifrare și decodare a artei, pentru a surprinde conceptual direcția către care ne îndreptăm cu toții, direcție intuită de către artist. Ea scoate din ascundere adevărul despre felul nostru istoric de a fi și despre felul în care ne raportăm la lume.

Picasso și cubiștii descriu în mod plastic lumea anticipată de Friedrich Nietzsche, o lume a subiectivității dezlănțuite care urmează morții lui Dumnezeu. Subiectul uman, cu voința sa de putere, a luat locul lui Dumnezeu și, prin voința sa, devine stăpânul lumii ce poate acționa atât asupra ființării din lume, cât și asupra lui însuși. La o privire mai atentă însă, într-o astfel de lume acționează fără limite voința de

putere, care reprezintă o aspirație către exercitarea forței, energiei, puterii. Posezi o voință de putere atunci când *deja* ai puterea și acționezi plecând de la comandamentele ei, de la poruncile ei. Puterea își exercită dominația, acțiunea efectivă, după regula „cât mai multă putere” și are înlăuntrul ei sâmburele creșterii prin exercitarea voinței. Cu alte cuvinte, voința poruncește și puterea crește, motiv pentru care voința și puterea sunt fațetele aceleași monezi. Voința vrea putere, dar, odată instalată puterea, voința se exercită după principiul cât mai multă putere. Prin urmare, voința de putere are drept scop reproducerea puterii, iar relația noastră instrumentală cu lumea exemplifică modul în care se exercită voința de putere. Cum observa și filosoful englez de secol XVI-XVII, Francis Bacon, „știința înseamnă putere”, adică capacitatea de exercitare a forței îndreptată către obiecte. În acest caz, voința de putere este o aspirație către „cât mai multă știință”, iar puterea științei se află sub controlul voinței de știință. Există aici un cerc hermeneutic din care omul este scos din joc, el devine obiect de manipulare al propriei sale voințe, iar voința de putere este mai presus de sine.

Dacă privim însă la opera lui Picasso, observăm că pictorul lucrează tocmai în această logică nietzscheană a voinței de putere. El își exercită în mod suveran voința de putere asupra obiectului, prin faptul că privitorul *nu mai poate remodela în propria sa percepție* obiectul reprezentat poliperspectival, în funcție de experiențele sale vizuale figurative care sunt dominate de asemănare și diferență. Picasso dispune de obiect – el reduce spațialitatea la suprafață și ne obligă să avem doar reprezentarea pe care artistul însuși ne-o impune. Arta cubistă este dominată de o constrângere la raportare prin faptul că în percepție nu avem doar un aspect al unui obiect – văzut ca întreg prin adumbrire –, ci, datorită poliperspectivei, noua ne este dat obiectul ca întreg. Suntem constrânși de simplitatea geometrică și de poliperspectivă să privim obiectul așa cum ni-l livrează Pablo Picasso, nu așa cum suntem noi obișnuiți să îl vedem. Libertatea noastră este limitată, iar percepția noastră este dependentă de voința de a dispune a lui Artistului. În consecință, Picasso ne schimbă modul de percepere a lumii și de raportare la lume.

„În spatele acestui mod de redare se ascunde interpretarea metafizică de sine a subiectului ca voință. Voința nu trebuie să se conformeze obiectului pe care îl are în fața ei, ci dimpotrivă, trebuie să dispună de acesta. O atare dispunere are loc în *reprezentarea totală* realizată prin intermediul perspectivei multiple. Nimic nu i se poate sustrage acestei forțe. Așadar, nu de alungarea omului din artă este vorba aici, așa cum consideră Ortega y Gasset, ci de o radicală instaurarea a ființei umane dominate de voință. Firește, tot aici devine vizibilă dezumanizarea omului prin transformarea lui în obiect”¹⁵⁴.

De reținut că voința de putere a omului se aplică și sieși. Omul însuși devine un obiect al voinței de putere și de exercitate efectivă a puterii

asupra lui. Voința este suverană, iar omul este obiectul asupra căreia ea se exercită. Depășirea omului este dictată de ordinea internă impersonală a voinței care ține de forța vieții ce acționează în noi.

Astfel, poliperspectiva devoalează lupta dintre artist și obiectul artistic pe care el vrea să-l modeleze. De pildă, dacă modelul pe care-l urmează când pictează poliperspectival este o femeie (Dora Maar, de pildă), atunci este constrâns de referința Dora Maar. Tabloul ar trebuie să trimită prin referință simbolică – feminitate, iubire, grijă – la model. Or, modelul este luat ca pretext pentru a exprima modul în care voința autorului acționează devastator. Nu Dora Maar se află în tablou, ci voința lui Picasso de a dispune de model așa cum dorește el și de a ne livra acest exercițiu de voință. Concluzia finală a lui Biemel merită reținută: „Ceea ce putem afla [...] din operele lui Picasso este desfășurarea unui proces în mijlocul căruia ne aflăm, fără a voi să-l recunoaștem. În clipa în care omul îl consideră pe semenul său un obiect, asupra căruia își arogă puterea de a dispune în mod absolut, începe o nouă epocă istorică. Cum se va restrânge acest proces asupra noastră, încă nu știm și nici nu suntem pregătiți pentru a afla, nu este o întâmplare că el își află deja exprimarea în artă”¹⁵⁵.

3. Maurice Merleau-Ponty și rolul corporalității în experiența estetică

Maurice Merleau-Ponty este unul dintre cei mai apreciați filosofi contemporani, un exponent al curentului de gândire numit „fenomenologie” și unul dintre filosofilor care au încercat o restructurare din temelii a gândirii tradiționale privitoare la percepție în general și la percepția estetică în mod special. Deși s-a stins din viață în anul 1961, la vârsta de doar cincizeci și trei de ani, gânditorul francez a lăsat mai multe cărți de o importanță cardinală pentru filosofia contemporană în genere, precum *Fenomenologia percepției*, *Structura comportamentului* sau lucrarea publicată postum pe baza notelor sale de lucru, *Vizibilul și invizibilul*. Totodată, în ceea ce privește tematica trăirii estetice și a artei în general, lucrări precum *Ochiul și spiritul* sau *Îndoiala lui Cézanne* au o foarte mare importanță pentru cercetarea filosofică în domeniul esteticii contemporane.

Noutatea, originalitatea și valoarea tuturor acestor lucrări constă în faptul că propun o nouă abordare a întregii filosofii, diferită de celelalte abordări tradiționale, care se caracterizează, în special, prin trei trăsături fundamentale. În primul rând, gânditorul francez încearcă să readucă în filosofie un model de filosofare pierdut de-a lungul epocii moderne. După cum am văzut deja, Modernitatea a încercat să construiască, încă de la Descartes,

o filosofie riguroasă care să se ridice, pe cât posibil, la nivelul standardelor cunoașterii oferită de științele exacte. Pentru Maurice Merleau-Ponty însă, filosofia nu este o știință propriu-zisă și nici măcar un efort de lămurire al conceptelor celorlalte științe, cum este adesea văzută filosofia în tradiția analitică. Din contră, efortul gânditorului francez vizează *recuperarea dimensiunii existențiale a filosofiei* care să ofere o înțelegere a mecanismelor și resorturilor gândirii vii, așa cum ne apare ea la nivelul concret al trăirii, al percepției și al înțelegerii implicite a cărei depozitar este propriul nostru corp. De aceea, filosofia este gândită ca „ansamblul întrebărilor în care cel care pune întrebarea este el însuși pus în discuție de întrebare”¹⁵⁶. Așadar, odată cu Merleau-Ponty, gândirea filosofică se întoarce înspre un ideal apropiat dintr-un anumit punct de vedere de celebra cunoaștere de sine socratică.

În ceea ce privește filosofia trăirii estetice, ea este un pilon central al gândirii mature a filosofului francez. Problemele privitoare la fenomenologia percepției, puse în operele sale de tinerețe reclamau aproape automat și o tematizare a trăirii estetice care, dintre toate trăirile noastre sufletești, este cea mai adânc înrădăcinată în percepție. Fără percepție nu poate exista, din principiu, trăire estetică, așa cum fără corp nu poate exista, din principiu, percepție. Pentru că noi percepem *cu ajutorul* organelor noastre de simț corporale, înseamnă că și *trăirea estetică trebuie să se raporteze, într-un fel, la corporalitatea noastră*. Această idee, care pare simplă și chiar de la sine înțeleasă, este de o noutate insolită în cadrul gândirii filosofice pentru că, de-a lungul istoriei, filosofia s-a raportat la corp ca la un „accident” sau ca la un „accesoriu nenecesar”. Omul, definit prin puterile sale sufletești, trebuia să-și folosească trupul precum o unealtă și nimic mai mult. Orice atașament pentru acesta avea să lezeze sufletul și să-l oprească din evoluția sa spirituală. Maurice Merleau-Ponty încearcă să schimbe acest lucru și să facă din corporalitate o temă predilectă a filosofiei. Pentru a înțelege însă rațiunile ascunse ale acestui efort, trebuie să analizăm, pe scurt, rolul corpului în istoria filosofiei.

1. Corpul și rolul său marginal în istoria filosofiei

După cum a mai fost subliniat în repetate rânduri, una dintre principalele distincții ale filosofiei, care a apărut în filosofie încă din Antichitate și a intrat de mult și în conștiința comună, este cea dintre suflet și corp. Conform gânditorilor premoderni, sufletul este acea substanță imaterială, eternă și neperisabilă care conferă oricărei vietăți capacitatea de a se mișca, de a simți și, în cazul omului, de a raționa¹⁵⁷. În comparație cu acesta, corpul nu este nimic altceva decât un morman de materie inertă, fără viață și perisabilă, care mai mult ne încurcă decât ne slujește. Corpul ne predispune la

156 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte établi par Claude Lefort accompagné par d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, Paris, 1964, pp. 46-47.

157 Aristotel, *Despre Suflet*, 411b-412b.

felurite pasiuni, vicii și dependențe care, în cele din urmă, rănesc sufletul și ne pot face viața un calvar. Chiar și etimologia cuvântului din greaca clasică pentru „corp”, *soma*, ne „șoptește” acest fapt, deoarece există o înrudire recunoscută de majoritatea lingviștilor contemporani între *soma* și radicalul indo-european care însemna cel mai probabil ideea de „morman”, „grămadă” sau „adunătură dezorganizată”.

În vederea înțelegerii mai profunde a acestei probleme, credem că o scurtă incursiune etimologică în istoria corporalității ar fi interesantă. Există mai multe limbi, atât moderne, cât și antice, care au mai multe cuvinte pentru a desemna ideea de corp. Spre exemplu, în limba germană, avem cuvântul *Körper*, care desemnează în special corpul neînsuflețit, și cuvântul *Leib*, care desemnează corpul însuflețit, de vreme ce *Leib* este înrudit cu termenul *Leben*, care înseamnă chiar „viață”. La fel stau lucrurile și în limba engleză, unde distincția dintre *body* și *corpse* prezintă aceeași situație din limba germană. Există unii lingviști sau filosofi care includ și limba română în rândul limbilor care fac distincție între două tipuri de corporalitate – una vie, cealaltă lipsită de viață –, însă credem că o astfel de judecată este una pripită. Într-adevăr, limba română are două cuvinte moștenite¹⁵⁸ pentru a desemna ideea de corp – *trup* și *corp* – însă între aceste două cuvinte nu s-a delimitat o distincție semantică riguroasă. *Trupul* nu este un corp însuflețit, în timp ce *corpul* nu este un simplu cadavru. De altfel, primul cuvânt, în sensul său provenit din limbile slave, însemna inițial chiar corp neînsuflețit, sens ce s-a păstrat și astăzi în expresia „a fi trup și suflet lângă cineva”.

Oricât de ofertantă ar fi distincția fundamentală dintre corpul însuflețit și cel neînsuflețit, asupra căreia ne vom opri în paginile care urmează mai atent, se pare că ideea de corp a avut, în istoria filosofiei, mai degrabă conotația unui morman neînsuflețit de materie. Demersul filosofic a lui Merleau-Ponty pleacă de la această stare de fapt și încearcă, pe calea fenomenologiei, să regândească raporturile omului cu propria sa corporalitate, astfel încât corpul să-și dobândească statutul filosofic pe care-l merită. După cum observă filosoful francez, nu există niciodată o *gândire pură* și nici o *corporalitate pură*, ci întotdeauna o *gândire întreruptă* sau o *corporalitate gânditoare*. Uniunea dintre corp și suflet este atât de adâncă încât cele două nu se pot distinge nicicum, ci sunt întreșesute laolaltă, amestecate până la coincidență.

Ca urmare a acestui fapt, tot ce ține de existența umană este un amestec indistinct de sens și percepție astfel încât noi nu avem niciodată „senzații pure” care, într-un mod misterios, dau naștere, prin alchimia minții noastre, unor *idei*. Din contră, din clipa în care vedem sau auzim ceva, acel ceva este întotdeauna deja impregnat de sens. Ideea de gândire pură este doar o abstracție deoarece orice proces de gândire este, în mod necesar, situat afectiv și pus în strânsă legătură cu corpul. Gândindu-ne, noi filtrăm

158 Atragem atenția că, pe lângă aceste două cuvinte, mai avem o seamă de *împrumuturi* din limbile moderne pentru a desemna ideea de corp, dar asupra cărora nu ne vom opri deoarece nu se supun regulilor etimologice de bază, fiind preluate adesea literal și intrând în limbajul tehnic ca neologisme.

întotdeauna realitatea prin intermediul posibilităților pe care ni le oferă corporalitatea și afectivitatea noastră și ne situăm întotdeauna „de aceeași parte a corpului”¹⁵⁹, care „ni se oferă sub o perspectivă invariabilă”¹⁶⁰.

Așa stând lucrurile, peisajul lumii este pentru noi uniperspectival și, tocmai de aceea, idealul unei „gândiri pure” sau al unui „suflet pur” este un mit. Sufletul este legat de corp, precum cele două părți ale unei monede, și nu poate fi desprins defel. Luând în calcul aceste observații, ajungem la concluzia că noi, oamenii, suntem în mod necesar niște conștiințe întrupate care nu se pot desprinde de propriul corp. De aceea, corporalitatea trebuie gândită, din perspectiva vieții noastre de zi cu zi, ca fiind termenul prim și temeiul ce face posibil orice gând. Trupul nu este un simplu element împovărător, ci chiar „vehiculul ființei în lume”¹⁶¹. Fără el nu am avea nici ce să gândim, nici cum să gândim și, dacă prin absurd am reuși să gândim într-un anume fel, nu am avea nici măcar cum să ne comunicăm experiențele deoarece orice act de comunicare implică o acțiune corporală. Tot „materialul” pentru gândire ne este dat prin intermediul organelor noastre de simț, în mod corporal.

Ajungem astfel la concluzia că orice sens se constituie, cel puțin în primă fază, la nivelul percepției corporale. Noi „învățăm” să percepem înainte să învățăm să vorbim și să gândim. De aceea, gândirea înțeleasă în sens cognitiv ca o „activitate intelectuală” este precedată de o gândire corporală care se constituie în mod imitativ. O astfel de *gândire somatică* este foarte importantă pentru trăirea estetică deoarece este primul și cel mai original mod în care noi atribuim sens lucrurilor din jurul nostru. După cum vom vedea, trăirea estetică însăși își are rădăcinile adânc înfipte în mecanismele percepției, gândită ca percepție a unei conștiințe întrupate.

2. Corp fenomenal și corp obiectiv. Temeiul corporal al trăirii estetice

a. Distincția fundamentală dintre corpul obiectiv și cel fenomenal.

Distincția dintre *corpul fenomenal* și *corpul obiectiv* pe care Maurice Merleau-Ponty se străduiește să o accentueze este o urmare a sărăciei de resurse a limbilor moderne și în special al limbii franceze de a exprima fenomene ce privesc corporalitatea. Gânditorul francez încearcă să gândească corpul în calitate de *corp însuflețit*, străbătut de trăiri, emoții și sentimente, care nu este niciodată, pentru propria percepție, un obiect exterior. Cu alte cuvinte, *corpul fenomenal* este corpul meu, așa cum îl experimentez eu în fiecare clipă, din spatele căruia văd mereu realitatea. Fără acest corp experimentat totdeauna în mod fenomenal, nu aș putea fi, din principiu, într-o lume, deoarece existența în lume implică, printre altele, faptul de a fi un corp printre alte nenumărate corpuri.

159 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte établi par Claude Lefort accompagné par d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, Paris, 1964, p. 192.

160 *Loc. cit.*

161 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Aion Oradea, 1999, p. 115.

Spre deosebire de corpul fenomenal, corpul obiectiv este, în esență, corpul așa cum este el studiat de medicină: o aglomerare de organe și țesuturi, de celule specializate în diverse sarcini și de procese biochimice. În mod paradoxal, biologul, folosind propriul său corp fenomenal, studiază un corp din care viața este abstrasă, chiar dacă este, cel puțin la nivel declarativ, numit „corp viu”. Este adevărat că sunt motive de ordin practic pentru a face această abstracție, însă asta nu ne scutește niciodată de sarcina de a înțelege corpul fenomenal. Cert este că noi nu ne experimentăm niciodată corpul ca o „aglomerare de celule și țesuturi” și nu putem arăta spre un organ intern așa cum elevul indică o regiune a planșei pe care o are în față în ora de biologie, deoarece diversele straturi ale corpului nostru sunt înfășurate unul în altul, astfel încât noi ne cunoaștem „interiorul” doar prin intermediul conștiinței noastre întrupate. De fiecare dată când ceva în ne-regulă se întâmplă cu un organ, noi experimentăm o senzație pe care o numim, durere dar care diferă în mod calitativ de orice reacție biochimică ce ar putea avea loc la nivelul corpului.

O altă trăsătură a corpului nostru fenomenal luat ca întreg este aceea că el ne este mereu la îndemână. Știm în fiecare moment unde ne sunt mâinile și unde ne sunt picioarele și, în fiecare moment, pe putem activa sau opri din activitate după bunul nostru plac. Noi nu trebuie să ne căutăm picioarele așa cum elevul caută pe planșa de anatomie femurul, ci în fiecare moment simțim toate elementele corpului ca părți integrate în noi înșine, pe care le putem comanda după plac. Abia o anumită serie de patologii de ordin neuro-psihiologic, pe care Maurice Merleau-Ponty le invocă adesea în lucrările sale, ar putea destabiliza această relație strânsă pe care noi o avem cu corpul nostru, însă excepția, patologicul, este doar un element care *confirmă* faptul că, în condiții normale, noi ne experimentăm întotdeauna corpul în calitate de corp fenomenal.

b. *Schema corporală ca „rezumat al experienței noastre corporale”*

Distincția tocmai discutată între corpul obiectiv și corpul fenomenal este dată de faptul că corpul fenomenal este întotdeauna „mai mult” decât un corp obiectiv sau, în termenii aproximativ echivalenți ai filosofiei tradiționale, corpul însuflețit este întotdeauna „mai mult” decât corpul neînsuflețit. Pentru a înțelege acest mai mult avem nevoie de ceea ce Maurice Merleau-Ponty numește *schemă corporală*¹⁶². Corpul în care noi trăim diferă de toate celelalte corpuri din jurul nostru prin faptul că înmagazinează în sine un întreg „rezumat ale experienței noastre corporale [...] [care poate] să-mi precizeze schimbarea poziției părților corpului de fiecare dată când una dintre ele se mișcă, poziția fiecărui stimul local în ansamblul corpului, bilanțul mișcărilor făcute într-un gest complex și, în fine, o traducere continuă în limbaj vizual a impresiilor chinestezice și articulatorii ale

162 „Corpul întreg nu poate fi pentru mine o asamblare de organe juxtapuse în spațiu, ci îl posed într-un fel «global» și cunosc poziția fiecărui membru printr-o schemă corporală în care sunt cuprinse toate” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, ed. cit., p. 131).

momentului”¹⁶³. Pe scurt, faptul că noi ne simțim *ca acasă* în propriul nostru corp și că intențiile conștiinței noastre se traduc imediat la nivel vizual în gesturi, mișcări și reflexe corporale este posibil datorită schemei corporale. Faptul că noi ne înstăpânim asupra celor câteva zeci de kilograme de materie din care corpul nostru este constituit și că ne putem sluji de el în tot felul de sarcini zilnice de la simplul mers pe jos până la efectuarea celei mai migăloase opere de artă este o trăsătură pe care doar corpul nostru propriu o are. Nu putem comanda mâinii celui de lângă noi la cel cum putem comanda mâinii noastre și nici nu putem simți durerea celui de lângă noi așa cum simțim propria noastră durere exprimată la nivel corporal.

Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că schema corporală dă seama de „conștientizarea globală a situației mele în lumea intersenzorială”¹⁶⁴. Cu ajutorul acestei scheme corporale eu îmi cunosc în mod intuitiv și nereflectat limitele corpului și mă pot întinde peste birou după cana de ceai astfel încât să o apuc fără niște calcule conștiente complicate și fără ca mâna mea să își „rateze” ținta. Totodată, întrucât pot experimenta doar propriul corp în calitate de corp fenomenal, datorită schemei sale corporale, eu am posibilitatea de a face distincția dintre mine și restul obiectelor. Această distincție este esențială pentru a-mi cunoaște propria situație în lumea care, la acest nivel, este formată nu din simple sensuri în înțeles cognitiv, ci prin împletirea datelor venite de la simțuri și punerea într-un ansamblu coerent de percepții și amintiri perceptive.

Prin urmare, corpul, în calitate de corp fenomenal, poate fi gândit ca un intermediar între corporalitatea pură și conștiința pură. Așadar, întrucât corpul nostru este întotdeauna perceput în calitate de corp fenomenal, distincția dintre gândire și corporalitate nu se mai susține. Între cele două există o coincidență originară care-mi permite să îmi urmăresc în mod automat, prin intermediul corpului, diversele sarcini pe care mintea și voința mea mi le impun. De aceea, schema corporală este, în mod originar, „un mod de a exprima existența corpului meu în lume”¹⁶⁵, însă nu într-o lume de „sensuri pure”, ci într-o lume de fenomene, de sensuri întrupate care nu sunt niciodată „lucruri obiective”, dar nici pure cogitații, gânduri desprinse de trup care zboară prin văzduh ca niște fantome.

Prin schema corporală noi dăm seama de faptul că, deși nu avem în fiecare moment o imagine conștientă în minte despre propriul nostru corp sau un fel de „autoportret mental”, atunci când ne ducem mâna să ne scărpinăm la ochi pentru a înlătura un fir de praf, noi „simțim” în mod nereflectat limitele propriului corp și nu ne băgăm degetele în ochi. De aceea, ideea privitoare la schema corporală întruchipează o modalitate radicală de regândire a percepției prin care gânditorul francez „respinge toate teoriile tradiționale privitoare la rolul corpului în percepție”¹⁶⁶. Corpul

163 *Ibidem*, p. 131-132.

164 *Ibidem*, p. 133.

165 *Ibidem*, p. 134.

166 Taylor Carman, *Merleau-Ponty*, Routledge, London, 2008, p. 79.

nostru depozitează o cunoaștere de sine și o cunoaștere a situației în care este pus, pe care o folosim în mod inconștient de fiecare dată când percepem sau acționăm în lume. Prin schema corporală, corpul propriu se constituie în calitate de corp fenomenal, ca un „aici” față de care restul obiectelor și ființării pe care le întâlnim în lume sunt situate, în mod necesar, „acolo”¹⁶⁷, în „exterior” sau în „altă parte”. De aceea, schema corporală ne dă primele coordonate de orientare spațială în propria noastră existență și face posibilă, mai întâi, distincția dintre un „subiect” care ocupă „spațialitatea interioară” a corpului și un „obiect” care este plasat în exteriorul spațiului determinat de această schemă corporală.

c. *Schema erotică și corporalitatea trăirii estetice*

Ideea de schemă erotică este folosită de către gânditorul francez pentru a explica de ce, odată cu fiecare percepție, pe lângă instinctele și reflexele cuprinse în schema corporală, noi avem, totodată, și o serie de reacții afective. Ne bucurăm când vedem un prieten și ne speriem atunci când vedem cum un câine se apropie de piciorul nostru în viteză, fără un mecanism conștient și fără vreun raționament. Nu există un dialog interior care să ne spună că acel câine care se apropie de noi pare că ar vrea să ne muște și că ar fi bine să ni se facă frică și să acționăm în consecință. Din contră, frica apare odată cu percepția, în mod reflexiv, la fel cum piciorul nostru se eschivează în mod reflexiv din calea câinelui. Toate aceste reacții arată că schema corporală, cea care face posibil gestul reflex de mișcare a piciorului, este dublată de o schemă „erotică”, ce face posibilă orice răspuns emoțional în genere. Ceea ce Merleau-Ponty numește *schemă sexuală* trebuie înțeleasă ca un fel de „schemă afectivă” generică, care nu se rezumă la sexualitate și nici nu presupune sexualitatea în înțelesul comun al cuvântului. Pentru Merleau-Ponty, „sexualul nu este genitalul, viața sexuală nu este un simplu efect al proceselor care au sediul în organele genitale, libidoul nu este un instinct, adică o activitate natural orientată spre scopuri determinate, ci este puterea generală a subiectului psihofizic de a adera la medii diferite, de a dobândi structuri de comportament”¹⁶⁸. Schema noastră afectivă este ceea ce ne plasează în lume și ne face să „înțelegem pe dibuite”¹⁶⁹ relația dintre corpul nostru gândit în calitate de corp fenomenal și celelalte corpuri pe care le întâlnim în lume, care se prezintă, pentru noi, doar în calitate de corpuri obiective. Ca și *eros*-ul platonice, *eros*-ul sedimentat la nivelul *schemei afective* de la Maurice Merleau-Ponty nu se rezumă la sexualitate, dar nici nu o exclude. De aceea, schema afectivă dublează practic schema corporală și este o prefigurare a reacțiilor noastre afective la lucrurile pe care

167 „Cuvântul «aici» aplicat corpului meu nu desemnează o poziție determinată prin raportare la alte poziții sau la coordonate exterioare, ci instalarea primelor coordonate, ancorarea corpului activ într-un obiect și situarea corpului în fața sarcinilor sale” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, ed.cit., p. 134).

168 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, ed. cit., p. 199-200.

169 „Există o «înțelegere» erotică ce nu este de ordin mental, de vreme ce nu înțelege observând o experiență în spatele unei idei; dorința înțelege pe dibuite, legând un corp de altul” (*Ibidem*, p. 198).

le percepem și ne ating. Prin urmare, *erosul* și *schema afectivă* au un rol fundamental în experiența estetică.

Observăm astfel că și în inima postmodernității avem concepții filosofice privitoare la trăirea estetică pentru care principala emoție fundamentală este *erosul*. De această dată însă, dorința acționează preponderent în afara limitelor conștiinței și pune eul în mișcare la un nivel concret-corporal. Este vorba, așadar, despre un *eros biologic*, exprimat printr-o *schemă erotică* și care dă relief lumii în care suntem¹⁷⁰. Fără schema erotică ce imprimă o situație afectivă percepției noastre, noi nu am avea nici măcar posibilitatea celei mai vagi și neînsemnate emoții deoarece, pentru un om cu probleme neurologice care scot din joc această afectivitate originală „soarele și ploaia nu sunt nici vesele, nici triste [...] lumea este neutră din punct de vedere afectiv”¹⁷¹. Cu alte cuvinte, „în sine” nimic din jurul nostru nu are încărcătură afectivă. Lucrurile au încărcătură afectivă doar *pentru noi* și doar *pentru că avem un rezumat al întregii noastre vieți afective sedimentat în ceea ce numim „schemă afectivă”*. Fie că suntem conștienți de acest lucru sau nu, avem de fiecare dată o situație afectivă față de lume, care provine din sedimentarea la nivelul schemei erotice a experienței noastre anterioare și care, la fel ca și schema corporală, este un fel de rezumat al trăirilor noastre și al răspunsurilor noastre afective la lume.

d. *Percepție erotică, schemă afectivă și percepție estetică*

După cum am putut vedea până acum, fiecare act perceptiv este făcut prin intermediul unui corp gândit în calitate de corp fenomenal în care sunt schițate întotdeauna o schemă corporală dublată de o schemă afectivă sau, pentru a fi mai concisi, o schemă corporal-afectivă. Prin urmare, orice privire, fiind încărcată de o oarecare dorință mută de a fixa un obiect în câmpul perceptiv, își are rădăcinile într-o afectivitate corporală, gândită în mod biologic în conformitate cu principiul plăcerii și al durerii. Orice ființare vie, chiar și cele non-umane, au o atracție naturală pentru ceea ce-i oferă plăcere și o repulsie pentru ceea ce-i oferă durere. *Erosul*, înțeles în sensul lui Merleau-Ponty, ca temei al oricărei trăiri sau, mai poetic vorbind, ca „cheie a vieții” noastre¹⁷², este strâns legat de acest sentiment de plăcere și durere care, până la urmă, este fundamentul procesului valorizare estetică. Percepția erotică, care „vizează un alt corp prin intermediul corpului subiectului”¹⁷³, este „modul în care un obiect sau o ființă încep să existe pentru noi prin dorință sau prin dragoste”¹⁷⁴. Cu alte cuvinte, orice

170 „Trebuie să existe un Eros sau un Libido care să anime o lume originală, să dea valoare sau semnificație sexuală stimulilor exteriori și să traseze modul în care fiecare subiect se va folosi de corpul său obiectiv” (*Ibidem*, p. 197).

171 *Ibidem*, p. 198.

172 „Datorită lui [a *libido*-ului], omul are o istorie. Dacă istoria sexuală a omului constituie cheia vieții lui, aceasta se datorează faptului că omul își proiectează în sexualitate modul său de a fi față de lume - adică față de timp - și față de alții.” (*Ibidem*, p. 200).

173 *Ibidem*, 198.

174 *Ibidem*, p. 195.

interacțiune a noastră cu obiectele, în măsura în care este colorată afectiv, lasă în urmă o anumită senzație, un anumit „gust”. Aceste senzații sunt depozitate la nivelul „schemei afective”, care nu este nimic altceva decât un „rezumat” al experiențelor noastre afective în lume și care servește pentru a valoriza diverse categorii de obiecte. Pe această cale, rolul a ceea ce filosofia modernă numea „gust” este acum preluat, în gândirea lui Maurice Merleau-Ponty, de schema afectiv-corporală.

Între ideea modernă de „gust estetic” și cea fenomenologică de „schemă afectivă” există însă mai multe diferențe importante, dintre care una trebuie subliniată în mod special. Pentru moderni, gustul era o „facultate a sufletului”, în timp ce, pentru gânditorul francez, schema afectiv-corporală este un fel de „înțelegere erotică” ce intră în joc în mod inconștient atunci când percepem un obiect și care nu este un tip de înțelegere mental-cognitivă¹⁷⁵, ci ceea ce am putea numi „experiență de viață” sau o înțelegere *existențială*. Dacă pentru moderni gustul se constituia la nivelul conștiinței prin educație, pentru Merleau-Ponty, schema corporală se constituie la nivelul inconștientului prin sedimentarea trăirilor noastre anterioare și, prin urmare, include o gamă mai largă de experiențe decât cele legate strict de procesul educativ de familiarizare cu arta.

O altă diferență, care rezultă în mod direct din cea de mai sus, este aceea că valorizarea schemei afective intră în scenă înainte de orice proces conștient și, într-un anumit fel, este condiția de posibilitate a oricărui gust și a oricărei judecăți estetice. Prin faptul că avem o schemă afectivă care rezumă întreaga noastră experiență de viață, cu toate trăirile sale conotate pozitiv și negativ, putem vorbi despre o consimțire a calităților estetice ale unui obiect înainte de orice judecată explicită. Când surprindem un graffiti care ne place în timp ce ne uităm pe geamul mașinii, înainte de a avea orice reacție conștientă, avem o serie de reacții inconștiente pe care nu le putem controla și care nu sunt nimic altceva decât răspunsuri corporale la perceperea acelei opere: pupilele ni se dilată, ochii ni se deschid larg, pe față ni se schițează un zâmbet. Fără ceea ce Merleau-Ponty numește schemă afectiv-corporală, acest lucru ar fi fost imposibil și pur și simplu am trece impasibili pe lângă acea operă. Faptul că suntem, în mod inconștient, mai deschiși față de unele evenimente decât față de altele este rezultatul seriei de obișnuințe afective pe care le numim schemă afectivă.

Ne-am putea întreba acum cum anume se formează această înțelegere erotică depozitată în schema sexuală. Răspunsul lui Merleau-Ponty este unul simplu – prin imitație și printr-un fel de interpretare afectivă a evenimentelor care ni se întâmplă. Încă din primii ani de viață ne acomodăm cu lumea și o înțelegem în mod imitativ. Toate aceste experiențe, depozitate în schema corporal-afectivă, *se sedimentează* de-a lungul timpului și devin un fel de prejudecăți inconștiente de care ne este din ce în ce mai greu să ne debarasăm. Trăirile și emoțiile pe care le-am avut legat de un anumit obiect

175 „Există o «înțelegere» erotică ce nu este de ordin mental, de vreme ce nu înțelege observând o experiență în spatele unei idei” (*Ibidem*, p. 198).

devin din ce în ce mai fixe și evităm în mod inconștient lucrurile care, în trecut, ne-au provocat durere, încercând să repetăm experiențele care ne-au provocat plăcere. De aceea, odată ce schema corporală este fixată, „lumea obiectivă cântă din ce în ce mai puțin fâțiș pe claviatura stărilor noastre afective «elementare»”¹⁷⁶. Pe măsură ce înaintăm în vârstă și ne maturizăm, ceea ce în limbajul lui Merleau-Ponty înseamnă că avem o schemă corporală și afectivă bine sedimentată, lucrurile ne impresionează mai greu, devenim mai „tociți” din punct de vedere afectiv și ne lăsăm mai puțin în mâna emoțiilor decât un copil sau un adolescent.

Cu toate acestea, nu există niciodată, la indivizii normali, o anulare totală a emoțiilor, ci „valoarea rămâne o posibilitate permanentă de plăcere sau durere”¹⁷⁷. Așadar, există întotdeauna o înclinație către plăcere și o aversiune față de durere ale căror coordonate pot fi, chiar dacă din ce în ce mai greu, până la urmă schimbate. De aceea, există întotdeauna posibilitatea unei trăiri estetice care are în centru emoția fundamentală a *eros*-ului în înțeles biologic și care constituie deschiderea noastră primordială către lume. În această ipostază de deschidere originară către lume, *eros*-ul este chiar „fința noastră întregă”¹⁷⁸, deoarece fără el noi nu am putea fi defel prezenți în lume și nu am putea avea ceea ce am numit *trăire* în genere, cu atât mai puțin o *trăire estetică*.

Dacă așa stau lucrurile, înseamnă că noi înțelegem lumea în primul rând la nivel afectiv, printr-un fel de hermeneutică afectivă, adică printr-un fel de interpretare a situației noastre prezente în lumina situațiilor prin care am mai trecut și care au lăsat urme pe fundalul conștiinței noastre întrupate în ceea ce se numește „schemă afectiv-corporală”. Să luăm un exemplu concret: mergând pe stradă, un tablou din vitrina unei galerii de artă ne captează atenția. În acest prim moment, noi deja suntem seduși și fascinați de operă la un nivel corporal-inconștient. Ea evocă un ecou al trecutului, „cântă pe claviatura stărilor noastre afective” rezumate la nivelul schemei erotice. Ne-ar putea aminti de un alt tablou pe care l-am văzut. Sau de sentimentul de nostalgie pe care l-am simțit ultima oară când am fost plecați de acasă sau de melancolia cerului senin dintr-o zi de plajă. Nu știm exact *ce* anume ne-a atras atenția pentru că mintea noastră încă nu a avut timp să expliciteze discursiv reacțiile afectiv-corporale inconștiente, însă corpul nostru știe exact pentru că el este cel care ne-a oprit din drum și ne-a smuls din lumea preocupărilor noastre cotidiene împingându-ne în lumea operei de artă.

Prin urmare, grație rolului jucat de corp și de schema afectiv-corporală în gândirea lui Merleau-Ponty, *seducția și farmecul artei trebuie gândite ca trăsături ce declanșează, la nivel corporal-inconștient, eros-ul ca emoție estetică fundamentală*. O privire mai atentă la analogiile ce pot fi trase între percepția estetică și alte tipuri speciale de percepție – cum ar fi

176 *Loc. cit.*

177 *Ibidem*, pp. 195-196.

178 „Nu există nici o explicație care să reducă sexualitatea la altceva decât la ea însăși, pentru că ea este deja altceva decât ea însăși și, dacă vrem, este fința noastră întregă” (*Ibidem*, 214).

percepția celuilalt sau percepția propriului chip în oglindă – ne-ar putea lămurii unele dintre problemele ridicate de această concepție radical diferită în comparație cu gândirea filosofică tradițională despre trăirea estetică și despre percepția erotică în genere.

3. Privirea celuilalt și oglindirea de sine ca analogii ale trăirii estetice

Pentru privirea erotică, încărcată afectiv, orice obiect al percepției este, la rândul său, conotat afectiv. Într-adevăr, unele obiecte – cum ar fi casa bunicilor în care am copilărit – sunt încărcate afectiv mai mult decât altele, dar asta nu exclude faptul că orice percepție pe care o avem este dublată în fundal de o cât de subțire țesătură emoțională care o individualizează pentru noi. Prin trimitere la istoria personală și la experiența trăită, „obiectul percepției” ne apare altfel decât ar apărea altcuiva și fiecare percepție pe care o avem este făcută, oarecum, pe calapodul schemei noastre corporal-afective. Dintre toate categoriile de percepții însă, două sunt, după Merleau-Ponty, situațiile în care putem întrezări ceva asemănător trăirii estetice: perceperea celuilalt și oglindirea de sine.

În ceea ce privește întâlnirea perceptivă cu celălalt, gânditorul francez face într-o notă de lucru din perioada târzie a vieții, o apropiere între apariția operei de artă, a celuilalt și a „miliului istoric” de evenimente ce constituie istoria noastră culturală¹⁷⁹. Așadar, el gândea aceste tipuri de experiențe ca fiind înrudite și de o calitate aparte față de restul percepțiilor. Din descrierile făcute în alte lucrări d-ale sale, ne putem da și seama de motivele acestei apropieri. Să luăm, spre exemplu, momentul în care ne întâlnim cu o altă persoană. Noi nu îl privim pe celălalt ca și cum ar fi un obiect neînsuflețit, ci, în spatele ochilor săi simțim că este cineva care *ne privește înapoi*, întrevedem o lume diferită și, în același timp, în continuă comunicare cu lumea noastră. De aceea, celălalt este „locul unei elaborări anume”¹⁸⁰ a lumii intersubiective, unde „se fabrică un alt mod de tratare a lucrurilor”¹⁸¹.

Deși trăim într-o unică lume intersubiectivă, fiecare dintre noi „prelucrează” altfel datele simțurilor și le ordonează după o altă logică afectivă rostuită la nivel inconștient prin criteriul schemei afectiv-corporale. Cu alte cuvinte, privirea celuilalt îmi sugerează că, în spatele ochilor săi, se deschide „o altă dimensiune a lumii”¹⁸².

Mai mult decât atât, atunci când îl privim pe celălalt în ochi, „se scobește un vârtej în care lumea mea este atrasă și oarecum absorbită”¹⁸³.

179 „Se poate pretinde că ordinea fenomenalului este secundă în raport cu ordinea obiectivă, că nu este decât o regiune, atunci când nu se iau în calcul decât relațiile intra-mundane ale obiectelor. Dar încă de când intervine celălalt și chiar corpul viu, opera de artă, „miliul” istoric, se observă că ordinea fenomenalului trebuie să fie considerată ca autonomă și că, dacă i se recunoaște această autonomie, este definitiv *impenetrabilă*” (Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, ed. cit., p. 259).

180 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, ed. cit., p. 417.

181 *Loc. cit.*

182 *Loc. cit.*

183 *Loc. cit.*

Aceste trăsături le-am observat când am vorbit, în lucrările noastre de filosofie artei, despre caracterul seducător și fermecător al operei de artă. Acum vedem că, la nivel fenomenologic, Maurice Merleau-Ponty confirmă ceea ce am numit „substituție de mundaneitate”. Este vorba despre *același fenomen*, aceeași răpire de sine ce ne acompaniază atunci când privim în ochi o persoană și când privim un tablou. Privind opera de artă avem o experiență similară cu privirea unei persoane dragi. Ambele acte sunt încărcate cu o „înțelegere erotică” care ne face să construim lumea din spatele operei de artă sau lumea din spatele ochilor persoanei iubite pornind de la propriile noastre experiențe afective din trecut, sedimentate la nivelul schemei corporal-afective. Celălalt, la fel ca și opera de artă însăși, este „un spectacol care poate fi un farmec (fr. *charme*)”.

Dar, dacă experiența estetică este atât de similară întâlnirii cu celălalt, înseamnă că și în experiența estetică apare ceva de genul unui „celălalt”, a unui *ego* care, într-un anume fel, ne „vorbește” din spatele tabloului. Dar cine este acest „altcineva” care poate fi observat în cadrul experienței estetice? Să fie pictorul? În nici un caz. Dacă revenim la exemplul tabloului care ne atrage atenția din vitrina unei galerii în timp ce mergem pe stradă, în primă fază, noi nu știm cine este pictorul. În plus, Merleau-Ponty spune că în orice obiect cultural resimțim „prezența apropiată a celui alt, sub un văl de anonimă”¹⁸⁴, adică într-un mod depersonalizat, ca un fel de absență. De aceea, este mai firesc să spunem că arta este *oglindire de sine*. Noi ne vedem, în opera de artă, în modul cel mai direct posibil. Opera de artă este un fel de oglindă a presupuzițiilor noastre tacite, locul în care ajungem să ne privim în ochi cele mai adânci trăiri. Așa cum, privindu-mi propriul chip în oglindă, mă văd pe mine ca *un altul*, privind opera de artă îmi văd propriile trăiri laolaltă cu înțelegerea mea corporal-afectivă proiectate asupra unui anume suport material. De aceea, spune Merleau-Ponty, „există o reflexivitate a sensibilului pe care oglinda o traduce și o dublează”¹⁸⁵ și care face ca lucrurile pe care le privim în genere să se întoarcă asupra noastră și să „ne privească” înapoi. Pictorii înșiși vorbesc adesea despre această experiență ciudată a „reflexivității sensibilului”: André Marchand, Klee, Cézanne și mulți alții au simțit, în cadrul experienței estetico-artistice, că natura însăși *îi privește* și că nu doar ei sunt cei care, prin opera lor, străpung natura cu sens¹⁸⁶. Natura însăși străpunge țesătura afectivă a pictorului¹⁸⁷ și-i trezește emoții și sentimente, extrăgându-l din preocupările sale cotidiene și mânădu-l spre strania lume a artei.

În termenii gânditorului francez, opera de artă este o „filosofie figurată a vederii [...] o iconografie a acesteia”¹⁸⁸. Privind o operă de artă putem surprinde structura noastră afectivă intimă care constituie acele prejudecăți tacite pe care le proiectăm asupra lumii în genere și, în cazul

184 *Ibidem*, p. 411.

185 Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul și spiritul*, ed. cit., p. 35.

186 *Ibidem*, p. 34.

187 *Loc. cit.*

188 *Ibidem*, pp. 34-35.

nostru, asupra lumii operei de artă. De aceea, arta este o „știință secretă”¹⁸⁹, care se adresează direct *cogito*-ului nostru tacit și care, prin trăirea estetică, scoate la iveală sensurile afective pe care noi le dăm lucrurilor tocmai pentru că singurul scop al operei de artă este acela de a conduce la ceea ce numim satisfacție estetică”.

4. Satisfacția estetică și valorizare

Am urmărit până în acest moment modul în care trăirea estetică ia naștere pornind de la simplul act de a percepe un anumit obiect și de a te lăsa fascinat de ceea ce gânditorul francez numește „reflexivitatea sensibului”. Datorită acestui fenomen, trăirea estetică, deși pleacă de la simpla percepție, se distinge de ea prin faptul că, prin mecanismele seducției și farmecului, obiectul „captează” privirea spectatorului și pune în joc ceea ce am numit o hermeneutică afectivă. Astfel se face că, prin artă, să devenim conștienți de propriile noastre sentimente așa cum, prin privitul în oglindă, să devenim conștienți de propria noastră înfățișare. Totodată, am văzut că fiecare act de percepție are o „încărcătură erotică” și un „sens afectiv” care face ca întreaga lume să aibă relief pentru noi, însă operele de artă sunt „supraîncărcate afectiv”. Nu numai că ele se prezintă în lumina unui anumit sentiment, ci chiar ne obiectivează sentimentele și stările sufletești pe care cel mai adesea le trecem cu vederea.

Ca oglindire de sine, arta ne deschide o altă dimensiune a lumii, o dimensiune antepredicativă sau, cum am mai putea-o numi cu niște precauții de rigoare, intuitivă. În această dimensiune, care nu este nimic altceva decât matricea unor idei¹⁹⁰ noi ne putem observa reacțiile noastre emoționale și putem deveni conștienți de acea țesătură a înțelegerii afective pe care, deși o folosim zi de zi, nu ne apare niciodată în față în chip obiectiv. Întrucât opera de artă ne prezintă doar la nivel sugestiv o idee, noi trebuie să „dăm carne” acelei idei cu ajutorul experienței noastre. Așadar, în cadrul experienței estetice, opera de artă este suportul asupra căruia noi ne proiectăm propriile sentimente, amintiri, emoții sau, mai succint spus, propria noastră experiență existențială.

Pornind de la această înțelegere tăcută sau intuitivă pe care arta ne-o pune la dispoziție, putem întrevăde și starea sufletească pe care, în concepția lui Merleau-Ponty, o resimțim la finalul trăirii estetice, anume satisfacția estetică. Întrucât este vorba despre o stare sufletească pusă în legătură cu un *eros* înțeles pornind de la psihanaliză, dar reconceptualizat în domeniul fenomenologiei, satisfacția trebuie pusă în legătură cu ceea ce am numit oglindirea de sine sau hermeneutica afectivă ce stă la baza oricărei trăiri estetice autentice. Dacă este adevărat că, prin artă, ne înțelegem într-un mod intuitiv propria viață afectivă, dacă este adevărat că arta ne poate

189 *Ibidem*, p. 19.

190 Maurice Merleau-Ponty, *Le langage indirect et les voix du silence* in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960, p. 96.

arăta într-un mod ilustrativ și mai elocvent decât orice tratat ce înseamnă nostalgia, iubirea, angoasa sau bucuria, atunci *satisfacția estetică este senzația de plăcere ce însoțește fiecare dintre aceste intuiții.*

Această satisfacție estetică ce vine odată cu recunoașterea unui sens mut în spatele operei de artă are puterea de a „reorganiza» spectacolul lumii”¹⁹¹. Proiectându-ne propriile experiențe afective asupra operei și ajungând să le înțelegem mai bine, atitudinea noastră față de lume în genere, față de existența noastră și față de ceilalți se schimbă. Pentru o clipă, lumea însăși devine un spectacol, în care noi suntem atât actori cât și regizori și devenim astfel conștienți de faptul că, dincolo de „suprafața” conștientă a vieții noastre există un întreg orizont inconștient de nedeterminare. În spatele gândurilor și convingerilor noastre există niște reflexe corporale și de gândire tacite care ne regizează din umbră întreaga viață. Opera de artă pune aceste intenții ascunse, sedimentate la nivelul schemei corporal-afective, pe tapet.

Vedem astfel că, deoarece „în pictură, [și în artă în genere *n.n.*] ființa mută este cea care ajunge ea însăși să își manifeste propriul său sens”¹⁹², noi avem o satisfacție a cunoașterii intuitive, o bucurie cauzată de faptul că ajungem, chiar și în mod iconic sau ilustrativ, să înțelegem *ce este ceea ce simțim*. Atunci când ne identificăm, în personajele unui tablou sau în narațiunea unui roman, un sentiment al cărui sens, mai înainte, doar îl bănuiam, avem o împlinire interioară care, pentru Merleau-Ponty este chiar satisfacția estetică, starea sufletească la care conduce o experiență estetică reușită. Ceea ce mai înainte era pentru noi ca un fel de fantomă ce ne bântuia, acum prinde un chip pe care-l putem descrie.

Asta nu înseamnă însă că satisfacția estetică apare ca urmare a unui proces cognitiv prin care noi ne îmbogățim cunoașterea conceptuală. Sensurile mute și afective care ne însoțesc la un nivel inconștient nu dobândesc o definiție riguroasă, ci o *ilustrare*. Cu toate acestea, cunoașterea intuitivă sau, în termenii lui Merleau-Ponty, secretă oferită de artă are mai multă limpezime și distincție decât orice concept deoarece este o *înțelegere trăită* sau o *înțelegere existențială*, care are puterea de a ne schimba viața în întregime. Ea coboară, pentru a-l parafraza pe Cézanne, „la rădăcinile însele ale ființei, la izvorul neatins al senzațiilor”¹⁹³, acolo unde ființa însăși devine un fel de senzație, un fel de sentiment vag ce ne străbate întreaga existență.

Ceea ce-și propune, în fond, gânditorul francez prin această înțelegere tăcută este tocmai o alternativă la cunoașterea filosofică tradițională. Întrucât propriile noastre trăiri nu pot fi prinse în concept, ele trebuie să fie înțelese în alt mod. Prin artă și prin trăire estetică, „sensurile mute” din orizontul inconștientului care ne domină adesea viața devin ilustrate, descrise, încrustate în piatră. Astfel, ele pot fi cunoscute la un nivel intuitiv-imitativ, iar această cunoaștere are „criterii” diferite de cele ale cunoașterii

191 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, ed. cit., p. 41.

192 *Idem*, *Ochiul și spiritul*, ed. cit., p. 83.

193 J. Gasquet, *Cézanne apud Maurice Merleau-Ponty*, *Ochiul și spiritul*, ed. cit., p. 13.

conceptuale. Drept „criteriu al adevărului” în această lume de sensuri tacite care se ascund în spatele reacțiilor noastre corporale, singura lumină după care ne putem ghida este *satisfacția estetică*. Atunci când opera de artă vorbește pe „limbajul mut” al corpului nostru, când conștiința noastră întrupată ajunge să traducă în propriile-i gesturi aceste intuiții, putem spune că experiența estetică ce a pornit de la privirea erotică își găsește împlinirea în satisfacție.

4. Mikel Dufrenne și estetica fenomenologică sistematică

Fiind considerat „cel mai distins filosof al artei”¹⁹⁴ dintre fenomenologii francezi, Mikel Dufrenne este un gânditor ale cărui studii îmbină, în mod armonios, caracterul sistematic al filosofiei tradiționale cu caracterul revoluționar și inovator al gândirii fenomenologice. Tocmai de aceea, el este unul dintre puținii gânditori de sorginte fenomenologică, dacă nu chiar singurul, care a dezvoltat o teorie estetică sistematică ce își propune să explice în mod integrat cele două laturi ale esteticii filosofice – anume filosofia artei și filosofia trăirii estetice.

În cele două volume ale *Fenomenologiei experienței estetice*, care tratează în mod separat, dar interconectat, problema „obiectului estetic” (vol. 1)¹⁹⁵ și cea a „percepției estetice” (vol. 2)¹⁹⁶, el oferă una dintre cele mai complete și bine articulate sisteme de gândire estetică din epoca contemporană. După cum observă și comentatorii, Mikel Dufrenne „a adus estetica fenomenologică la un nivel de claritate și originalitate încă nedepășit”¹⁹⁷, lucru ce poate fi pus și pe seama interesului său aproape exclusiv pentru problema percepției estetice. Spre deosebire de alți filosofi continentali – cum ar fi Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty sau Hans-Georg Gadamer –, ale căror preocupări estetice sunt marginale sau împletite cu alte interese tematice de ordin epistemologic sau ontologic, Mikel Dufrenne este un estetician „pur sânge”. Pe parcursul întregii sale vieți, el a încercat să dezlege misterele modului în care noi receptăm arta, meditând pentru asta asupra obiectului estetic și a diferenței dintre acesta și alte tipuri de obiecte (cum ar fi cel tehnic sau cel de consum), asupra ideii de contemplare a naturii și asupra sensului estetic al conceptului kantian de *a priori*.

194 Hans Rainer Sepp, Lester Embree (ed.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, London, Springer, 2010, p.81.

195 Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice. Vol. 1: Obiectul estetic*, cuvânt înainte și traducere de Dumitru Matei, București, Editura Meridiane, 1976.

196 *Idem*, *Fenomenologia experienței estetice. Vol. 2: Percepția Estetică*, cuvânt înainte și traducere de Dumitru Matei, București, Editura Meridiane, 1976

197 Hans Rainer Sepp, Lester Embree (ed.), *op. cit.*, p. 81.

Tot acest efort de înțelegere sistematică a mecanismelor intenționale prin care noi ne raportăm la artă a făcut ca în anul morții sale (1995), Mikel Dufrenne să fie considerat „decanul filosofiei artei din Europa și [să fie, *n.n.*] foarte bine apreciat în celelalte părți ale lumii, incluzând Statele Unite și Quebecul, unde el a predat în ultimele sale decade”¹⁹⁸. Chiar și astăzi, el este predat în Universitățile din întreaga lume, inclusiv din România, ca fiind unul dintre filosofi care oferă intuiții și idei profunde privitoare la mecanismele percepției estetice și sistemul său de gândire estetică este adesea citat în studiile de specialitate.

Având însă în vedere complexitatea gândirii lui Mikel Dufrenne, nu ne propunem să-i oferim în paginile următoare o tratare exhaustivă, în măsura în care o astfel de tratare ar necesita un spațiu mult mai extins și comentarii mult mai tehnice. Din contră, ne propunem să dovedim originalitatea și profunzimea filosofiei sale, alegând două teme importante ale esteticii filosofului francez, care însă ne vor conduce în chiar inima sistemului său de gândire.

Prima dintre acestea privește determinarea felului de a fi al obiectului estetic relațiile pe care acesta le întreține cu obiectul artistic (sau, cum îl numește filosoful francez, obiectul tehnic), pe de o parte, și cel estetic, pe de alta. A doua problemă luată în considerare va fi aceea a lumii operei de artă, înțeleasă în sensul de lume a artistului, de lume în care artistul își exprimă propria lume.

a. Obiect estetic și obiect tehnic – caracterul duplicitar al operei de artă

În ceea ce privește relația dintre obiectul artistic (sau tehnic) și cel estetic, Mikel Dufrenne pleacă de la observația fundamentală că, deși cele două sunt discernabile, ele nu sunt întotdeauna distincte și adesea sunt interdependente¹⁹⁹. Pentru a înțelege aceste relații, trebuie să avem în vedere faptul că obiectul tehnic, adică orice lucru produs de mâna omului, are, prin definiție, o afinitate cu frumusețea. Nici un meșteșugar nu vrea să producă lucruri urâte, dezagreabile din punct de vedere estetic. Cu alte cuvinte, utilul, produsul tehnic, „dobândește în mod spontan forma frumosului”²⁰⁰, lucru foarte ciudat, în măsura în care locul frumosului este, conform lui Dufrenne, în natură, nu în artă. În mod original, experiența frumosului este experiență frumuseților naturii, frumuseți pentru care arta nu poate fi decât un mediator, în cel mai bun caz.

Tocmai de aceea, în măsura în care locul frumosului este natura, iar locul esteticului este arta, Mikel Dufrenne face distincția dintre obiectul estetic și cel frumos. Pe de o parte, „obiectul estetic este opera de artă care reclamă frumusețea în mod exclusiv și care provoacă o percepție estetică

198 *Loc. cit.*

199 Mikel Dufrenne, „The Aesthetic Object and the Technical Object”, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 1 (Autumn 1964), p. 113.

200 *Ibidem*, 114.

acolo unde această frumusețe va fi împlinită și consacrată”²⁰¹. Pe de alta, obiectul frumos „poate fi frumos fără să-și propună acest lucru”²⁰². Un munte nu „își propune” să fie frumos, scopul cu care el a fost făcut nu este acela de a provoca o experiență estetică, ci el a răsărit spontan ca ființare a naturii. Obiectul frumos nu „caută estetizarea”, așa cum o fac operele de artă, ci „el provine din sentimentul întregii persoane”²⁰³, ca o reamintire a unității uitate origine din om și natură. Dacă, de exemplu, cântecul unei privighetori este posibil să ni se pară frumos, acest lucru se întâmplă tocmai pentru că dă seama de un fel de „spontaneitate” a naturii pe care o vedem și în noi, pe când o operă a lui Debussy ne provoacă o trăire de altă sorginte. Ea nu mai are aceeași spontaneitate ca și cântecul privighetorii, însă propune o multitudine de sensuri ce trebuie interpretate de către noi, în măsura în care ea provine dintr-o activitate intelectuală, calculată, aproape matematizată. În măsura în care arta în genere este o activitate mentală, ea va fi mereu, spune Dufrenne, „conceptuală” în sensul că exprimă concepția despre lume, viață și natură a artistului. Nu există, în acest sens, nici o artă pur vizuală, deoarece pur vizual trezește sentimente în noi doar frumosul, nu esteticul, doar peisajele naturale, nu arta. De fiecare dată când avem de-a face cu arta, noi căutăm sens și, prin urmare, intrăm în domeniul conceptualului.

Așadar, pentru a sintetiza diferențele dintre obiectul frumos și obiectul estetic, putem spune că ideea de obiect estetic are o extensiune mai mică decât cea de obiect frumos. Cu alte cuvinte, dacă este adevărat că toate obiectele estetice sunt frumoase, reciproca nu este valabilă. Există și obiecte frumoase, care nu sunt estetice, adică nu sunt destinate în mod exclusiv contemplării²⁰⁴. Cum spune Dufrenne, chiar și obiectele tehnice au o tendință spre frumusețe, însă pentru a observa această frumusețe trebuie să facem abstracție de utilitatea lor. Cu alte cuvinte, obiectele tehnice, pentru a deveni obiecte estetice, trebuie estetizate de om. La fel stau lucrurile, la limită, și cu peisajele naturale: ele trebuie estetizate de om și scoase din afara sferei utilului pentru a putea vedea frumusețea din ele. Altfel, același peisaj natural poate fi prilej pentru gândirea tehnică a exploatării resurselor și a exploatării turistice.

În cazul operelor de artă, care sunt obiecte estetice propriu-zise, adică obiecte dedicate exclusiv contemplării, nu noi „estetizăm” obiectul, ci obiectul *reclamă* estetizare din partea noastră. Tocmai de aceea, „obiectul estetic, atunci când se prezintă pe sine percepției, este un fenomen prin excelență”²⁰⁵. El apare tocmai pentru a manifesta altceva decât pe sine însuși, o totalitate originală, reprodusă în mod tehnic și dublată de reflecția artistului. Obiectul estetic este încărcat cu un ansamblu de sensuri care stau dincolo de el și, din această cauză, se distinge pe sine de natură

201 Ibidem, 115.

202 Loc. cit.

203 Loc. cit.

204 Ibidem, p. 118.

205 Ibidem, p. 113.

„pentru a reclama o atenție exclusivă și deoarece poartă în sine o lume care este o intuiție sau o posibilitate a lumii reale”²⁰⁶.

Așa stând lucrurile, arta, ca și obiectele tehnice, au un rol mediator față de univers²⁰⁷, pe care obiectul frumos nu este necesar să îl aibă. Putem aprecia ca frumos un peisaj natural fără a introduce o mediere între noi și lume. Din contră, când se întâmplă să contemplăm un peisaj natural, noi tocmai că refacem legătura originară a omului primitiv cu lumea și ne confundăm în natură. Opera de artă, în calitate de obiect estetic, „exprimă o lume în care artistul, la rândul său, se exprimă pe sine”²⁰⁸. Chiar și în timpul contemplației, ea ne desparte de natură, în măsura în care suntem conștienți în fiecare clipă că suntem în fața unei opere de artă și nu confundăm niciodată peisajul pictat cu peisajul natural. Tocmai de aceea, spre deosebire de tradiția esteticii moderne, Dufrenne încearcă să facă o distincție cât mai clară între contemplarea frumosului și contemplarea artei. Chiar dacă o operă de artă ne apare ca fiind frumoasă – adică împlinită în forma sa –, frumuseții ei i se adaugă și altceva. Frumosul operei de artă este, într-un anumit sens, „mai mult” decât frumosul natural. Având în vedere această observație, trebuie să distingem, împreună cu Dufrenne, trei condiții ale frumosului care nu sunt neapărat și condiții ale esteticului.

În primul rând, „frumosul trebuie să fie întâlnit în afara tuturor normelor, într-o formă unică de întâlnire”²⁰⁹. El se impune cu un fel de necesitate care trimite către perfecțiune. Obiectul frumos este un obiect împlinit, la care nu mai putem adăuga și din care nu mai putem extrage nimic, fără a-i fura frumusețea. Dar aici este vorba doar despre o „necesitate a sensibilului”, care se prezintă pe sine percepției fără concept. Nu este vorba despre vreo necesitate logică, a minții omenești, sau despre vreo necesitate materială a forței brute a naturii²¹⁰.

O a doua condiție a frumosului, unde putem găsi și o coincidență între obiectul estetic și cel frumos, este faptul că, tocmai datorită necesității sensibile despre care vorbeam în alineatul anterior, apariția frumosului aduce după sine și un înțeles care apare în domeniul sensibilului, un înțeles complet imanent sensibilului. Acest înțeles imanent este gândit ca un fel de „esență sensibilă” a lucrurilor sau, cum se exprimă Dufrenne, „chiar ființa obiectului, în esența sa singulară, în măsura în care se arată pe sine”²¹¹.

Și în cazul obiectului estetic apare o astfel de „esență sensibilă”, în măsura în care, atunci când este lipsită de orice utilitate, esența operei de artă văzută ca obiect estetic constă tocmai în transmiterea unui mesaj prin intermediul expresiei. Dar, pentru a fi receptat acest mesaj, omul trebuie să adopte atitudinea corectă, adică atitudinea estetică ce permite percepția lucrurilor ca obiecte estetice. Tocmai de aceea, „măsura dreap-

206 Ibidem, p. 116.

207 Ibidem, p. 114.

208 Ibidem, p. 118.

209 Loc. cit.

210 Loc. cit.

211 Loc. cit.

tă este dată de omul care percepe: cel puțin din perspectivă estetică, omul este măsura tuturor lucrurilor”²¹², spune Dufrenne, parafrazându-l pe sofistul antic Protagoras.

Astfel, prin conceptul de „măsură”, ajungem la cea de-a treia condiție a apariției frumosului, care constă în „împăcarea obiectului frumos cu mediul înconjurător”²¹³ sau, în cazul obiectelor estetice autentice, în deschiderea unei lumi. Astfel, obiectele frumoase și cele estetice, în mod special, anunță o armonie a omului cu lumea, pe care noi adesea o uităm, fiind cotropiți de atitudinea tehnică.

Având în vedere această distincție fundamentală dintre obiectul estetic și cel tehnic, putem acum să trecem la analiza operei de artă făcută de Mikel Dufrenne în *Fenomenologia experienței estetice*, o operă ulterioară articolului pe care l-am urmărit în acest paragraf. În această lucrare în două volume, fenomenologul francez își expune, pentru prima oară în mod sistematic, teoria sa estetică.

b. Opera de artă ca expresie și rolul reprezentării²¹⁴

I. Opera de artă în lumea cotidiană

Analiza filosofului francez pleacă de la o observație simplă: opera de artă este întâlnită printre alte obiecte obișnuite ale lumii, pornind de la latura ei sensibilă, de la materialul modelat (sau „tratat”) de artist. Ea însă se diferențiază de aceste obiecte prin faptul că, la rândul său, deschide o lume. Este vorba despre o lume de sensuri care este conservată în operă și pe care fiecare spectator o reconstruiește în cadrul actului estetic.

Dar, cu toate că opera de artă, gândită ca obiect estetic, se află în lume, ea nu se împărtășește decât parțial din spațiul și timpul lumii deoarece nici spațiul în care se află și nici timpul său nu sunt cele ale vieții cotidiene²¹⁵. Dacă restul lucrurilor sunt integrate în spațiu, opera de artă este mai degrabă exclusă de orice relație cu exteriorul, ea este „pusă în scenă” și separată de lume tocmai pentru a putea anunța o *altă* lume. Tablourile sunt delimitate de rame și margini pentru a nu se confunda cu peretele, ele sunt închise în expoziții și muzee și le se creează un mediu special care să ajute publicul să se detașeze de lumea cotidiană și să guste experiența estetică.

În același timp însă, prezența operei de artă în lume este una *tentaculară*²¹⁶. Ea „estetizează” împrejurimile și schimbă atmosfera încăperilor în care este amplasată. Acesta este și motivul pentru care majoritatea artei tradiționale a fost folosită de oameni în scop decorativ și estetizant. Nu doar arta decorativă, ci și așa-numitele arte frumoase au fost utilizate în acest sens. Drept urmare, obiectul

212 Loc. cit.

213 Loc. cit.

214 Capitol preluat din Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru, *Curs de filosofia artei*, vol. 2, București, UNArte, 2017, pp. 119 sqq.

215 „Obiectul estetic, mai energic decât lucrul, el refuză să se lase integrat – prin percepție și acțiune – în lumea cotidiană.” (Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, ed. cit., p. 224).

216 Ibidem, p. 227.

estetic transformă mediul ambiental într-un „mediu spiritual”²¹⁷. Astfel, apare o luptă între obiectul estetic și lumea cotidiană – el este izolat în anumite zone specifice, cum este muzeul, dar, în același timp, are tendința de a-și anexa vecinătățile în așa fel încât, la un moment dat, nu putem face distincția dintre lumea obiectului de artă și lumea cotidiană. În orașe încărcate de sensuri artistice și de obiecte estetice cum este Florența, de exemplu, opera de artă nu este într-un anumit loc, ci întregul teritoriu al orașului este estetizat și transformat, practic, într-o „lume estetică”.

La fel stau lucrurile și în ceea ce privește timpul în care apare obiectul estetic. El este o relictă, un obiect al trecutului – mai apropiat sau mai îndepărtat – care dăinuie în prezent. Timpul său nu este cel al îndeletnicirilor și grijilor noastre cotidiene, ci este timpul istoric. De aceea, „el nu are o viață proprie decât în și prin istorie”²¹⁸. Dar, în această survenire istorică, opera își exprimă propriul ei timp sau timpul autorului ei. Ea își dobândește prestigiul tocmai de la această aducere în prezență a unei absențe îndepărtate, care ne seduce²¹⁹ și ne captează privirile.

Or, această aducere în actualitate a absenței care seduce anunță deja o lume a operei, diferită de lumea cotidiană, care se deschide atunci când noi contemplăm opera de artă. Observăm astfel, în analiza lui Dufrenne, același mecanism fenomenologic pe care l-am pus în evidență la începutul primului volum. Opera de artă ne seduce pentru a deschide o lume. Ea se substituie încetul cu încetul lumii cotidiene prin ceea ce am numit „substituție de mundaneitate” și face manifestă o lume conservată în inima operei. Acum a sosit timpul să analizăm mai atent această lume, odată cu Dufrenne, și să vedem ce este acel ceva care constituie caracterul expresiv al operei de artă.

II. Lumea operei de artă

Obiectul estetic, opera de artă în măsura în care o privim, este astfel „principiul unei lumi care-i este proprie”²²⁰. Ca principiu, el este punctul pornind de la care noi începem să reconstruim lumea operei. Acest principiu este însă unul dublu. Noi putem defini lumea operei prin recurs la ceea ce este reprezentat în ea, însă o putem face și pornind de la „lumea autorului”, care „este exprimată, nu reprezentată”²²¹. Autorul pornește de la o lume istorică, de la un *Weltanschauung*, însă nu reproduce fidel această lume, ci, după cum am văzut, o spiritualizează, o trece prin filtrul propriului său spirit.

Astfel, ajungem la concluzia că, într-o operă de artă gândită ca obiect estetic, există două lumi: *lumea reprezentată* și *lumea exprimată*. Acestea formează laolaltă întregul operei de artă, care are capacitatea de a ne seduce și

217 Loc. cit.

218 Ibidem, p. 232.

219 „Obiectul care a traversat epocile până la noi ne emoționează; el participă din profunzimea timpului din care a izvorât; iar prestigiul său vine deopotrivă, din *seducția* [subl. n.] îndepărtatului față de care omul este întotdeauna sensibil” (ibidem, p. 240).

220 Ibidem, p. 244.

221 Ibidem, p. 246.

fermea dar, pentru a putea fi înțelese corespunzător, trebuie să fie mai întâi distinse și tratate separat.

Lumea reprezentată se prezintă ca un fel de imagine a lumii reale. Ea este construită după regulile celei din urmă și are chiar o „arătură spațio-temporală”²²² care îi conferă un surrogat de obiectivitate. Noi putem repera într-un roman, de exemplu, o curgere a evenimentelor similară curgerii cotidiene. Chiar romanele care nu folosesc o cronologie liniară, împrumută o oarecare obiectivitate a „timpului conștiinței” sau a „timpului amintirii”. Altfel, ele ar fi ilizibile. La fel și în cazul spațiului – fiecare pictură folosește niște coordonate spațiale care imită coordonatele reale, ea „împrumută” adâncimea, lățimea și înălțimea, ajungând astfel să dubleze oarecum lumea cotidiană.

De aceea, această lume este, în esență, una neautonomă. Ea „imită” lumea reală și-i împrumută acesteia trăsăturile esențiale – dimensiunile spațiale și temporale. De aceea, ea „nu este cu adevărat o lume”²²³, ci doar un surrogat de lume. În această calitate a sa, ea nu este o lume *trăită*, ci doar una care se constituie mecanic în conformitate cu niște cadre pre-existente. Pentru a fi cu adevărat lume, ansamblul de semnificații al operei de artă trebuie să aibă și ceea ce, de obicei, numim „suflet”. Ea trebuie să exprime un anumit sentiment, o anumită emoție și trebuie să înfățișeze lumea reprezentată prin ochii artistului.

Astfel, ajungem la *analiza lumii exprimate*, care „magnetizează lumea reprezentată”²²⁴ prin faptul că îi dă viață. Abia acum, opera de artă devine operă a unui artist și abia acum ea poate exprima lumea artistului. „Prin intermediul reprezentatului se exprimă conștiința artistului, pentru că, într-un cuvânt, exprimatul nu închide în sine decât expresia unei subiectivități”²²⁵. Abia astfel, exprimând o subiectivitate și o lume vie de semnificații, arta reușește să ne impresioneze. Fără expresie, ea nu ar fi fost decât o copie indiferentă a unei lumi pierdute de mult în istorie, ar fi fost o simplă ruină care nu ne spune nimic.

În aceste condiții, ceea ce este exprimat în opera de artă, după Dufrenne, este, în primul rând o lume singulară, a unui artist anume. Creațiile lui Leonardo exprimă mai degrabă lumea lui decât lumea Renașterii, fiind astfel o lume spiritualizată individuală, nu una generică, rămasă la nivelul unui *Weltanschauung* vag și răspândit uniform printre oameni. Cu toate acestea, exprimatul nu poate fi desprins de reprezentat deoarece „el vizează în mod inevitabil reprezentatul”²²⁶, dar, în același timp, exprimatul precedă întotdeauna reprezentatul în experiența estetică. Opera de artă mai întâi ne seduce, ne atrage atenția, pentru ca, abia ulterior, să observăm ceea ce este reprezentat în ea. Tocmai de aceea, relația dintre aceste două elemente este una ciclică sau, cum mai este numită de

222 Ibidem, p. 250.

223 Ibidem, p. 256.

224 Loc. cit.

225 Ibidem, p. 258.

226 Ibidem, p. 267.

filosofi, hermeneutică²²⁷. Cele „vin la pachet” și nu pot fi gândite separat. De aceea, dintr-o anumite perspectivă, „lumea exprimată este sufletul lumii reprezentate”²²⁸.

Prin această remarcă, teoria neo-reprezentationistă a lui Mikel Dufrenne ne oferă o relație foarte exactă a legăturii dintre expresie și reprezentare, ca fiind oarecum similară cu relația dintre corp și suflet. Ea ne deschide totodată și calea spre cuprinderea teoriei expresioniste în gândul nostru privitor la cele două trăsături esențiale ale operei de artă: farmecul și seducția. După cum am văzut, din perspectiva actului de contemplare estetică, lumea exprimată magnetizează reprezentarea, îi acordă atractivitate și seducție. Așadar, ceea ce „ne sare în ochi” prima oară când privim un tablou nu este reprezentarea, ci expresia. Abia după ce am fost seduși de expresivitatea unei opere ne putem pune problema „descifrării” ei și a lumii reprezentate în ea. Această primă interacțiune dintre conștiința umană și operă, această „interpelare” pe care arta ne-o adresează, nu este nimic altceva decât factorul expresiv, care corespunde caracterului seducător al operei.

227 „Exprimatul este, într-un anumit fel, posibilitatea reprezentatului, iar reprezentatul realitatea exprimatului” (Ibidem, p. 268).

228 Ibidem, p. 273.

Capitolul VI

Hermeneutica operei de artă în viziunea artiștilor reflexivi

Analizele prezentate până în acest punct au vizat, în special, interpretări ale artelor vizuale contemporane date de filosofi de profesie, care au avut drept scop principal înțelegerea modului în care arta definește raportarea noastră la lume, atât din punct de vedere colectiv, cât și individual. Prin aceste analize, filosofi studiați (Jose Ortega y Gasset, Walter Biemel, Maurice Merleau-Ponty și Mikel Dufrenne) ne-au pus la îndemână moduri de a înțelege „arta nouă” dintr-o perspectivă filosofică, luând în calcul dimensiunile sale istorice, culturale și sociologice, dimensiuni care, cel mai adesea, apar ca fiind exterioare actului artistic însuși. Ei au arătat, mai degrabă, modul în care arta și artiștii se raportează, cel mai adesea în mod tacit, neconștient, la presupuzițiile culturale ale societății din care fac parte, decât sensul cu care artiștii înșiși au încărcat propriile opere de artă.

Acest lucru este însă firesc, în măsura în care poziția teoreticianului este – în mod necesar – una de distanțare față de fenomenul teoretizat. Fenomenologia și hermeneutica presupun o oarecare distanță între activitatea artistică propriu-zisă, pe de o parte, și analiza reflexivă a fenomenelor ce se prezintă conștiinței, pe de alta. Prin aceasta, filosofi arată că există în artă ceva mai mult decât intenția artistului, un fel de „spirit al vremii”, cum ar spune Hegel, care leagă activitatea artistică de mediul mai general în care ea se manifestă.

În același timp însă, s-a argumentat că, odată cu avangardele, arta însăși a devenit o activitate auto-reflexivă, care se chestionează asupra propriei sale naturi și asupra propriului său fapt de a fi. Cum au observat mai mulți teoreticieni, abandonarea reprezentationismului tradițional și apariția diverselor forme de artă abstractă au pus artiștii în fața unei sarcini cu care nu s-au mai confruntat încă din Renaștere: aceea de a medita asupra esenței și scopului artei, precum și asupra temeiurilor propriului demers artistic. Astfel au apărut ceea ce putem numi „artiști reflexivi”, artiști care – fiind în contact cu curentele filosofice, religioase și spirituale ale vremii lor – au încercat să redefinească esența artei și să pună pe alte fundamente teoretice propriile demersuri artistice.

În paginile ce urmează ne vom opri asupra a trei dintre cei mai importanți artiști reflexivi ai secolului XXI – Wassily Kandinsky, Kazimir Malevici și Paul Klee –, artiști ale căror reflecții teoretice au influențat în mod fundamental atât estetica contemporană, cât și teoria artelor contemporane.

1. Wassily Kandinsky – fundamente teosofice și filosofice ale picturii. Despre spiritualul în artă

a. Introducere

Nietzsche credea că singura cale prin care filosofia mai poate supraviețui în perioada avansului științelor este apropierea de artă. Tipul de gânditor pe care o asemenea proximitate îl va naște în viitor va fi „metafizicianul-artist” (*Artistenmetaphysiker*). Este greu de spus dacă un asemenea metafizician și-a făcut apariția, însă putem afirma fără ezitare că începutul secolului XX a cunoscut o serie de adevărați „artiști-metafizicieni”. Se pare că artiștii sunt cei care au dus spre împlinire dezideratul nietzschean, nu numai prin încercarea lor de a da un fundament teoretic propriei viziuni artistice, dar și prin darul de a face din artă metafizică și din metafizică artă. Cele două laturi ale spiritualității omenești se află într-o profundă întrepătrundere la artiști-gânditori precum Klee, Kandinsky sau Malevici, astfel că drumul de acces spre opera lor presupune o lărgire a orizontului nostru de gândire în direcții aparent străine. Este nevoie, cu alte cuvinte, de o sensibilizare a gândirii pure și o purificare a sensibilului, de o străduință a minții și a afectivității în lipsa căreia întâlnirea cu universul spiritual al acestor creatori nu poate fi decât parțială. Oameni precum Kandinsky vor să ne pună față în față cu *totalitatea* propriei noastre ființe, cu toate formele, culorile și noimele pe care ea le cuprinde. Artistul-metafizician nu vrea să dea lumea la o parte pentru a-i face vizibilă esența; pentru el, esența este de căutat în variatele forme de strălucire ale lumii.

I. Formă și culoare: de la Descartes la Kandinsky

Filosofii au pornit întotdeauna de la retezarea trăsăturilor care țin de bogăția lumii văzute. Privind o bucată de ceară, Descartes observă o agitație de senzații: „Să luăm ca exemplu această bucată de ceară, care tocmai a fost scoasă din stup: nu și-a pierdut încă *dulceața* mierii pe care o conținea, încă mai păstrează câte ceva din *mirosul* florilor din care a fost culeasă, precum și *culoarea, forma, mărimea și înfățișările* ei; este dură, este rece, poate fi pipăită și, dacă o veți lovi, va scoate un anumit *sunet*.”²²⁹ Ceara ni se oferă simțurilor cu toată bogăția ei: gustul, culoarea, sunetul. Descartes nu vrea să rămână la această plenitudine senzorială primară și, apropiind ceara de foc, demonstrează caracterul secundar al tuturor impresiilor primite la prima vedere: „ceea ce îi mai rămăsese din aromă se împrăștie, mirosul dispare, culoarea i se schimbă, forma i se pierde, volumul îi sporește, devine lichidă, se încălzește, de abia poate fi atinsă, și, deși este lovită, nu mai scoate nici un sunet.”²³⁰ Belșugul senzorial este supus „arderii” de către filosoful raționalist spre a-i arăta netemeinicia. La întrebarea „După această schimbare, mai rămâne oare aceeași ceară?” Descartes răspunde hotărât „Da”, fiindcă

229 René Descartes, *Meditații Metafizice*, traducere de Ion Papuc Editura Crater, București, 2001, p. 42.

230 Ibidem, p. 42.

esența bucații de ceară stă în faptul ei de a fi un obiect extins, măsurabil, și nu în inițiala simfonie de senzații. Kandinsky ar răspunde la aceeași întrebare cu un decis „Nu“ fiindcă bucata de ceară, la fel ca oricare alt lucru, are o irepetabilitate proprie dată de culori, formă și sunet. Orice schimbare, oricât de minusculă, va altera lucrul în esența lui: „Orice formă este la fel de sensibilă ca și un norișor de fum: până și cea mai mică, imperceptibilă, deplasare a uneia din părți o va modifica în mod esențial.”²³¹

Kandinsky nu va merge pe drumul inaugurat de Descartes, cel de a îndepărta aspectele cromatice sau sonore în vederea identificării unei forme imuabile situate în intelect, sau așa cum se poate observa clar la Kant, spre atingerea unui teritoriu al purității: „Forma pură a sensibilității se va numi și ea intuiție pură. Astfel, dacă *îndepărtez* din reprezentarea de corp ceea ce intelectul gândește despre el, ca substanță, divizibilitate etc., tot astfel ceea ce în el aparține senzației, ca impenetrabilitate, duritate, culoare etc., îmi mai rămâne ceva din această intuiție empirică, anume întinderea și figura. Acestea aparțin intuiției pure, care are loc *a priori* în simțire, chiar independent de un obiect real al simțurilor sau al senzației, ca o simplă formă a sensibilității.”²³²

Limbajul folosit de Kant sau Descartes în raport cu lumea văzută denotă vehemență belicoasă: „îndepărtez”, „anulez”, „extrag” etc. În fapt, pentru filosofii moderni dimensiunea cromatică a lumii e un *casus belli*, un motiv de confruntare polemică având ca scop curățirea ei de calitățile „secundare” (culoare, sunet) în vederea obținerii unei forme pure. Mai precis, filosofia modernă declară război culorii în vederea formei pure.

Opera teoretică a lui Kandinsky își capătă deplina ei semnificație pe fondul acestui război, miza ei fiind de a arăta că *orice formă e inerent cromatică și sonoră*. Cu alte cuvinte, triumphiul pur obținut de Kant are o ascuțime care îl face să *sune a galben*, cercul gol are o extindere care îl face să *sune a albastru*, iar în simplitatea formală a punctului putem asculta *liniștea culorii negre*. Forma, culoarea și sunetul nu pot fi separate, fiind esențial lipite unele de altele. O formă a cărei cromaticitate inerentă ar fi eliminată nu ar mai fi formă. Încercarea lui Kandinsky se întinde așadar până la fundamentele gândirii moderne, mai exact, până la momentul în care aceasta a decis să separe forma de culoare și sunet, lumea vizibilă de cea a formelor.

Ajunși aici, ne găsim în fața unei dileme. Kandinsky afirmă că miza lui este invizibilul; dacă e așa, cum poate el atinge nevăzutul fără să părăsească văzutul? Cum poate mintea să atingă lumea ideilor inaparente stăruind în lumea culorilor și a sunetelor? Cum poți accede la origine fără a părăsi locul în care te afli? Răspunsul simplu al lui Kandinsky va fi că *nevăzutul se arată printr-o percepere mai amănunțită a văzutului*. Altfel spus, invizibilul poate fi atins printr-o „receptivitate mai fină”²³³, în care simțurile, în loc să

231 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, traducere de Amelia Pavel, București, Editura Meridiane, 1994, p. 64.

232 Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, în *Opere*, ediție îngrijită de Ilie Pârvu, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2017, p. 82.

233 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 64.

fie anulate, sunt potențate până la îmbinarea lor care face să ascultăm culorile sau să privim sunetele. La Kandinsky nevăzutul nu se arată în urma eliminării bogăției lumii văzute, ci prin sporirea acesteia.²³⁴

Kandinsky operează și el o reducere, dar una de altă natură. În vreme ce filosofi moderni goleau lumea senzorială pentru a obține o gândire lipsită de simțuri, Kandinsky reduce culorile la forme, formele la culori, sunetele la culori, pentru a obține o lume percepută prin topirea simțurilor unul în altul. Cu alte cuvinte, filosofi moderni au căutat temeiul lumii văzute prin eliminarea simțurilor, iar Kandinsky a căutat accesul spre aceeași lume prin întărirea lor. Nu eliminarea simțurilor dă nevăzutul, ci conlucrarea lor până la identificare. Se spune de obicei că artistul rus a vrut să elibereze culoarea de formă, un bun exemplu pentru o astfel de viziune fiind *Improvizația 19*:



Așa cum vom vedea însă, Kandinsky desparte formele de culori într-un prim moment numai pentru a le arăta identitatea de profunzime. Anticipând, trebuie spus că între forme și culori există o diferență externă, dar, în ce privește interioritatea lor, ele coincid. Scopul lui Kandinsky este de a atinge acele sfere spirituale din care izvorăsc sunetele, culorile și formele.

Fig.10 Wassily Kandinsky
Improvizația 19, 1911

b. Premisele lucrării „Spiritualul în artă”

Concepută încă din 1901, dar publicată abia în 1911, mica lucrare numită *Despre spiritualul din artă* conține prima versiune articulată a viziunii teoretice a lui Kandinsky. Scrisă inițial în limba rusă, ea a fost rescrisă în germană de Kandinsky însuși, multe din pasajele neclare datorându-se faptului că autorul nu a folosit limba maternă.

Deja titlul lucrării ne spune ceva despre conținut: în interiorul artei există ceva spiritual. O asemenea afirmație poate apărea drept repetarea ideii comune după care arta are de-a face cu spiritualul, nu cu materialul. Altfel stau lucrurile dacă cercetăm mai îndeaproape ce semnificație are spiritualul la Kandinsky și de ce se află el în centrul artei. Iată așadar o primă sarcină a oricărei interpretări: de a lămuri sensul și originea conceptului de spiritual așa cum îl folosește Kandinsky, precum și de a nu pierde din

vedere că scopul declarat al lui Kandinsky este de a întemeia teoretic turnura abstractă a artei. Va exista așadar o corelație internă între spiritual și abstract. Abstractul fără spiritual e gol, spiritualul fără abstract e orb.

I. Punctul de plecare: materialismul și moartea lui Dumnezeu

În viziunea artistului rus, esența modernității târzii a fost „coșmarul concepțiilor materialiste care au făcut din viața universului un joc malefic lipsit de țel”²³⁵. Trebuie spus că descoperirile științifice de la începutul secolului al XIX-lea au indus ideea că totul poate fi explicat prin cauze fizico-chimice, ceea ce a dus la conturarea unei viziuni asupra lumii numite „materialism”. Pe scurt, materialismul afirmă că superiorul poate fi redus la inferior: sufletul la creier, emoția la fiziologie, istoria la economie, religia la psihologie.

În scrierile lui Helmholtz sufletul era văzut ca o secreție a creierului, orice gând sau emoție putând fi explicate prin anatomia și fiziologia encefalului. Biologul Ernst Haeckel credea că e suficient să înțelegem legile materiei pentru a putea explica întregul trăsăturilor umane fiindcă există o trecere graduală de la materia moartă la cea gânditoare. Karl Marx a oferit o interpretare materialistă a istoriei pe care a încercat s-o explice prin intermediul relațiilor economice, iar Charles Darwin a redus întregul mister al vieții la ideea adaptabilității. Doctorul francez Charles Bignet Sanglé a redus întregul mister al originii religiei creștine la o dereglare neurofiziologică de care Iisus ar fi suferit.

Se poate vedea că principala consecință a materialismului este înlăturarea oricărei forme de spiritual din lume. Chipurile plăgii materialiste sunt pentru Kandinsky progresul tehnic și ateismul, cele care îl duc pe om în starea „de a nu cunoaște credința, de a fi lipsit de scop și de ideal.”²³⁶ Nu este vorba neapărat de credința în forma ei creștină, ci credința într-o ordine care te depășește și de care depinzi, o ordine ireductibilă și inexplicabilă prin elementele lumii materiale. Kandinsky se referă așadar la credință ca la o forță de chemare și de primire a *spiritualului*. Nietzsche folosește termenul într-un mod asemănător, când îl pune pe Zarathustra să îi dojenească pe aceiași oameni ai secolului al 19-lea spunându-le „Voi sunteți sterpi: de aceea vă lipsește credința. Dar cel ce trebuie să creeze – acela a avut dintotdeauna visuri premonitoare și semne astrologice – și a avut întotdeauna *credință în credință*”²³⁷. Pentru a strânge tot fenomenul fugii spiritualului din lume, Kandinsky se folosește de dictonul lui Nietzsche „Dumnezeu a murit”²³⁸.

Într-o lume în care „cerul s-a golit” mintea noastră e permanent pândită de ispita materialistă, numită de Kandinsky „cercul negru”²³⁹, „marea pată

235 Wassily Kandinsky, op. cit., p. 16.

236 Ibidem, p. 16.

237 Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, traducere de Șt. Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas, 2014, pp.167-168.

238 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 28.

239 Ibidem, p. 16.

neagră”²⁴⁰, „invizibila mână malefică”²⁴¹. Această primejdie își găsește expresia în tabloul realizat în 1912 intitulat „Femeie în Moscova”. Acolo se vede clar norul de întunecime care plutește deasupra sufletului într-o epocă vidată de orice conținut spiritual.



Fig.11 Wassily Kandinsky
Femeie în Moscova, 1912

Așa cum arată Ringbom, femeia e înconjurată de o aură care izvorăște din soare. Această dualitate sintetizează viziunea metafizică a lui Kandinsky asupra omului ca un „călăreț” prins în lupta dintre forțele luminii și ale întunericului.²⁴² Kandinsky e așadar în căutarea unor mijloace de a lupta împotriva acestei „decăderi a universului spiritual”, a „noptii spiritului”²⁴³ pricinuită de răspândirea materialismului. Viziunea materialistă asupra lumii nu e cauza, ci simptomul intrării Europei într-o perioadă de amurg.²⁴⁴ Kandinsky reia astfel o temă mult dezbătută în acea perioadă, anume sfârșitul inevitabil al civilizației occidentale.

Degenerarea era un fenomen față de care filosofi și psihologii de la începutul secolului al XX-lea aveau o obsesie, identificând în propria lor epocă istorică semnele unei descompuneri inevitabile. Pentru Nietzsche, tema descompunerii spiritului occidental era una centrală: “Spuneți-mi frați ai mei, există pentru noi ceva mai rău sau foarte rău? Oare nu e degenerarea? – Îndată ce lipsește un suflet care dăruie, noi presimțim degenerarea.”²⁴⁵ În 1882, psihologul Max Nordau încearcă să demonstreze în lucrarea intitulată chiar *Degenerare* că Europa trece printr-un proces organic de descompunere spirituală identificabilă în toate domeniile de la artă și filosofie la relațiile politice și economice²⁴⁶. Kandinsky consideră ca Alfred Kubin, pe care îl numește „vizionar al decăderii”²⁴⁷, a dat o expresie izbitoare a procesului de dezmembrare spirituală. Într-una din operele sale, Kubin ara-

240 Ibidem, p. 23.

241 Ibidem, p. 21.

242 Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo Akademi, 1970, p. 47.

243 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 24.

244 Ibidem, p. 96.

245 Nietzsche, op. cit., p. 123.

246 Max Nordau, *Entartung*, Berlin, 1882.

247 Wassily Kandinsky, op. cit., p. 35.

tă cum o umanitate lipsită de țel spiritual pășește inconștient și ordonat spre poarta neantului:

Încercarea lui Kandinsky de a salva spiritualul nu poate fi înțeleasă în toată amploarea ei fără a intra în ceea ce el numea „atmosfera de groază a unui vid neîndurător”²⁴⁸. Deși poate părea o temă stranie în vremurile noastre, ethosul european al aceluși moment era cel al așteptării unui inevitabil sfârșit al spiritului occidental în forma lui de până atunci. Oswald Spengler în lucrarea sa *Declinul Occidentului* a dat o formă sistematică acestui sentiment. Analizând apariția, evoluția și dispariția tuturor marilor civilizații ale trecutului, gânditorul german ajunge la concluzia că civilizațiile, la fel ca plantele, parcurg cicluri de evoluție și involuție, de creștere și descreștere, cicluri care trec prin patru stadii: primăvara, vara, toamna și iarna.

Fig.12 Alfred Kubin
Drumul spre iad, 1904



Materialismul este, potrivit lui Spengler, un simptom al iernii, adică al declinului unei civilizații. Analizând formele de manifestare ale Occidentului din secolul al XIX-lea, Spengler ajunge la concluzia că civilizația europeană se află în ultimul stadiu al devenirii sale și că nimic nu o mai poate salva de la prăbușire. O semnificativă relevanță pentru tema noastră o are faptul că Spengler numără printre simptomele declinului degradarea capacității de abstractizare. În vreme ce Spengler și alți pesimiști

ai culturii erau lipsiți de orice speranță în ce privește viitorul spiritului european, artiști precum Kandinsky sau Malevici gândeau această stingere dreptată ca pe șansa unui nou început. Kandinsky schițează două căi prin declinul spiritului occidental și, implicit, „marea pată neagră” a materialismului pot fi depășite: reînsuflețirea abstractului și recuperarea spiritualului

II. Reînsuflețirea abstractului

O influență majoră asupra devenirii spirituale a lui Kandinsky a avut-o cartea lui Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, apărută în 1907. În această lucrare, istoricul vienez al artei, mergând pe urmele maestrului său, Alois Riegl, încearcă să dea un nou înțeles ideii de abstracțiune în artă. Distincția paradigmatică prin care Worringer va interpreta întreaga istorie a artei e anunțată încă din titlu. Există două mari forme structurale pe care arta le poate întruchipa: cea care pleacă de la premisa unei empatii, a unei „con-simțiri” organice între om și lume, respectiv cea al cărei impuls inițial e o atitudine antagonică față de lume, miza ei fiind abstragerea de la lumea văzută în vederea eternizării. Prima paradigmă duce la o artă empatică, a doua la una abstractă. Istoria artei, crede Worringer, poate fi văzută ca o alternanță a celor două mari paradigme.

Paradigma empatică își găsește expresia cea mai clară în *Estetica* lui Theodor Lipps²⁴⁹. Punctul ei de plecare se acoperă cu ceea ce am numit „punct de vedere estetic”. Conform lui Lipps, o degustare estetică trebuie să fie totodată o degustare de sine într-un obiect diferit de sine. Fiind pus în fața unei opere de artă există două posibilități: să mă regăsesc și să afirm un *Da* estetic sau să nu mă regăsesc și să exprim respingerea mea printr-un *Nu* estetic. Sentimentul plăcerii este, după Lipps, o reflecție liberă asupra propriului sine, una prin care opera pe care o întâlnesc e învăluită de o formă estetică izvorâtă din propria mea sensibilitate. Pentru ca acest lucru să se întâmple, e nevoie să existe o continuitate lină între subiectul contemplator și operă, o empatie care se exprimă printr-o sporire a sentimentului vieții. Viața e câmpul comun în care se manifestă atât cel ce contemplă cât și opera: „Ceea ce simt este viața în general. Iar viața este forță, activitate internă, năzuință și realizare. Viața este, cu un cuvânt, activitate. Ea este năzuința sau voința puse în mișcare.”²⁵⁰

Trecerea „empatică” a operei în sinele meu, faptul că mă găsesc pe mine în frumusețea ce-mi stă în față are drept cauză faptul că totul se petrece înăuntrul vieții. Atât eu cât și opera suntem două fațete ale vieții, actul contemplării estetice având ca efect sporirea activității vieții din mine. Cu alte cuvinte, mă regăsesc îmbogățit din punct de vedere vital. Lipps duce aici mai departe teza lui Kant care în *Critica facultății de judecare* afirmă că în starea estetică subiectul se raportează în întregime la sine „și anume la

249 Vezi Th. Lipps, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, traducere de Grigore Popa, București, Editura Meridiane, 1987.

250 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied, 1907 p. 4.

sentimentul său vital sub numele de plăcere sau neplăcere.”²⁵¹ Structura empatică a operei este cea care face posibilă trecerea ei în subiectivitatea mea unde va fi folosită ca un instrument de potențare a propriei vitalități.

Worringer crede că acceptarea fără rezerve a punctului de vedere estetic ne va bloca accesul la epoci ale istoriei artei care au la bază forme psihice și spirituale profund diferite. Trebuie să lăsăm arta să ne spună ceva despre forma spirituală pe care o oglindește și nu să o reducem la tăcere impunându-i propria formă psihică. Dacă suntem atenți la modul în care a evoluat arta vom vedea că fiecare mare epocă a avut ca fundament un anumit impuls către formă, o voință de formă artistică, cum o numește Alois Riegl.²⁵² Transfigurările pe care le-a cunoscut arta de-a lungul istoriei nu pot fi explicate nici prin intermediul paradigmei estetice, care reduce totul la reacția binară *Îmi place/Nu-mi place*, dar nici prin schimbarea tehnicii: „cercetările noastre au arătat că tehnica nu creează niciodată un stil, ci acolo unde vorbim despre artă, primordial este un anumit sentiment al formei.”²⁵³ Worringer conchide că „specificitățile stilistice ale epocilor trecute nu trebuie explicate prin ideea unei putințe artistice scăzute, ci prin multiplele direcții pe care le poate lua voința de formă.”²⁵⁴ Istoria artei devine în ochii lui Worringer o istorie a sentimentului lumii ca întreg. Fiecare stil este o viziune asupra formei lumii; aceasta este pentru Worringer fundamentul oricărei analize obiective a artei. Voința de formă în care se oglindește sentimentul lumii ca întreg poate lua multiple chipuri, însă toate se vor mișca între două extreme: între forma care unește omul și lumea într-o unitate empatică și forma prin care omul vrea să desprindă lumea de starea ei prezentă proiectând-o în eternitate. Acest din urmă sentiment al formei se manifestă ca *tendință spre abstractizare*.²⁵⁵

În vreme ce tendința de a empatiza cu frumusețea lumii are la bază o înțelegere panteistă a Divinului, imboldul spre abstractizare izvorăște dintr-o neliniște profundă pe care omul o simte în fața fenomenului existenței lumii. Această angoasă are drept consecință o puternică *reticență față de spațiu*.²⁵⁶ În culturile în care omul simte o mare angoasă în fața perisabilității lumii, în care omul vrea să-și ridice sinele laolaltă cu lumea la puterea eternității, arta e preponderent abstractă. Exemplul paradigmatic este cultura egipteană, a cărei *forma mentis* era orientată cu totul spre viața de după moarte: „Egipteanul, despre care se spune că se gândea la moarte încă din pântecul mamei, se găsea în permanentă stare de evacuare a orizontului său. Cele mai mari energii disponibile ale statului sunt puse în serviciul morții; problema capitală a domnitorului e clădirea unui mormânt. Grija de toate zilele a tuturor: cultul dispăruților. Medicina egiptenilor face

251 Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare* în *Opere*, ed.cit, p. 1062, §1.

252 Alois Riegl, *Spätrömische Kunstindustrie*, Verlag der Kaiserlich-Königlichen Hof und Staatsdruckerei, Wien, 1901, p.25ff

253 Wilhelm Worringer, *op. cit.*, p. 9.

254 Loc. cit..

255 Ibidem, p. 14.

256 Ibidem p. 15.

minuni, dar numai în ceea ce privește conservarea morților. Egiptenii, oameni de pronunțată participare, tehnicieni reci, gospodari calculați, devin lirici numai în fața ultimei taine. E greu de spus întru cât definiția dată de Heidegger existenței umane ca «existență spre moarte» se potrivește de fapt existenței noastre în genere. Definiția redă însă de minune existența omului egiptean.²⁵⁷ Această aruncare esențială a spiritului egiptean dincolo de viață a dus la un *sentiment abstract al lumii*, din care izvora imboldul de nestăpânit de a salva cosmosul prin abstractizarea lui în vederea atingerii unei forme eterne. Arta egipteană vrea să dea chip acestei fugi dinspre devenirea fără sfârșit a lumii spre un repaos absolut al eternității. Elementul prin care egipteanul speră să realizeze această evadare este linia.

Linia nu este dependentă de devenirea vieții, fiind o formă absolută la care nu se poate ajunge decât prin abstragerea de la fluiditatea vieții și de la inconsistența lumii. Dacă lumea ni se arată mereu ca fiind plină de arbitrar, ca fiind dominată de întâmplare, linia este lege și necesitate pură. Și, cel mai important, linia nu este creată după modelul naturii, ea „cade” din eternitate purtându-i încă pecetea. În linie se oglindește imutabilitatea veșniciei.²⁵⁸ Eternizarea lumii trebuie să aibă loc prin „liniarizarea” ei. Spațiul tridimensional este cel care face ca lucrurile să stea unele lângă altele într-o lume trecătoare. Tridimensionalitatea este, cu alte cuvinte, o imagine a relativității lumii perisabile. Prin urmare, afirmă Worringer, egiptenii au respins perspectiva nu din ignoranță, ci din cauza faptului că ea avea pentru ei o valoare negativă, fiind prea legată de lumea văzută. Arta egipteană vrea să salveze lucrurile lumii, să le „mumifice” pentru a le putea transfera într-un *Dincolo* imobil. Lucrurile și ființele sunt astfel abstrase din contextul lor lumesc prin intermediul liniilor drepte și prin bidimensionalizare. Arta egipteană este în esența ei abstractă, iar tendința spre abstractizare are o valoare soteriologică: ea vrea să salveze lumea proiectând lucrurile și sufletul în teritoriul neschimbătorului. Cu alte cuvinte, abstractizarea spiritualizează. Worringer ajunge astfel să postuleze o *conexiune esențială între abstract și spiritual*. Savantul vienez merge mai departe arătând că esența întregii arte este abstracția. Într-o schiță a istoriei artei grecești, el creionează o evoluție dialectică începând de la stilul protogeometric până la cel clasic. Toată devenirea artei grecești poate fi înțeleasă, crede Worringer, ca o transformare de sine a liniei drepte, care capătă treptat caractere organice observabile în ornamentica stilului ionic. Worringer numește acest proces *autotransformarea geometricului în organic*. Patru idei enunțate de Worringer îi vor influența profund parcursul artistic și intelectual al lui Kandinsky:

1. Ideea că arta abstractă e o permanență, un arhetip al istoriei artei și că, la limită, fundamentul oricărei epoci istorice este unul de tip abstract.

257 Lucian Blaga, *Orizont și stil în Trilogia culturii*, București, Editura Humanitas, 2011, p. 115.

258 Wilhelm Worringer, *op.cit.*, p. 20.

2. Ideea că în spatele tendinței spre abstractizare stă o foame de eternitate, un impuls soteriologic de a salva lumea de la rostogolirea ei înspre nimic.
3. Ideea că arta abstractă e mereu semnul unui nou început, al unei noi epoci artistice. Prin această teză a lui Worringer, Kandinsky a găsit răspunsul perfect în fața celor care credeau că arta europeană trece printr-o fază de degenerare fără precedent. Deja, odată cu Cezanne, crede Kandinsky, au fost puse primele semințe ale unui nou eon artistic.
4. Autodeterminarea liniei. Putem spune că modul în care Worringer descrie transformarea de sine a liniei de la geometric la organic a influențat direct viziunea lui Kandinsky dezvoltată în cursul ținut la Bauhaus și publicat sub titlul *Punct, Linie, Suprafață*. Acolo, artistul rus vorbește despre tensiunea inerentă fiecărei forme geometrice, dramatismul ei intern care o face să tindă spre alte forme de expresie, transformându-se.
5. Cea mai importantă idee care poate fi extrasă din teza lui Worringer este *legătura intimă dintre abstracție și spiritual*. Departe de a fi o pierdere de ființă, așa cum se întâmplă în logică unde conceptul de câine e mai sărac decât câinele real²⁵⁹, abstractizarea în artă e o recuperare a spiritualului. Artă abstractă va deveni în mintea lui Kandinsky o reșezare a lucrurilor în spiritualul din care au căzut. Artistul abstrage de la lumea văzută numai pentru a o reprojecă în sferele superioare din care s-a prăbușit. Această suită de idei alcătuiesc premisele pe care trebuie să le avem mereu în vedere când interpretăm *Spiritualul în artă*.

III. Suflet și spirit

Teza pe care o putem extrage deja din titlul lucrării este că în artă există ceva spiritual. Scopul oricărei interpretări este să lămurească natura și originea acestui spiritual precum și modul în care el se așază în miezul artei. De ce simte nevoia Kandinsky să pună în centrul gândirii sale această legătură intimă dintre spiritual și artă? Răspunsul e dat de cele două momente pe care le-am schițat: Kandinsky vede epoca pe care o trăiește ca fiind una a materialismului ateu, în care arta își pierde orice fel de vocație spirituală, această prăvălire putând fi însă șansa de a accede la o nouă spiritualitate, de a chema un nou spiritual. Înainte de a intra în detaliile teoriei lui Kandinsky trebuie să vedem care este sensul termenului de „spiritual” și de unde provine.

Există în cultura germană o tradiție îndelungată legată de distincția dintre suflet și spirit. Ea își găsește exprimarea cea mai elaborată în filosofia lui Hegel. Filosoful german diferențiază sufletul, ca ipostază a tot ceea ce ține de particularitatea unui individ, de spirit, înțeles ca o oglindire a universalului. Cele două nu pot fi nici identificate, dar nici despărțite. De exemplu, când spun „Acum este zi”, eu îmi manifest particularitatea (faptul de a fi acum) folosind o instanță universală: limba. Cuvintele „aici”, „este”, „zi” fac parte dintr-o tradiție istorică și lingvistică fără de care particularitatea mea ar fi de negândit. Prin urmare, spiritul se referă la acele

unități colective organice care dau formă existenței noastre individuale aici și acum. Limba, istoria, statul sunt toate manifestări ale spiritului. Teza lui Hegel este că acest spirit precedă atât omul, cât și natura, ambele fiind cristalizări ale lui. În cuvintele lui Hegel, natura este un spirit care nu știe de sine, iar omul un spirit care a aflat de sine. Totul este în esență spirit. Conceptul spiritului a cunoscut o evoluție spectaculoasă, întinzându-se în multiple domenii ale culturii. Din fericire Kandinsky ne indică sursa spre care trebuie să ne îndreptăm: teosofia. Ea este „una din cele mai mari mișcări spirituale care reunește astăzi un mare număr de oameni și care [...] pe drumul cunoașterii interioare încearcă să se apropie de problemele spiritului.”²⁶⁰ Credința artistului rus este că teosofia conține germenii unei renașteri spirituale care depinde în esența ei de transfigurarea artei. Dar de ce ar avea nevoie teosofia de artă? De ce noua renaștere a spiritului depinde în mod fundamental de artă? Fiindcă *spiritul se manifestă pentru teosofi în mod esențial cromatic.*

IV. Esența cromatică a spiritualului

Deși teosofia ca viziune asupra lumii apare pentru prima dată la Schiller, ea capătă statutul unei discipline autonome abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu apariția lucrărilor Elenei Blavatsky. Ideea de bază a teosofiei este că asemănările dintre religii nu pot fi explicate decât prin postularea unui adevăr unic din care ele au izvorât la origine. Teosofia este din acest punct de vedere un strămoș al istoriei comparate a religiilor. Elena Blavatsky pretindea că în perioada în care a vizitat Tibetul a avut acces la cea mai veche scriere religioasă a lumii numită Cartea Dzian, contactul cu această carte punând-o în legătură cu duhuri nevăzute care îi dezvăluiau adevăruri neștiute. Blavatsky afirmă că principala ei lucrare *Doctrina Secretă* nu a fost scrisă de ea, ci dictată. Dincolo de aceste detalii oculte, ceea ce ne interesează este premisa teosofiei, anume existența unui adevăr unic de natură spirituală care precedă toate religiile. Potrivit lui Kandinsky „teosofia se confundă cu adevărul veșnic”²⁶¹. Neașteptat este că acest adevăr spiritual se manifestă cromatic.

Dimensiunea cromatică a spiritului e clar expusă de discipolii Elenei Blavatsky, Annie Besant și Charles Leadbeater²⁶².

Totul pleacă de la ideea unui spirit atotcuprinzător care străbate întreg cosmosul și din care se nasc toate câte sunt, de la planete la emoții sau gânduri. Fiecare lucru sau sentiment ia naștere printr-o anumită vibrație a spiritului care la rândul ei cauzează o schimbare cromatică.

Este motivul pentru care manualele de teosofie încep fără excepție cu o paletă de culori însoțite de semnificația lor ocultă.

260 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 33.

261 Ibidem p. 33.

262 *Vezi Man: Visible and invisible. Examples of types of men as seen by means of trained clairvoyance*, New York, 1903.

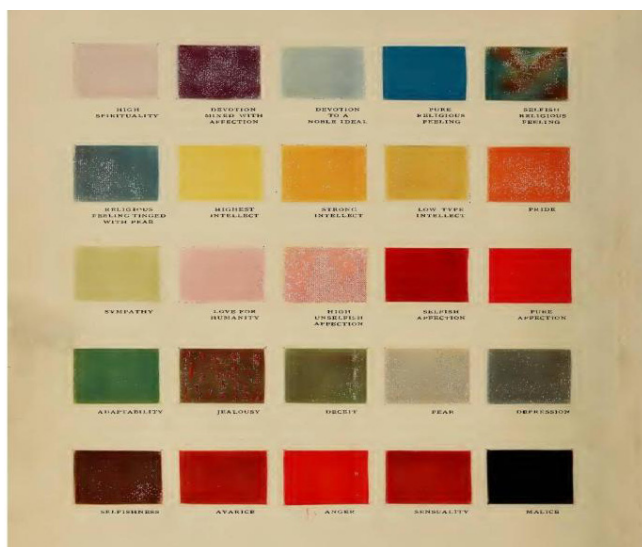


Fig.13 Semnificația culorilor

Ilustrația 1 din Charles Leadbeater, *Man, visible and invisible*, New York, 1903

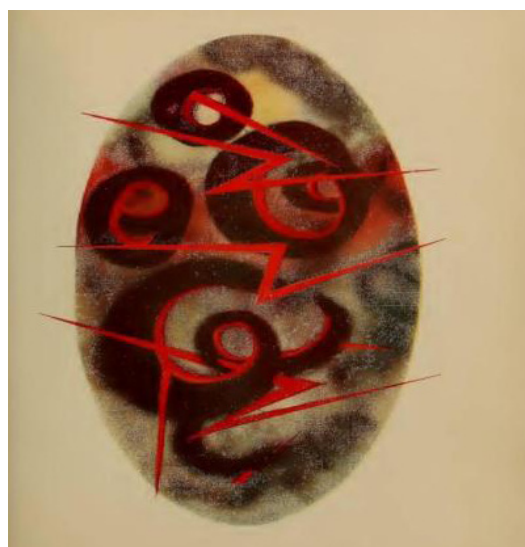


Fig.13 14. Ch.Leadbeater

Aura omului Înfuriat 1903

Așa cum se poate vedea, fiecare culoare are un sens „intern”, pe lângă cel vizibil. De exemplu sentimentul profund religios se manifestă mereu albastru, inteligența ascuțită e mereu galbenă, simpatia e verde etc. Toate aceste culori alcătuiesc trepte ale manifestării spiritului în cosmos, ele căpătând o formă cât se poate de densă în aura care înconjoară corpul uman. Aura unui om inteligent va avea o coloratură preponderent galbenă, cea a unui egoist una gri. Un om nervos transformă spiritul din jurul său într-un nor închis străbătut de linii roșii care fulgeră în zig-zag, așa cum se poate vedea aici:

Această imagine reflectă vibrațiile cromatice pe care spiritul le îndură atunci când un om e stăpânit de o furie puternică. Ideea fundamentală este că noi trăim în spirit la fel cum peștii trăiesc în apă. La fel cum deplasarea peștilor produce unde ale apei, mișcarea minții și a afectivității noastre cauzează unde cromatice în spiritul înconjurător. Problema este că aceste culori ale spiritului nu se văd cu ochiul liber. În viziunea lui Nichita Stănescu e vorba de culori ale inimii care nu sunt privite, ci te privesc:

„Inima mea își alege culoarea/ ea își alege propria ei culoare,/ culoarea pe care-o-va-avea încă/ de dinainte de a ști că o are./ Inima își alege culoarea/ cea fără umbră, cea nemișcătoare./ cea care vede și atunci/ când ții pleoapele-nchise”²⁶³

Iată o provocare care trebuie să-l fi entuziasmat pe Kandinsky: cum poate un artist să facă vizibil invizibilul din culoare? Cum poate să te facă să vezi culoarea care te vede?

Mergând mai departe, Besant și Leadbeater încearcă să dea un chip cromatic fiecărei emoții fundamentale omenești ajungând în cele din urmă la ideea lor directoare: pe măsură ce înaintezi în spirit culoarea, forma și sunetul se întrepătrund. Despărțirea în simțuri este o consecință a căderii

din sferele superioare ale spiritului. Pe măsură ce mintea urcă în ierarhia realității ea încetează să mai perceapă ființa cu simțuri distincte. De la un anumit nivel în sus, culorile au sunet, sunetele culoare, formele cântă, cântecul se face formă ș.a.m.d.. Există zone ale „mumelor” în care lumea e în continuă facere, unde mintea poate privi arhetipurile primare din care izvorăsc atât culorile cât și sunetele sau formele. Astfel, orice sunet are o anumită culoare, iar Leadbeater pretindea că posedă capacitatea de a vedea aceste întrepătrunderi. La sfârșitul cărții despre formele gândirii există mai multe desene descriind efectele cromatice ale unor simfonii celebre.

O uvertură wagneriană învăluie spațiul cu o multitudine de vibrații spiritual-cromatice, fiindcă potențarea sunetului spre sferele superioare îl va face să devină una cu culorile. Mai exact mintea umană e ridicată spre sfera din care provin atât sunetele cât și culorile, acolo unde orice sunet are o culoare și orice culoare un sunet. Atmosfera cromatică a unei opere wagneriene arată astfel din unghi teosofic²⁶⁴:

Sunetele pot avea așadar un efect spiritual asupra întregului cosmos.

Kandinsky a fost entuziasmat de această viziune, el regăsindu-și în ea propria experiență din tinerețe, când, în timpul ascultării uverturii la *Lohengrin* a început să vadă cum sunetele se transformă în culori.²⁶⁵

Acel domeniu spiritual în care sunetele, formele și culorile devin una este numit de teosoful Rudolf Steiner²⁶⁶ teritoriul ierarhiilor abstracte. „Spațiul” spiritual în care sunetul este culoare și culoarea este sunet trebuie să fie unul *abstract*. Numai o artă abstractă poate ridica sufletul spre acele zone originare ale facerii. Regăsim și aici, pe cale teosofică, aceeași îmbinare esențială dintre abstract și spiritual enunțată de cercetarea lui Worringer. Kandinsky ne arată așadar care este drumul pe care trebuie pășit în vederea salvării spiritualului din coșmarul materialist. Este vorba despre urcușul minții spre zonele abstracte din care izvorăsc culorile, formele, sunetele.



Fig.15 Spațiul cromatic al unei simfonii wagneriene
Ilustrația 25 din Charles Leadbeater&Annie Bessant,
Thought-forms, London, 1901

264 În Charles Leadbeater&Annie Bessant, *Thought-forms*, London, 1901, p. 158.

265 *Rückblicke*, Benteli, 1977.

266 Rudolf Steiner, *Teosofia*, Editura Univers, 2011.

Kandinsky crede că mințile oamenilor se află într-o continuă cădere dintr-un vârf în care toate sunt una (formele, culorile, sunetele). Acest vârf se lărgeste luând forma unui triunghi aflat în mișcare; pe măsură ce baza se lărgeste, spiritualul pierde din forță: „triunghiul spiritual înaintea și se înalță cu încetul. Astăzi unul din marile lui compartimente inferioare ajunge la primele cuvinte de ordine ale crezului materialist.”²⁶⁷ În viziunea elitistă a lui Kandinsky, la baza triunghiului îi avem pe cei mulți, care nu cred decât în ce se vede, cei pentru care totul se reduce la materie și la pofta individuală. Pe măsură ce urcăm, oamenii devin puțin numeroși, dar capătă o tot mai mare acuitate a percepției. Semnul distinctiv al celor ajunși în vârful triunghiului este că văd dincolo de materie, intuind o „nonmaterie sau o materie inaccesibilă simțurilor noastre.”²⁶⁸ Arta de la baza triunghiului „duce o viață umilită și este folosită în scopuri exclusiv materiale. Ea își caută conținutul în materia brută, pe cea subtilă n-o cunoaște.”²⁶⁹ Prin urmare semnul urcușului minții în ierarhia spirituală este capacitatea de a vedea „materia subtilă” sau „nonmateria”. Această materie subtilă sau nonmaterie nu este altceva decât spiritul împreună cu întreaga sa paletă de culori nevăzute. Kandinsky crede așadar că indicatorul evoluției spirituale este desprinderea de obiect, de materia brută. O asemenea desprindere este o caracteristică a întregii epoci iar urme ale ei pot fi întâlnite în toate domeniile. Pentru a ilustra această teză de filosofie a culturii, Kandinsky arată cum toate disciplinele din vremea sa erau în cursul realizării a ceea ce se poate numi o „revoluție a abstractului”, prin care spiritul se dezlipește de cușca sa materială și se întoarce în el însuși.

VII. Revoluția abstractului

Arta trebuie să urmeze calea deschisă de metamorfozele prin care au trecut toate disciplinele. Intrarea pe drumul abstracției de tip spiritual va apropia artele până la identificare din moment ce simțurile se vor topi unele în altele: „nicicând nu s-au aflat artele ca atare mai aproape una de alta decât în acest ultim ceas al unei cotituri spirituale. În toate cele arătate se află germenii aspirației spre ceea ce este dincolo de natural, spre abstracție și spre natura interioară.”²⁷⁰ Teza lui Kandinsky este așadar că toate disciplinele trec printr-o schimbare structurală asemănătoare. Să urmărim notele caracteristice ale acestor schimbări așa cum le creionează Kandinsky.

Revoluția abstractă în poezie: cuvintele ca sunete pure

Poetul și dramaturgul belgian, Maurice Maeterlinck, a „dematerializat” poezia rupând cuvântul de referentul său real și proiectându-l într-un spațiu interior. Astfel în mintea ascultătorului se naște o „reprezentare abstractă, un obiect dematerializat, care de îndată trezește în inimă o vibrație”²⁷¹.

267 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed.cit, p. 28.

268 Ibidem p. 32.

269 Ibidem, p. 24.

270 Ibidem, p. 43.

271 Ibidem, p. 35.

Limbajul devine astfel o simfonie de sunete pure pe care nu le auzeam în cursul vorbirii de zi cu zi, sunete care nemaifiind lipite de materia reală pot trimite către obiecte „abstractizate”. Un bun exemplu în limba română a unui asemenea procedeu de eliberare poetică a sunetului este versul lui Nichita Stănescu „N-ai să vii și n-ai să morți” care desprinde cuvântul „morți” de conexiunea cu lumea obiectelor, lăsându-l să emane o vibrație abstractă, pur sonoră, de dinaintea întâlnirii cu lumea.

Revoluția abstractă în muzică: sunetele non-sonore

O turnură abstractă asemănătoare întâlnim în muzica lui Richard Wagner în care eroii sunt plăsmuiți nu din recuzita teatrală, fard sau efecte de lumină, ci printr-un motiv precis, o vibrație sonoră abstractă care precedă individualitatea personajului. Eroul se materializează treptat pornind de la o temă muzicală, el coboară dintr-o atmosferă sonoră abstractă. Ne putem gândi aici la tema care-l însoțește constant pe Siegfried în *Inelul Nibelungilor*. Pe lângă Debussy, cel care a dus la cel mai înalt nivel revoluția abstractă în muzică este Arnold Schönberg. Muzica lui „ne introduce într-un nou imperiu, unde trăirile muzicale nu sunt acustice, ci pur sufletești.”²⁷² Sunetul se desprinde așadar de lume devenind o vibrație pre-obiectuală.

Revoluția abstractă în pictură: mutarea lucrurilor în interior

Cezanne este cel care mută lucrurile dintr-un spațiu extern în unul intern. El recunoaște peste tot dimensiunea internă a lumii, „viața ei interioară”²⁷³. Cezanne participă la revoluția abstractă fiindcă nu este interesat de „reprezentarea unui om, nici de cea a unui măr sau a unui copac, ci toate acestea sunt folosite de Cezanne în scopul alcătuirii aceluia obiect purtător al unui sunet pictural interior.”²⁷⁴ De asemenea, Picasso participă la distrugerea materialității prin dezmembrarea și reorganizarea ei.

Revoluția abstractă în fizică: dezintegrarea materiei

Marile preschimbări prin care a trecut fizica la începutul secolului au „pus la îndoială realitatea materiei”²⁷⁵. Kandinsky crede că procesul dezintegrării atomului ne va învăța să nu ne mai oprim la cărămizi stabile și solide cum ar fi atomii, ci să înaintăm tot mai mult în lumea infinitului mic deschisă de teoria electronilor. Așa cum arată Ringbom, Kandinsky regăsea în ultimele evoluții din fizică o confirmare a viziunii teosofice, conform căreia desfacerea materiei nu ne va duce la atomi, ci la descoperirea unei lumi spirituale abstracte.²⁷⁶

272 Ibidem, p. 39.

273 Ibidem, p. 40.

274 Loc. cit.

275 Ibidem, p. 31.

276 Sixten Ringbom, *op. cit.*, p. 78.

Concluzie: abstractul ca vibrație fără obiect

Toate revoluțiile descrise de Kandinsky au o notă comună: desprinderea de lumea obiectelor. Această dezlegare de lucrurile concrete este înțeleasă ca o întoarcere la acele orizonturi originare din care izvorăsc obiectele. Toate disciplinele părăsesc lumea concretului pentru a răsuci mintea înspre ceea ce Kandinsky numește *vibrație fără obiect*. Este vorba despre o vibrație care precedă obiectul și îl face cu putință. Poezia rupe cuvântul de obiect și îl îndreaptă spre vibrația sonoră abstractă din care provine, muzica rupe sunetul de semnificația sa obiectuală și îl mută în vibrația interioară din care izvorăște, fizica desface materia pentru a regăsi o tensiune vibratorie non-materială. În fapt, dincolo de toate diferențele între ele, toate aceste discipline trimit către același univers arhetipal abstract. Este și rândul artei să ducă la îndeplinire procesul de spiritualizare prin abstractizare. Este ceea ce va încerca Kandinsky în partea a doua a lucrării.

VII. Natura dinamică și interioară a abstractului

Înainte de a merge mai departe trebuie subliniată natura dinamică a abstractului în viziunea artistului rus. Abstractul nu trebuie interpretat logic ca o generalizare prin care se pierde conținutul, în care noțiunea obținută e mult mai săracă în determinații decât obiectul concret de la care s-a plecat. În acest sens, vorba lui Spinoza e lămuritoare: „Conceptul de câine nu latră”; cu alte cuvinte, prin generalizare, prin părăsirea obiectului concret are loc o golire de conținut. Nu de această natură este abstractul lui Kandinsky. Dimpotrivă, actul abstractizării e unul care sporește ființa concretului. Abstractul e văzut ca o vibrație care conține în sine latent multiple obiecte și trăsăturile lor. Kandinsky ne va arăta cum o aceeași vibrație poate da naștere atât culorilor cât și formelor. Cu alte cuvinte, vibrația fără obiect este baștina obiectului. Trebuie de asemenea subliniat că vibrația originară a obiectului constituie dimensiunea sa interioară. Atâta vreme cât privirea va fi legată numai de aspectul extern, ea va eșua în a percepe sunetul intern al obiectului.

În capitolul IV, Kandinsky leagă ideea revoluției abstracției de viziunea istoric-filosofică referitoare la destinul culturii europene. Începutul de secol este pentru artistul rus un „ultim ceas al unei mari cotituri spirituale”²⁷⁷ ale cărei semne sunt aspirația spre abstracție înțeleasă ca natură interioară. Aici ideea de „interior” nu trebuie confundată cu „mentalul”, fiind vorba despre un interior dinlăuntrul lucrurilor însele, unul care cuprinde atât lumea externă cât și pe cea sufletească. Nu trebuie uitat că spiritul, așa cum îl înțelege Kandinsky, este diferit de suflet. Spiritul este o matrice omniprezentă în care au loc acele vibrații originare. Prin urmare, același spirit locuiește în sufletul meu și în lume. Ceea ce înseamnă că atunci când percep o culoare nu este vorba despre două elemente străine care intră în conexiune, ci de o aceeași vibrație care se desface în două părți. Pentru a lămurii această situație Rudolf Steiner cercetează semnificațiile culorilor în

limbajul comun. În multe limbi „verdele” e folosit ca simbol pentru starea afectivă pricinuită de o mânie necontrolată. Și în limba română spunem că cineva s-a făcut „verde de furie”. Steiner se întreabă de ce o culoare atât de liniștită precum verdele este folosită pentru a descrie vârtoarea unei furii. Potrivit teosofului german verdele este expresia esenței naturii vegetale; ea nu devine verde, ci sfera spirituală colorată în verde devine natură. Cantitatea de conștiință și rațiune din această sferă a verdelui este mai mare decât cea aflată în lumea anorganicului dar mai mică decât cea prezentă în lumea omului. Atunci când e stăpânit de o mânie necontrolată omul se deconectează de la sferele conștiinței raționale și rămâne simplă natură vegetală, astfel încât culoarea aurei sale interne va fi verde. Cu alte cuvinte omul coboară în ierarhiile cromatice ale spiritului de la albastrul conștiinței spre verdele vegetalului. În atmosfera din jurul unui om desfigurat de mânie intuim culoarea interioară a verdelui. Aceasta arată că nu există o opoziție de netrecut între om și lume. Atât conștiința cât și lumea cu toate palierele ei participă la același spirit cromatic. Totul este doar o treaptă în interiorul acestui spirit atotcuprinzător.²⁷⁸

Din acest motiv Kandinsky crede că efectele culorilor, sunetelor și formelor asupra minții noastre nu au în ele nimic arbitrar, ele nu sunt simple senzații subiective, ci conțin o necesitate dată de faptul că atât noi cât și ele respirăm același spirit: „culoarea este un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului. Culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi.”²⁷⁹ Această relație nu trebuie înțeleasă sub mici o formă în mod mecanic. O asemenea explicație este tot ce poate fi mai departe de scopul lui Kandinsky. Dimpotrivă, tocmai omniprezența spiritului face ca aceeași vibrație spirituală să prindă în vârtejul ei atât sufletul primitiv cât și formele sau culorile. Acest principiu al dependenței minții de vibrații superioare este numit de Kandinsky principiul necesității interioare și stă în centrul teoriei sale: „Artistul este mâna prin care una sau alta din clape fac sufletul omenesc să vibreze adecvat. Este limpede deci că armoniile cromatice nu se pot baza decât pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc. Această bază va fi denumită principiul necesității interioare.”²⁸⁰ În concluzie, conceptul de „spiritual” din titlul cărții lui Kandinsky trebuie înțeles ca o *interioritate abstractă a lumii care se manifestă ca vibrație dinamică*.

278 Rudolf Steiner, *Das Wesen der Farben*, Rudolf Steiner Verlag, 1991, pp. 23-38.

279 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit, p. 53.

280 Ibidem, p. 52.

c. Culori, forme și spirit

I. Spațiul interior al culorilor

Kandinsky regândește culorile și formele pornind de la ideea de vibrație abstractă lipsită de obiect. Astfel, întrebarea care servește ca punct de plecare se referă la dizolvarea concretului în abstract: „trebuie să renunțăm, în general, la obiect, să-l smulgem din camera noastră de provizii, să-l azvârlim în patru vânturi și să prezentăm integral abstracția pură.”²⁸¹ Dacă pasul desprinderii de obiect era inteligibil și coerent în ciuda abstracției sale, mintea se lovește de o firească nedumerire în fața ideii de a prezenta culori și forme în lipsa obiectelor. Triunghiul, cercul sau pătratul sunt obiecte geometrice; cum putem să gândim formele în lipsa dimensiunii lor obiectuale? De asemenea, galbenul, albastrul sau verdelile sunt obiecte în lume; cum le putem gândi fără a face apel la lucruri? Pentru a putea schița răspunsul la aceste întrebări trebuie să aducem în discuție o distincție care funcționează implicit în *Spiritualul în artă* și pe care Kandinsky o pune la baza cercetării sale din 1927 *Punct, Linie, Suprafață*: „Fiecare fenomen poate fi experimentat în două moduri. Aceste două specii nu sunt arbitrare, ci strâns legate de fenomene – ele sunt deduse din natura fenomenelor, din cele două trăsături ale acestora: *Intern – extern*”²⁸² Orice fenomen există așadar în două dimensiuni: cea externă, a lumii vizibile populată de obiecte și cea internă, a lumii invizibile străbătută de vibrații abstracte. Deși Kandinsky nu face explicit această distincție în prima lui lucrare, este clar că ea funcționează ca punct de pornire a întregului demers. Astfel, artistul rus vorbește despre „cele două fețe ale formei”²⁸³, despre „conținutul intern al formei”²⁸⁴ sau „glasul intern al culorii”. Există așadar o culoare externă și una internă, o formă internă și una externă.

Putem lesne observa că, din punct de vedere extern, culorile și formele sunt profund diferite. Triunghiul pare să nu aibă nici un punct de legătură cu galbenul sau cercul cu albastrul. Din punct de vedere intern însă lucrurile ar trebui să stea altfel, fiindcă internul se referă la acel domeniu abstract al vibrației de dinaintea obiectului. Primul pas este să căutăm corespondențe între culori și forme care să ne trimită apoi spre o esență comună: „Se poate observa ușor că valoarea unor culori este subliniată prin unele forme și atenuată prin altele. În orice caz culorile ascuțite sună, în specificul lor, mai puternic dacă se asociază cu o formă ascuțită (de exemplu galbenul în triunghi), culorilor care tind spre tonurile adânci sunt accentuate în această tendință de formele rotunde (de exemplu, albastrul în cerc)”²⁸⁵. Formele și culorile prezintă o clară diferență în aspectul lor exterior, dar

281 Ibidem, p. 63.

282 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, München, 1926, p. 11.

283 Idem, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 58.

284 Ibidem, p. 59.

285 Ibidem, p. 57.

Kandinsky afirmă că profundele corespondențe dintre ele, pe care le putem observa cu ochiul liber, trimit către o concordanță de adâncime. Ce au în comun triunghiul și galbenul? Din punct de vedere extern, nimic. Din punct de vedere intern ele participă la aceeași *vibrație ascuțită*; ele *sună* la fel. Prin urmare ele „coboară” din aceeași vibrație.

II. Reducția formal-cromatică

Concluzia este că elemente omogene precum culorile sau formele pot participa, în ciuda aspectului extern complet diferit, la o tonalitate identică. Așa cum arată M. Henry, o tonalitate unică poate fi obținută mai ușor prin reconcilierea a două elemente heterogene (formă și culoare) decât prin reconcilierea unor elemente omogene (două culori sau două forme).²⁸⁶ Henry scoate la lumină dimensiunea inerent fenomenologică a încercării lui Kandinsky. Artistul rus gândește aici o *reducție* a unor obiecte heterogene la o unică esență. Cu alte cuvinte, diversitatea obiectuală e redusă la unitatea vibrației, la fel cum la Husserl pluralitatea fenomenelor e redusă la unitatea esenței. De remarcat este accentul muzical al reducției kandinskylene, câmpul comun la care sunt reduse culorile și sunetele fiind unul sonor. Din acest motiv, Kandinsky îndeamnă pictorul să se adreseze muzicii și să-și construiască propria artă după modelul acesteia: „artistul se va adresa muzicii și va încerca să găsească și în arta sa mijloace asemănătoare.”²⁸⁷ Nu este vorba firește despre o aplicare exterioară a muzicii asupra celorlalte arte, ci despre un îndemn adresat artiștilor de a căuta muzicalitatea propriei arte: „preluările de metodă nu rămân exterioare, ci sunt de principiu. Acestea înseamnă că ceea ce un anumit gen de artă are de învățat de la alt gen este felul de a proceda cu mijloacele ei proprii; trebuie să învețe acest lucru pentru a trata la fel propriile ei mijloace, conform principiiu-lui specific numai ei.”²⁸⁸ Nu trebuie să uităm că muzica la care se referă Kandinsky e una non-acustică. Formele și culorile provoacă prin vibrațiile lor interne „un sunet interior”²⁸⁹. Aceste sunete interioare se manifestă în domeniul *spiritualului*.

Putem conchide că abstracția dinamică înțeleasă ca vibrație fără obiect presupune o reducție aplicată formelor și culorilor. Corespondențele dintre forme și culori ne indică un domeniu profund în care acestea coincid. Pentru a le putea percepe în coincidența lor e nevoie de o întrepătrundere a simțurilor asemănătoare fenomenelor sinesteziei. Pe lângă triunghiularitatea culorii galbene putem percepe și un anumit gust al ei: „Se poate într-adevăr presupune că un galben deschis poate da impresia de acru prin asociere cu lămâia.” Oamenii capabili să își ridice mintea spre acest teritoriu al marilor întrepătrunderi dau dovada unei capacități unice de conlucrare a simțurilor, ei „seamănă cu acele viori bune, pe care s-a cântat mult și care,

286 Michel Henry, *Seeing the invisible. On Kandinsky*, Continuum, 2009, p. 83.

287 Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed.cit, p. 44.

288 Loc. cit.

289 Ibidem, p. 50.

la fiecare atingere de arcuș, vibrează în toate componentele sale....văzul este legat nu numai de gust, ci și de toate celelalte simțuri.”²⁹⁰

Pe măsură ce înaintăm spre domeniul spiritual și părăsim lumea obiectelor, simțurile noastre se întrepătrund și tind să se unifice într-o unică intuiție. Prin urmare demonstrarea faptului că forma și culoarea sunt în fond una are drept consecință firească demonstrarea faptului că privirea, auzul, gustul sunt tot una. Miza artei lui Kandinsky este de a produce în afectivitatea noastră o transfigurare a simțurilor care să ne ridice spre o asemenea intuiție sinestezică. Trebuie doar ca mintea noastră se fie capabilă să asculte vibrațiile nesonore ale culorilor și formelor.

d. Dinamica interioară a culorilor

1. Ideea de culoare la Goethe

La începutul analizei formelor și a culorilor, Kandinsky îl menționează pe Goethe, a cărui teorie a culorilor e considerată a fi „o formulare profetică.”

Goethe ne îndeamnă să ne uităm în jur și să vedem că există o polaritate mai veche decât oricare: cea dintre lumină și întuneric. Deși sunt mereu în luptă, fiecare element există prin opusul său: nu se poate întuneric fără lumină sau lumină fără întuneric, culorile nefiind altceva decât conflictele înghețate ale acestui mare război. Întunericul înmuiat în puțină lumină și întins de-a lungul vaguității spațiului gol duce la albastru, iar lumina îmbibată cu întuneric și așternută în spațiul gol, dă galbenul. Dincolo de combinatorica prin care Goethe deduce toate culorile, ceea ce trebuie reținut este faptul că nici o culoare nu este ceva fix, deoarece ea ilustrează o devenire²⁹¹, fiind un chip particular al *polemos*-ului original. Este nevoie să-ți exersezi privirea ca să poți vedea mișcarea din culoare (die *Beweglichkeit der Farbe*)²⁹², care face culorile să fie „fapte ale luminii, fapte și pătimiri“. Cu alte cuvinte, orice culoare este o etapă din procesul de metamorfoză a polarității lumină – întuneric. Culorile cresc din această polaritate la fel cum se dezvoltă tulpina, frunzele și fructele din sămânță

După ce urmărește metamorfoza culorilor în elemente estetice, morale și filosofice, Goethe ajunge în cele din urmă la stadiul simbolic-mistic. Fiecare culoare este, într-un fel, un simbol al coincidenței opușilor, o rezolvare superioară a unei contradicții. Astfel, verdele vegetației simbolizează lupta potolită dintre albastrul venit din întunericul spațiului cosmic și galbenul izvorât din soare. În iarba pe care calci poți avea o intuiție misterioasă a războiului înghețat dintre cer și soare.

Scopul lui Kandinsky este de a contura o gramatică a picturii bazată nu pe legile fizicii, ci pe cele ale necesității interioare care pot fi numite și legi sufletești. Punctul de plecare este sondarea dimensiunii interioare a

290 Ibidem, p. 52.

291 *Teoria culorilor*, § 217.

292 *Teoria culorilor*, § 710.

culorilor și delimitarea mișcărilor spirituale care se petrec în esența cromaticului. Pornind de la căldura-răceala tonului colorat și de la luminozitatea sau întunecimea lui, Kandinsky introduce primul mare contrast cromatic, cel între galben și albastru.

II. Primul contrast: Galben – Albastru

Așa cum am văzut deja, galbenul presupune o mișcare „ascuțită”, „înțepătoare”, adică o avansare agresivă către privitor. Este suficient să ne punem în fața unei culturi de rapiță pentru a simți mișcarea centrifugă din esența galbenului. Esența cinetică a galbenului este numită de Kandinsky excentrică. În opoziție, albastrul închide în sine o mișcare centripetă care ia cu sine privirea și o trage spre adâncimi nebănuite. Primul mare contrast interior al culorilor este sintetizat de Kandinsky astfel: „primul dintre marile contraste este mișcarea centrifugă și centripetă (a culorilor galben și albastru). Dacă desenăm două cercuri de dimensiuni egale și colorăm unul cu galben și un altul cu albastru, observăm, chiar și după o scurtă privire concentrată asupra lor, că cercul galben iradiază, este cuprins de o mișcare centrifugă și se apropie de privitor în mod aproape concret. Cercul albastru însă, desfășoară o mișcare centripetă îndepărtându-se de privitor.”²⁹³ Din punct de vedere pur spiritual vibrațiile interne ale celor două culori sunt asociate unor stări mentale diametral opuse: galbenul conține o violență asemănătoare acceselor de furie sau demenței pe când albastrul ne cântă o chemare spre infinit trezind un dor de „puritate și transcendență”. Galbenul este culoarea tipic lumească iar albastrul culoarea tipic cerească. *Prima opoziție oglindește așadar o luptă dintre cer și pământ. Împăcarea dintre cele două dă naștere verdelui, adică naturii vii. Fiind rezultatul unei potoliri, verdele este expresia imobilității, el acționând ca o forță paralizată cu efect liniștitor asupra minții noastre. Se poate observa ușor că schema goetheeană reprezintă fundamentul teoriei kandinskyene.*

Verdele ca mișcare înțepenită va fi pus în contrast cu roșul văzut ca mișcare autonomă spre sine. Acest contrast precum și cel următor, dintre portocaliu și violet, nu adaugă foarte mult ideii de gramatică cromatică, astfel încât le voi omite aici pentru a trece la ultima opoziție.

III. Cele două tipuri de neant: alb și negru

În cartea sa de teosofie antropologică, Charles Leadbeater pune sferile superioare ale spiritului sub imperiul albului încărcat cu latențe din care izvorăsc apoi toate straturile cromatice ale existenței. Ceva asemănător se întâmplă în teoria lui Kandinsky, unde albul este privit ca o „vastă tăcere” plină de înțeleșuri, asemeni momentului de liniște de la sfârșitul unei simfonii. Albul este o „tăcere încărcată de latențe”, în el vorbește un „neant dinaintea începutului”, iar din punct de vedere al naturii, albul oglindește,

„sunetul pământului în perioadele albe ale glaciațiunii”.²⁹⁴ În interiorul său, albul ascunde o vibrație a facerii.

Negrul este tot un neant, dar unul deșertificat, lipsit de potențialități. Din el emană o „tăcere veșnică, fără viitor și speranță”, o stingere îndolia-tă a oricărei mișcări vitale. Din cauza acestei lipse de sonoritate, negrul face ca orice culoare pusă pe fundalul lui să răsunе mai puternic. Avem așadar două tipuri de nimic: neantul alb – dinamic ca deschidere originală, explo-zie a posibilităților de-a fi și neantul negru – static ca închidere perfectă, stingere a tuturor latențelor.

Este de remarcat că pentru Kandinsky există două tipuri de infi-nit din punct de vedere cromatic: infinitul albastrului ca distanțare în nemărginiri și infinitul alb ca un câmp de nesfârșite posibilități care își așteaptă realizarea.

e. Punct – linie - suprafață

În 1926, Kandinsky publică în seria lucrărilor aparținând de Bauhaus volumul *Punct, Linie, Suprafață. Contribuții la analiza elementelor pictu-rii*. În aceeași serie apăruseră schițele pedagogice ale lui Klee, lucrarea lui Mondrian despre noul plasticism și urma să fie publicată, în 1928, scrierea lui Malevici, *Lumea fără obiecte*. O analiză exhaustivă a operei lui Kandinsky ar trebui să cerceteze cum au modificat aceste lucrări viziunea inițială din *Spiritualul în artă*. Fără îndoială că unul din efecte a fost grija mult mai mare arătată formelor și metodelor de a stabili echivalențe între forme și cu-lori. Miza spirituală a rămas însă neschimbată, Kandinsky propunându-și în prefață să depășească limitele artei pentru a ajunge în „domeniul unității umanului și a Divinului.”²⁹⁵ Acest urcuș spre Divin stă în strânsă legătură cu coborârea spre elementul original al picturii. Anticipând, pu-tem spune că țelul lui Kandinsky este tot înălțarea spre spiritual, înțeles ca întrepătrundere a formelor, culorilor și sunetelor, una care nu poate fi accesată decât de o percepție transfigurată care poate intui dincolo de elementul brut ce-i stă în față.

Punctul de plecare al acestei cărți este deja schițat în prima lucrare, la sfârșitul capitolului despre culori. Acolo Kandinsky vorbește despre intra-rea în imperiul abstracțiunii, a cărei primă cerință este renunțarea la cea de-a treia dimensiune a spațiului. O nouă spațialitate trebuie construită pe baza principiului necesității interioare. Noua spațialitate trebuie să fie una de tip spiritual, creată prin vibrațiile de adâncime ale culorilor și ale for-melor. Cu alte cuvinte, culorile și formele nu vor fi puse într-un spațiu deja configurat, ci lăsate să-și croiască propriul spațiu prin mișcarea lor inerentă. Subțirimea sau grosimea formelor, precum și asocierea unei forme cu alta contituie o „operație de extindere grafică a spațiului”²⁹⁶; în cazul culorilor spațiul propriu e creat de mișcările descrise mai sus „culoarea bine folosită,

294 Ibidem, p. 81.

295 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, ed. cit., p. 15.

296 Idem, *Spiritualul în artă* ed.cit, p. 92.

poate înainta sau se poate retrage, poate avea tendința de a regresa, făcând din tablou o ființă ce plutește în aer, ceea ce echivalează cu o extindere picturală a spațiului.”²⁹⁷

Spus altfel: formele creează un spațiu propriu prin sunetul lor interior, culorile la fel, ceea ce înseamnă că trebuie să facem distincția între un spațiu exterior și unul interior. Una din mizele lui Kandinsky din *Punct, Linie, Suprafață* este de a arăta că formele și culorile împărtășesc același spațiu interior. Kandinsky va porni de la punct pentru a ajunge la pluralitatea suprafețelor.

Primul pas este reamintirea sunetului emanat de un punct.

I. Punctul

Punctul nu are o semnificație deosebită pentru noi; nu ne minunăm în fața existenței sale și nu stăm să-l ascultăm. Dacă ne uităm la felul în care e folosit din punct de vedere gramatical, vedem că exprimă o oprire pe care însă nu o percepem ca atare. Când spunem „Imediat voi pleca în oraș.”, punctul semnaleză faptul că gândul meu a ajuns la final. Această poziție de încheiere îl face foarte greu perceptibil, motiv pentru care Kandinsky îl mută într-un loc nepotrivit, astfel încât sunetul său să capete o mai mare forță. Știm de la Heidegger că un ustensil nu ni se arată în materialitatea lui decât în momentul în care se strică. La fel, forța inerentă a punctului se face simțită numai dacă îl mutăm de la locul lui firesc. În propoziția „Imediat voi. Pleca în oraș.”, punctul lezează deplasarea normală a minții instituind o barieră acolo unde mintea vrea să meargă mai departe cu viteză. Cu alte cuvinte, punctul funcționează ca o frână și astfel semnificația sa interioară se face mai clar auzită. Deși conține dimensiunea negativă a opririi, a frânării, punctul o include și pe cea pozitivă a trecerii. Punctul este astfel o dualitate: pe de o parte funcționează ca un simbol al întreruperii, pe de alta ca pod care mijlocește trecerea de la o ființă la alta. Punctul îți spune că trebuie să te oprești, dar în același timp structurează și delimitează fluxul gândurilor. El este expresia unei contradicții, ceea ce se poate vedea și din definiția euclidiană conform căreia „punctul este ceea ce nu are părți.” La Kandinsky ființa punctului e dată de conexiunea tăcerii cu vorbirea.

Punctul e o tăcere vorbitoare, o vorbire tăcută. Interioritatea lui e o „afirmare făcută cu o reținere absolută.”

Punctul e „forma cea mai îngustă din punctul de vedere al interiorității.”²⁹⁸ Mișcarea lui e constant concentrică, el neavând tendința de a se deplasa într-o direcție, mai degrabă decât în alta. Este așadar adimensional și adirecțional. Din punct de vedere temporal punctul este timpul cel mai scurt. Afirmând că „arta abstractă e în esența ei temporală”²⁹⁹, Kandinsky atrage atenția asupra faptului că formele nu își creează numai un spațiu ci și un timp interior. În fiecare formă putem asculta o anumită temporalitate.

297 Ibidem, p. 92.

298 Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, ed. cit., p. 26.

299 Ibidem, p. 37.

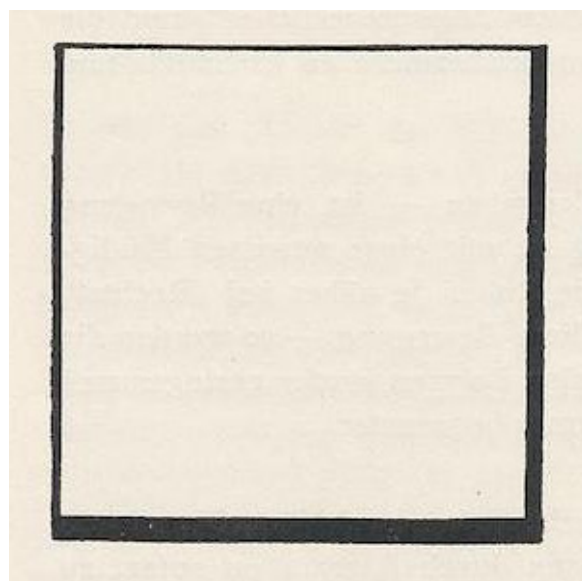
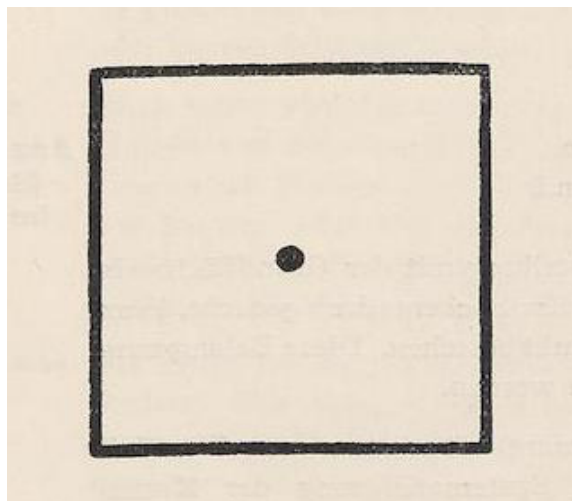
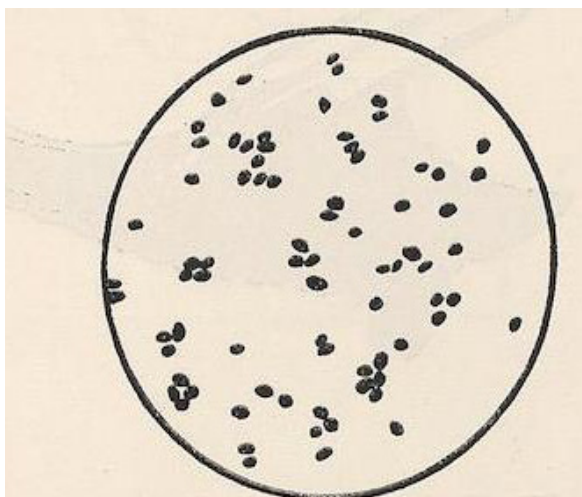


Fig.16 Nitriți măriți de 1000 de ori

Figura 6 din Wassily Kandinsky, *Punct, Linie, Suprafață*, 1926

Fig.17 Punct în centrul unui pătrat

Figura 4 din Wassily Kandinsky, *Punct, Linie, Suprafață*, 1926

Fig.18 Raportul de forțe din interiorul unui pătrat

Figura 77 din Wassily Kandinsky, *Punct, Linie, Suprafață*, 1926

Această idee, pe care o întâlnim și la Klee pentru care „spațiul e un concept temporal”, nu este dezvoltată de Kandinsky. În schimb, este subliniată dimensiunea naturală a punctului, prezența lui în lumea anorganică și organică. Ființa punctului po-

te fi auzită în nisip, mac sau în stropi. Dacă urmărim formele complexe din natură putem vedea că fundamentul lor stă în forma arhetipală a punctului, așa cum se poate vedea în cazul nitriților.

În lumea vietăților, ciocănitura este cea mai apropiată de forma punctului. Aici nu mai este vorba despre forma bine conturată a punctului cât despre repetitivitatea punctuală care poate fi văzută ca esență a acestei păsări. Punctul se manifestă așadar într-o pluralitate de moduri la fiecare nivel al existenței. Să ne aducem aminte că în *Divina Comedie* a lui Dante, Dumnezeu apare ca un punct luminos înconjurat de îngeri.

Sunetul punctului nu apare însă niciodată prin el însuși, ci numai prin contrast. Din acest motiv, Kandinsky înscrie punctul într-un pătrat pentru a-i putea auzi sunetul cum se izbește de pereții suprafeței.

Această imagine este arhetipul expresiei picturale.³⁰⁰ Tensiunea ei e dată de lovirea sunetului punctului de vibrația sonoră a suprafeței. O minimă schimbare de loc va duce la modificarea vibrației imaginii. Partea de sus

a suprafeței conține un sunet ușor, care trimite către o senzație a libertății. Partea de jos e gravitațională, dând o greutate suplimentară obiectelor care o populează. Partea de sus este „cerul” pătratului, iar cea de jos „pământul” lui.³⁰¹ Pentru Kandinsky, *cerul și pământul sunt senzații inerente și ineliminabile ale ființei umane*. Tot ce e sus tinde să capete o formă și o coloratură siderală, iar josul e mereu încărcat de senzația gravitațională a telurului. Cu alte cuvinte, cerul și pământul sunt pentru artistul rus senzații spirituale a căror prezență o putem auzi și în contemplarea unui pătrat. Partea stângă repetă caracteristicile „sus”-ului, iar cea dreaptă pe cele ale „jos”-ului teluric. Stânga conține o senzație a depărtării dată de nesiguranță, iar mișcările spre stânga au o viteză și o intensitate sporite. Dreapta este, dimpotrivă, o întoarcere acasă, o „aterizare”, mișcările spre dreapta având astfel un caracter „gravitațional” fiindcă tind spre o ordine deja cunoscută. Pătratul nu este așadar o formă goală, fiind plin de dinamism. Cele patru laturi ale pătratului au așadar sunete spirituale diferite: Sus – Jos – Dreapta – Stânga sunt de fapt *Cer – Pământ – Acasă – Străinătate*.³⁰²

Raportul dintre forțe este reprezentat de Kandinsky astfel:

Mișcarea punctului de-a lungul pătratului nu poate fi așadar neutră. Vibrația proprie a punctului capătă la rândul ei o tonalitate siderală sau gravitațională, în funcție de locul spre care translatează. Din acest motiv Kandinsky ne îndeamnă să tratăm punctul geometric la fel ca pe cel muzical întâlnit pe portativ. Acolo, schimbarea poziției punctului exprimă și schimbarea sonoră. Același lucru se întâmplă în cazul oricărui punct, a cărui vibrație a tăcerii expresive capătă o tonalitate distinctă în funcție de poziția de pe suprafață.

II. Linia

Linia apare prin mișcarea materializantă a punctului. Mai exact, punctul lasă o urmă în deplasarea sa transformându-se în linie. Această transformare nu poate fi gândită fără o forță care pune și menține punctul în mișcare. Dacă forța e simplă, linia va fi dreaptă, dacă e compusă va fi curbă. Pe lângă forță, linia aduce în prim plan direcționalitatea. În timp ce punctul putea să rămână veșnic așezat, linia trebuie să meargă într-o direcție sau în alta. Pentru Kandinsky este important să auzim sunetul direcțiilor și să le simțim temperatura: linia orizontală va fi o bază rece, inertială exprimând o mișcare „plată”; linia verticală este învăluită de căldură, iar diagonala se mișcă într-o zonă „temperată” nici rece nici caldă. În afară de linia orizontală și cea verticală, toate liniile sunt variații ale diagonalei. Următoarea imagine ilustrează toate schimbările de temperatură prin care poate trece o linie:

Din punctul de vedere al dinamicii interne, liniile pot construi mișcări care trag spre sine așa cum se întâmplă în cazul albastrului:

301 Ibidem, p. 115.

302 Ibidem, p. 116.

Sau mișcări care tind să se desprindă de spațiul lor așa cum se întâmplă în cazul galbenului care tinde să fugă de pe suprafața obiectului:
Kandinsky schițează un „sistem al unghiurilor” în oglindă cu sistemul culorilor. Principalele trei corespondențe sunt:

Unghiul ascuțit = galben

Unghiul drept = Roșu

Unghi obtuz = Albastru³⁰³

Provocarea pe care Kandinsky o lansează studenților săi este cea de a gândi un tabel al elementelor primare din care originează culorile, sunetele și formele, asemănător tabelelor categoriale din metafizică sau tabelului lui Mendeleev.

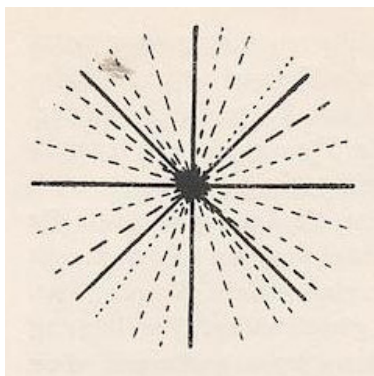


Fig.19 Schema variației temperaturii unei linii
Figura 16 din Wassily Kandinsky, *Punct, Linie, Suprafață*, 1926

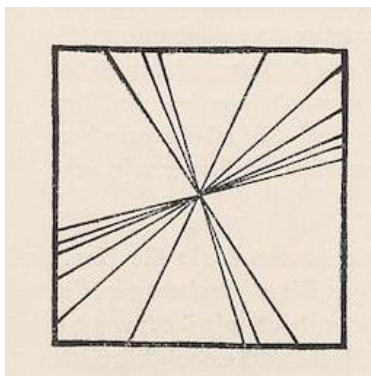


Fig.20 Linii centrale libere
Figura 19 din Wassily Kandinsky, *Punct, Linie, Suprafață*, 1926

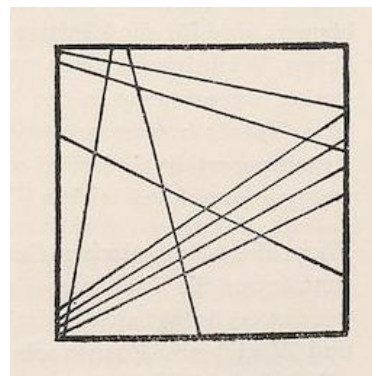


Fig.21 Linii acentrale libere
Figura 20 din Wassily Kandinsky, *Punct, Linie, Suprafață*, 1926

2. Kazimir Malevici – Lumea fără obiecte. Manifestul Suprematismului – o interpretare fenomenologică

a. Introducere: pătratul negru și lumea fără obiecte

Prima imagine care ne apare în minte când rostim numele artistului rus Kazimir Malevici este *Pătratul negru pe fond alb* din 1915. Privind-l, suntem cuprinși de nedumerire fiindcă nu ne putem ușor da seama despre ce este vorba până la urmă; mintea noastră nu știe încotro să se îndrepte pentru a găsi sensul a ceea ce vede. Folosind un termen central pentru teoria lui Malevici, putem spune că mintea se deșertifică, ceea ce o pune în fața unei stări neobișnuite din moment ce fenomenologic vorbind, esența conștiinței e de a fi mereu *despre* ceva. Acest *a fi despre* care constituie caracterul intențional al conștiinței se poticnește în fața pătratului negru pe fond alb deoarece mintea nu știe înspre ce să iasă din sine, nu are un liman asupra căruia să-și arunce ancora intențională. Pătratul negru pune conștiința într-o stare în care se simte nevoită să rămână în ea însăși. Și totuși, până și în această imposibilitate a ieșirii din sine spre un obiect exterior conștiința găsește un sens care să o facă să fie *despre* ceva. Vom vedea că întreaga teorie a lui Malevici are drept fundament o idee pe cât de simplă pe atât de plină de semnificații: *Într-o lume fără obiecte eu nu percep nimic, ci absența obiectelor.*

Cu alte cuvinte, o lume vidată de obiecte nu este o absență absolută, ci, în mod paradoxal, o prezență a absenței obiectelor. Din cauza caracterului intențional al conștiinței noastre, noi nu putem percepe, nici gândi, nimic ca atare, ci întotdeauna percepem sau gândim nimicul *ca* ceva. În acest caz, lumea fără obiecte ne pune în fața absenței, lăsând structura lumii intactă. Lumea fără obiecte este, în continuare, o lume, adică un ansamblu de semnificații, doar că, de această dată, nu mai avem de-a face cu semnificații actualizate și condensate în obiecte, ci doar cu potențialități, posibilități de semnificare nerealizate, cu absențe.

Mai exact, după ce orice obiect a fost alungat, eu văd că obiectele sunt absente. Una este ca o conștiință să privească un gol de dinaintea oricărui obiect: în acest caz, neștiind ce e un lucru, nu vede nici o absență; alta este ca mintea să perceapă un gol rezultat în urma înlăturării tuturor obiectelor: aici ea vede ceva, anume că obiectele sunt absente. Până și în lipsa totală a obiectelor subiectul privitor are o senzație, aceea a faptului că obiectele lipsesc – sau altfel spus, cea a prezenței absenței obiectelor. Pentru Malevici această situație mentală dă naștere a ceea ce el numește *senzație pură*, care nu este nimic altceva decât posibilitatea unui sens, un gol care așteaptă să fie umplut de un lucru. Această senzație pură a absenței obiectelor este temelia teoriei și practicii artistice desfășurate de artistul rus.

Deși poate părea o acrobație de mare abstracție, ideea fundamentală a lui Malevici are la bază un experiment mental care poate fi reprodus de oricare dintre noi. Pentru a fi puși pe calea acestui experiment e suficient să ne

întrebăm: „ce am percepe dacă am exista într-o lume fără obiecte?”, iar răspunsul firesc ar fi: „am percepe lipsa obiectelor, absența lor”, ceea ce înseamnă că conținutul nostru mental nu ar fi vid, fiind încărcat cu senzația pură a absenței obiectelor. Înainte de a intra în detaliile acestei dispoziții mentale, trebuie să clarificăm două concepte care ne vor înlesni drumul spre opera teoretică a lui Malevici.

b. Presuposițiile teoriei lui Malevici

I. Golirea lumii de obiecte

Malevici face parte, împreună cu Kandinsky, Mondrian și ceilalți reprezentanți ai artei abstracte, dintr-o mișcare spirituală mai largă, a cărei principală caracteristică este încercarea de a depăși cadrele culturii europene tradiționale prin anihilarea oricărei exteriorități, oricărei referințe a artei spre ceva exterior sferei proprii. Într-o lucrare despre relația dintre poezie și viață, poetul german Hugo von Hofmannstahl anunță această nevoie a artei de a-și găsi izvorul în propriul ei interior fără a ieși din sine spre viață: „Nu există nici un drum direct de la poezie la viață, nici unul de la viață spre poezie. Într-un poem cuvintele tind unele către altele și înoată unele pe lângă altele”³⁰⁴. Cuvintele dintr-un poem își găsesc sensul nu prin referința la realitate, ci prin felul în care se întâlnesc unele cu altele în interiorul poemului. O poezie adevărată este doar despre ea însăși, nu despre realitatea exterioară. Scopul poeziei ar fi așadar ca limbajul să fie astfel folosit, încât tendința cuvintelor de a se referi la ceva din afara lor să fie înlăturată. Un exemplu al unui asemenea procedeu îl întâlnim în poemul *Sacred Emily* din volumul *Geography and Plays*, al scriitoarei americane Gertrude Stein (al cărei portret a fost realizat de Picasso în 1905). La mijlocul poemului întâlnim versul „Rose is a rose is a rose is a rose”. Dacă urmărim evoluția cuvântului „rose” de-a lungul poemului putem desluși sensul acestei tautologii aparent lipsite de semnificație: ea vrea să rupă cuvântul de obiect. Cu alte cuvinte, legătura spontană pe care mintea o face între cuvânt și obiect este întreruptă de îmbinarea cuvântului cu el însuși. Repetiția termenului vrea să ne aducă aminte că un cuvânt este el însuși înainte de a fi despre un obiect din lume. Răspunzând criticilor care denunțau non-sensul versului, Stein subliniază scopul artistic al acestei repetiții: „Uite ce e! eu nu sunt nebună. Știu foarte bine că în viața de toate zilele nu spunem că ceva este o...este o...este o.... dar cred că în acel vers trandafirul este roșu pentru prima dată în poezia engleză din ultimii o sută de ani.” Stein spune așadar că acest cuvânt și-a recuperat dimensiunea artistică prin ruperea lui de lumea obiectelor. Astfel rupt, el își manifestă potențialitățile de sens în mod liber. Trandafirul este roșu, nu pentru că se referă la un obiect exterior care are această calitate, ci pentru că, în potențialitățile sale de sens, roșul este inclus într-un mod esențial. Mintea noastră asociază în mod spontan cuvântul „trandafir” ideii

304 Hugo von Hofmannstahl, *Poesie und Leben*, în *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M, 1979, Vol.8, p. 15.

de roșu, fără a avea nevoie de un suport obiectual. Până la acest vers tranșant nu rămânea în poem, ci sărea spre lumea din afară, aici însă el e păstrat în interiorul artei. Alfred Döblin sintetizează această orientare generală spunând că în artă „totul trebuie să tindă spre înstrăinarea de natură, sau spus direct: spre *non-natură*; nu are nici un sens și este imposibil să repetăm ceea ce există deja.”³⁰⁵



Fig.22 Franz Marc

Turnul cailor albaștri, 1913

Există așadar un ideal al culturii de la începutul secolului al XX-lea care ar putea fi rezumat prin expresia pe care Malevici a ales-o ca titlu pentru volumul său: *o lume fără obiecte*. Golirea lumii de obiecte ridică însă o mare provocare. La Kandinsky, depășirea concretului trebuia să fie dublată de răspunsul la întrebarea: „Cu ce înlocuim obiectul?” Malevici se va îndrepta nu asupra obiectului, ci asupra senzației. Dacă arta presupune mereu prezența unei senzații, cum putem face atunci artă într-o lume fără obiecte? Întrebarea lui Malevici va fi: *Ce senzație mai rămâne după ce golim lumea*

Kandinsky gândește în cadrele acestei cruciade împotriva obiectului:

„Privitorul este prea obișnuit să caute un sens, adică un context extern al elementelor unei picturi și astfel nu ajunge să caute și să simtă viața interioară a picturii, să o lase să acționeze asupra lui.”³⁰⁶ Primul pas este cel de a întreprinde circuitul firesc dintre conștiință și obiecte prin alăturări nenaturale: „când auzi sunetele cuvintelor «cal albastru» ești deja transpus într-o altă atmosferă. Imposibilitatea naturală a unui astfel de cal aduce cu sine și un mediu la fel de nenatural în care acest cal poate fi găsit.”³⁰⁷

Caii zugrăviți în culori nefirești, așa cum pot fi întâlniți în opera lui Franz Marc și în perioada de tinerețe a lui Kandinsky sunt meniți să suspende raportul natural dintre conștiință și lume prin crearea unor obiecte care forțează spiritul să rămână în el însuși. Ideea fenomenologică a punerii lumii între paranteze poate funcționa ca un cadru teoretic cât se poate de potrivit pentru toate aceste mișcări anti-obiect.

305 *Das Ich über der Natur*, S.Fischer Verlag, Berlin 1928, p.32

306 Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, în *Der Blaue Reiter*, Piper&ci Verlag, München, 1914, p. 79.

307 *Ibidem*, p. 82.

de obiecte? Senzațiile sunt mereu orientate spre ceva: am senzația unei culori, a unui lucru, a faptului că mi-e sete. Dar către ce se îndreaptă senzația într-o lume fără obiecte? Iată întrebările care stau la baza ideii fundamentale a suprematismului. Pentru a-i putea contura răspunsul trebuie să facem o scurtă schiță a conceptului filosofic al senzației.

II. Conceptul filosofic al senzației

La începutul *Criticii rațiunii pure*, Kant distinge între forma și materia cunoașterii, identificând-o pe ultima cu senzația: „Numesc materia fenomenului ceea ce corespunde, în fenomen, senzației, iar forma lui, ceea ce face ca multiplul fenomenului să poată fi ordonat în anumite relații”³⁰⁸. Senzația este pentru Kant efectul a ceea ce vine din afară și afectează simțurile. Fiind o pecete a materiei cunoașterii, poate părea imposibil să spunem ceva *a priori* despre senzație. Mai exact, e foarte greu să gândim un adevăr comun tuturor senzațiilor. Totuși, Kant arată că putem spune ceva valid despre orice senzație, indiferent de conținutul ei, anume că va fi o mărime intensivă, ceea ce înseamnă că va avea un anumit grad. Este suficient să ne gândim la diferența dintre obiectele întinse, care pot fi măsurate cu instrumente externe și culorile sau sunetele care nu pot fi măsurate în acest fel. O întindere spațială, de exemplu un teren de fotbal are o mărime extensivă precis măsurabilă, dar nu are un grad. Terenul nu este mai teren azi decât mâine. Altfel se întâmplă lucrurile când nu le vedem din perspectiva măsurabilității lor ca obiecte externe, ci din cea a senzației: „Orice senzație, prin urmare și orice realitate în fenomen, oricât de mică ar fi, are un grad, adică o mărime intensivă, care totdeauna mai poate fi micșorată; între realitate și negație este o înlănțuire continuă de realități posibile și de percepții mai mici posibile. Orice culoare, de exemplu cea roșie, are un grad care, oricât de mic ar fi, nu este niciodată cel mai mic; și la fel stau lucrurile pretutindeni cu căldura, cu momentul greutateii etc.”³⁰⁹

Două idei sunt importante aici:

- a) Există ceva comun tuturor senzațiilor, anume variația lor în intensitate. Capacitatea de a varia intensiv ține de latura pură a senzației.
- b) Nu există niciodată o senzație goală, despre care să spunem că nu conține nici un grad de realitate. În cuvintele lui Kant, nu poate exista o senzație atât de vidă încât să spună că prin ea conținutul conștiinței a devenit zero. Orice senzație, oricât de golită de conținut, este totuși despre ceva. În concluzie, senzația nu își pierde caracterul de a fi despre ceva și de a varia, chiar dacă va fi ruptă de obiect, fiindcă aceste trăsături aparțin de natura ei.

Alt filosof care s-a preocupat de cercetarea senzațiilor a fost Ernst Mach, a cărui lucrare principală se numește chiar *Analiza senzațiilor*.³¹⁰ Premisa de la care pornește Mach este primatul absolut al sistemului vizual. Nici

308 Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, ed. cit., p. 82.

309 Ibidem, p. 231.

310 *Die Analyse der Empfindungen*, Verlag von Gistav Fischer, Jena, 1906.

un concept nu trebuie să fie acceptat dacă nu poate fi explicat prin funcționarea sistemului vizual. Din acest motiv, Mach e împotriva acceptării unor concepte lipsite de orice fel de senzație, precum atomul sau spațiul absolut. Urmărind felul în care lumea e constituită prin confruntarea dintre lume și sistemul vizual, Mach ajunge la ideea că totul e constituit în mintea noastră prin alăturarea diferitelor senzații. Fenomenul central în acest proces este imposibilitatea de a avea o senzație simplă. Nu percepem direct lucruri, ci contraste – Benzile Mach arată că simțurile procesează deja senzațiile înainte ca acestea să ajungă la creier. Senzația asupra căreia ne concentrăm își va schimba mărimea și consistența în funcție de densitatea și luminozitatea fundalului care o învăluie. Astfel că senzația e dintotdeauna deja schimbată de raportul pe care îl are cu fundalul din spatele ei, așa cum se poate vedea în acest exemplu:

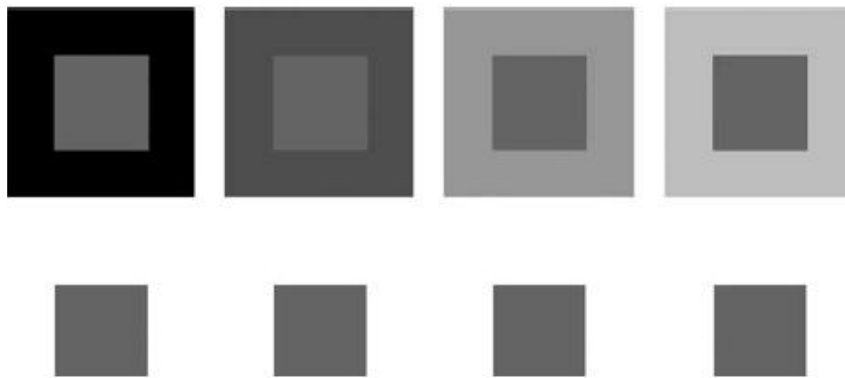


Fig.23 Variația senzațiilor
Ilustrație din Ernst Mach,
Analiza Senzațiilor, 1906

Deși e vorba despre același pătrat, senzația pe care o avem își schimbă intensitatea și întinderea în funcție de pătratul care apare pe fundal. Senzația simplă pe care o avem în perceperea unei astfel de imagini este de fapt o tensiune ivită în urma contrastului dintre cele două pătrate, una în care fiecare element vine cu propria dinamică senzorială. Dimensiunea activă a senzației, capacitatea ei de a face ceva dinainte de a fi ghidată de creier e ilustrată de Mach prin această imagine:

Privind-o, vedem mici cercuri care umplu spațiile goale dintre pătratele negre. Deși știm că acele cercuri sunt absente în realitate, nu putem împiedica producerea lor spontană de către sistemul vizual. Din punctul de vedere al temei suprematismului, centrală este aici *capacitatea senzației de a percepe în absență*.

Am văzut așadar că Mach introduce deja în scopuri științifice imaginea unui pătrat negru înscris într-unul alb pentru a sublinia faptul că orice senzație e compusă, incluzând mereu un contrast între obiect și spațiul care-l înconjoară. Apare însă întrebarea privitoare la existența unei senzații primare, una care să le precedă și să le întemeieze pe toate. Care este prima senzație? Iată întrebarea pe care o pune Malevici prin pătratul său pe fond alb.

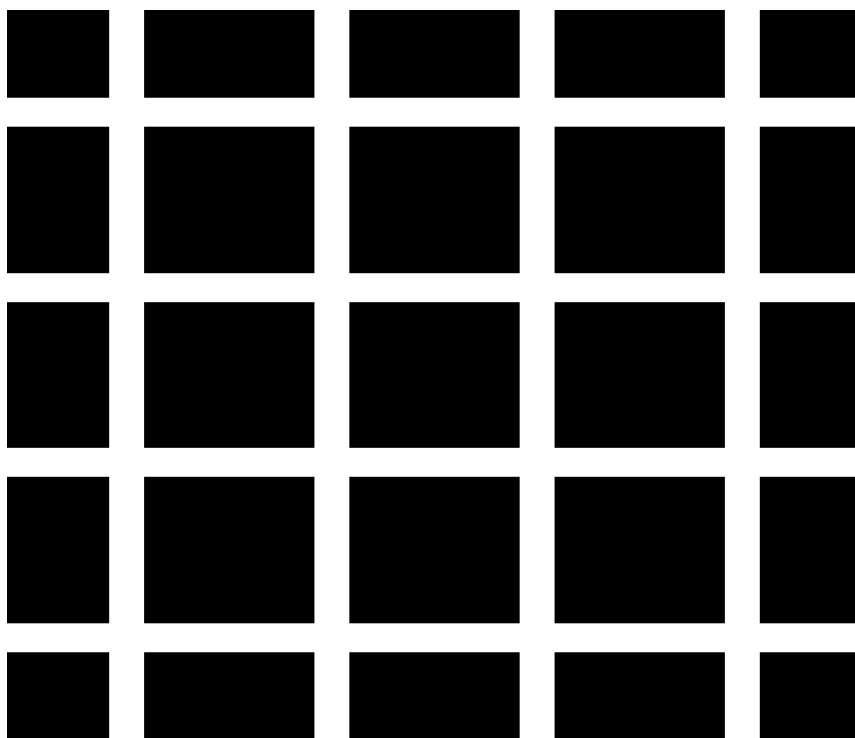


Fig.24 Dimensiunea activă
a senzațiilor

Ilustrație din Ernst Mach,
Analiza Senzațiilor, 1906

b. Suprematism

Din cele expuse până aici reiese cu claritate că titlul lucrării lui Malevici *Lumea fără obiecte* (sau *Lumea non-obiectuală*) oglindește o dinamică mai cuprinzătoare a culturii timpului. Așa cum am menționat, plusul pe care Malevici îl aduce stă în încercarea de a da sens acestei lumi golite de obiecte. Apărută în 1927, în seria Bauhaus, care cuprindea volumul lui Mondrian despre noua plasticitate,³¹¹ sau opera lui Kandinsky *Punct, Linie, Suprafață*³¹², lucrarea lui Malevici e alcătuită din două părți: *Introducere în teoria elementelor adiționale ale picturii* și *Manifestul suprematist*. Ambele au în centru ideea senzației, mai exact căutarea unei senzații care să troneze prin unicitatea ei deasupra tuturor celorlalte, manifestând astfel un caracter suprematist. Prima parte are ca scop eliminarea prejudecății conform căreia senzația e unilaterală și simplă.

I. Prima parte: Teoria elementelor adiționale ale picturii

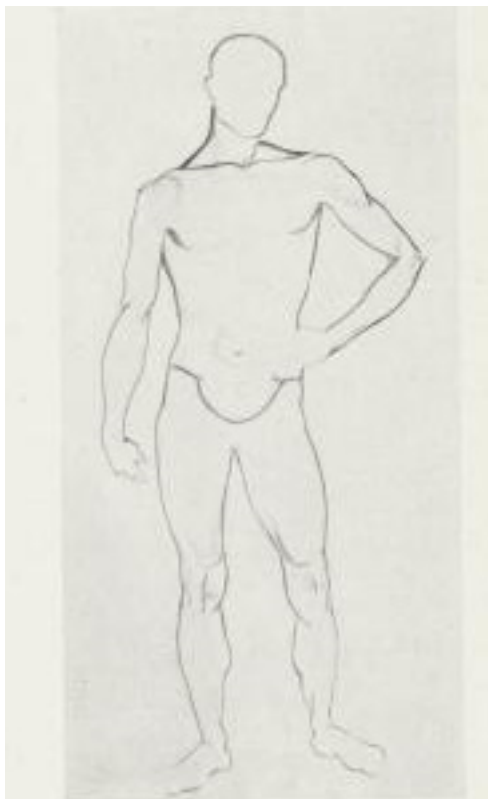
Punctul de plecare al lui Malevici nu este altul decât cel al fenomenologiei și chiar al filosofiei moderne încă de la Descartes: raportul dintre conștiință și lume. Există o opoziție originară între om și lume apărută în momentul în care acesta nu s-a mai considerat a fi o parte din marele tot al naturii. Omul și-a descoperit atunci propria conștiință și s-a văzut înconjurat de un „ceva” străin pe care l-a numit „materie”. Această opoziție e totodată una dintre legități; una este legea urmată de conștiință și altele sunt legile sub care stau obiectele neconștiente. Năzuința omului a fost dintotdeauna de a ordona ceea ce nu e conștient conform legilor conștiinței, de a

311 Piet Mondrian, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus*, Bauhausbücher, Band 7, München, 1926.

312 Wassily Kandinsky, *Punkt, Linie zu Fläche*, ed.cit.

reduce materia la conștiință.³¹³ La baza acestei tendințe stă faptul că omul nu poate înțelege decât ceea ce ia chipul propriei conștiințe. Într-o manieră kantiană, Malevici afirmă că tot ceea ce intră în conștiință capătă forma ei, iar ceea ce rămâne în afară nu poate fi cunoscut. Consecința este că omul care percepe natura se întâlnește, de fapt, cu propria minte: „Tot ceea ce noi numim natură este doar o plăsmuire a fanteziei noastre care nu are nici cea mai mică asemănare cu ceea ce există în realitate.”³¹⁴ Esența conștiinței e de a fi plăsmuitoare, adică de a adăuga elemente adiționale materiei pe care o primește din afară.³¹⁵ În viziunea lui Malevici, mintea noastră pictează realitatea din afară deformând-o, adică lăsând la o parte unele elemente și adăugând altele. Esența conștiinței constă așadar în imposibilitatea de a cunoaște obiectul real.

Această viziune asupra raportului conștiință – lume ține de esența filoso-



fiei moderne, a cărei principală descoperire este faptul că mintea nu funcționează ca o oglindă în care s-ar reflecta realitatea, ci ca un laborator care prelucrează ceea ce primește. Nu simplă preluare, ci prelucrare – în aceasta constă esența activă a conștiinței. Aceasta însemnând că ceea ce vine din afară e modificat cu ajutorul unor forme aparținând conștiinței înseși. În cazul fenomenologiei acestea sunt numite sinteze, iar ele pot fi numite în termenii lui Malevici elemente adiționale, fiindcă adaugă unitate și consistență impresiilor primite prin simțuri. Malevici aplică acest model asupra picturii, spunând că și aici este vorba tot de o prelucrare a realității de către conștiință. Ba mai mult, activitatea de prelucrare care ne rămâne ascunsă în percepția obișnuită apare aici în prim plan. Arta nu operează la același

Fig 25 Kazimir Malevici

Imagina nedeformată a omului, ilustrația 1 din cartea

Lumea fără obiecte, 1927

nivel cu conștiința teoretică. Pictura descrie moduri de prelucrare, deformare și in-formare a naturii așa cum au loc la nivelul sub și supra-conștient: „Există în principiu două tipuri de formare prin plăsmuire: una stă în slujba așa numitei vieți practice și se ocupă de fenomenele concrete (având loc în regimul conștientului) – iar alta se află în afara oricărei dimensiuni practice și tratează fenomene abstracte (având loc în regimul sub- și supra-conștientului). Elementul concret poate fi găsit în științe și în religie, iar cel abstract – în artă.”³¹⁶

În artă apare procesul prin care omul prelucrează și plăsmuiește elementele abstracte ale realității la nivel sub – și supraconștient. Pornind

313 Kasimir Malevitch, *Die Gegenstandslose Welt*, Bauhausbücher, Band 11, München, 1927 p. 16.

314 Ibidem, p. 18.

315 Ibidem, p. 9.

316 Loc. cit.

de aici Malevici gândește o „știință a culturii artistice” care să determine formele presupuse de deformările artistice ale realității precum și tipurile de elemente adiționale introduse. Înainte de a merge mai departe trebuie spus că Malevici întregeste modelul filosofic al subiectivității, adăugând conceptul de „cultură artistică” care se referă la prelucrarea realității prin sub - și supraconștient, sau mai exact la prelucrarea culturală a realității. Fiecare cultură artistică are forma ei proprie. Se pornește de la o formă normală alcătuită la nivel conștient care va fi apoi deformată la nivel supraconștient. Astfel, forma omului așa cum e ea constituită la nivel conștient, va fi deformată și in-formată în mod diferit în funcție de alcătuirea internă a culturii artistice care realizează modificarea. Imaginea corpului uman formată la nivel conștient va trece prin următoarele schimbări în cultura artistică cézanniană, respectiv în cea cubistă:

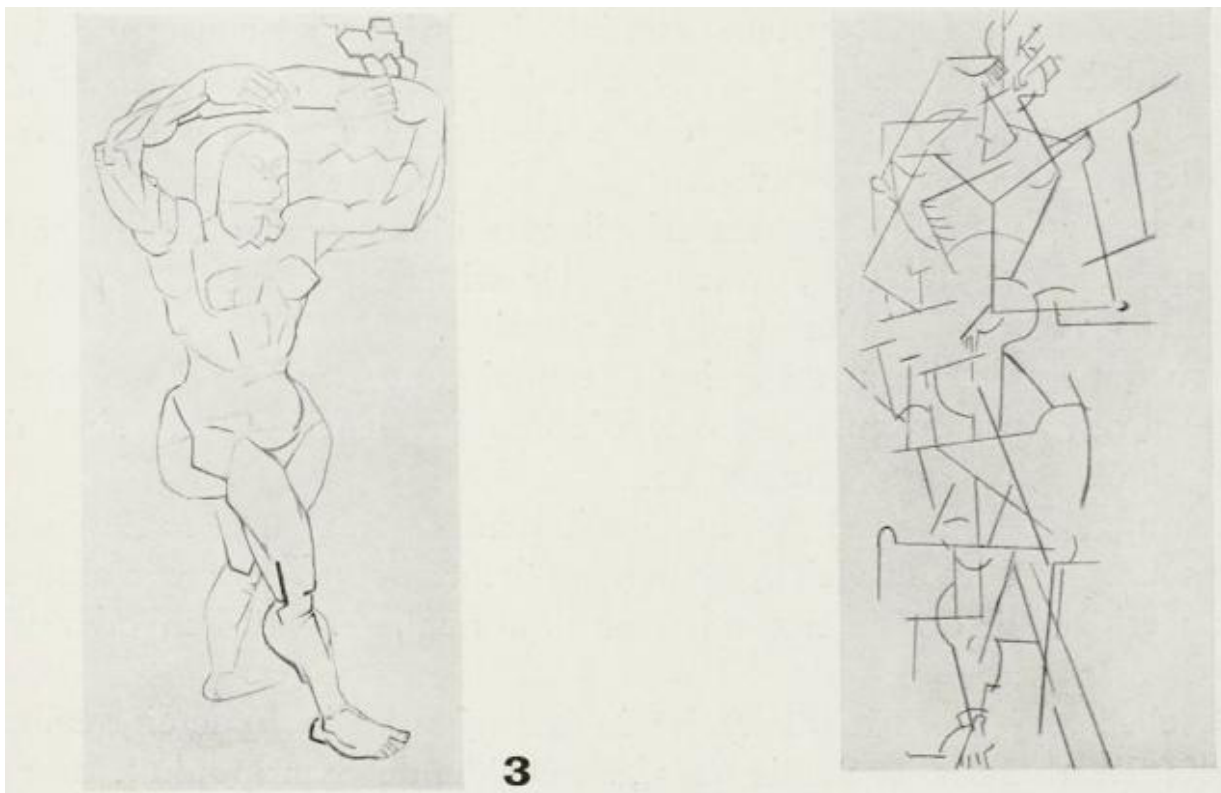


Fig.26 Kazimir Malevici

Omul deformat în culturile cubiste este o formă distinctă de prelucrare a naturii. Fiecare repetă în alt mod raportul conștiință – obiect. Obiectul în impresionism este altul decât cel din cubism fiindcă și (supra)conștiința prelucrătoare este alta. Curentele artistice sunt modele alternative care ne arată cum se schimbă forma lumii odată cu modificarea raportului conștiință – obiect. Așadar, „cultură artistică” este o expresie care se referă la diferitele posibilități de a prelucra și re-crea obiectul. La baza fiecărei astfel de culturi se află elementul adițional: „elementul adițional este semnul unei

culturi; el se arată în pictură ca o anumită valorizare a liniei drepte și a celei curbe.³¹⁷ Fiecare cultură artistică are așadar drept fundament o anumită interpretare a liniei, prin care elementul real e dizolvat în cel artistic, iar această interpretare funcționează ca normă fundamentală a acelei culturi.³¹⁸ În vreme ce știința este nevoită să reducă natura la un set finit de legi, arta poate să metamorfozeze realul prelucrându-l printr-o infinitate de noi moduri. Malevici avertizează că acest lucru nu înseamnă nicidecum un îndemn la arbitrar. Fiecare curent artistic are legile lui proprii referitoare la forma obiectului care nu pot fi schimbate după bunul plac al artistului. Cine există artistic în forma cubistă a conștiinței nu poate da obiectului o formă impresionistă. Spus pe scurt, elementul adițional este pentru pictură ceea ce este categoria pentru filosofie. Fiecare curent artistic are propriile categorii care dictează direcțiile și limitele metamorfozării realității. Mai exact, orice curent artistic este o teză referitoare la raportul om – lume. O vioară se poate metamorfoza astfel în cadrul culturii artistice cubiste:

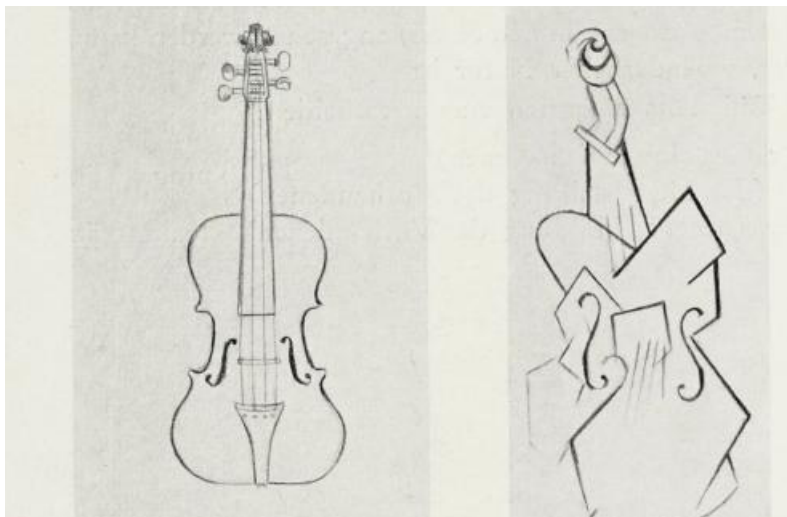
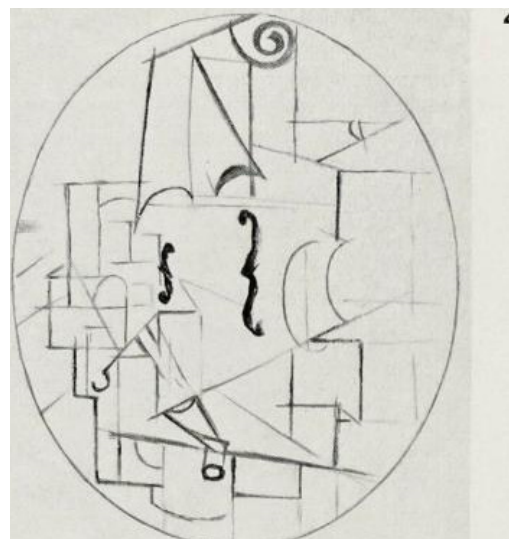


Fig.28 Deformarea unei viori în cultura artistică suprematistă, Ilustrația 49 din cartea *Lumea fără obiecte*, 1927

Dar nu se poate metamorfoza în acest mod care ar transfera-o direct în cultura artistică suprematistă:

Fig 27 Kazimir Malevici
Deformarea unei viori în cultura artistică cubistă
Ilustrațiile 44-45 din cartea *Lumea fără obiecte*, 1927



317 Ibidem, p. 24.

318 Ibidem, p. 26.

Trecerea de la vioara 1 la vioara 2 a avut loc în interiorul aceluiași model al obiectului, adică respectând o interpretare identică privitoare la linie, pe când metamorfoza petrecută cu vioara 3 o proiectează în alt model, având ca fundament altă viziune asupra liniei, respectiv obiectului. În vioara 3 intuim faptul că atât obiectul cât și subiectul au devenit altceva. Din acest motiv, Malevici concluzionează spunând că „fiecare operă de artă – fiecare imagine – trebuie așadar văzută ca o rezolvare a conflictului dintre subiect și obiect.”³¹⁹ Această rezolvare are mereu loc la nivelul superior al supraconștientului.

Rezumând, putem spune că, pentru Malevici, totul pleacă de la o tensiune originară între conștiință și lume dată de impulsul minții de a reduce lumea la propria ei legi. Din moment ce lumea va rămâne mereu în afara conștiinței, soluționarea acestei opoziții nu poate avea loc la nivel conștient. La nivelul supraconștient, unde mintea funcționează abstract, ea își plăsmuiește o formă a lumii care elimină tensiunea de la nivelul conștient. În mod surprinzător, Malevici merge mai departe și spune că această soluționare a raportului subiect – obiect poate fi redusă la o singură formulă în fiecare cultură artistică. În fiecare mare operă de artă există „anumite raporturi axiologice formale și cromatice”³²⁰ care dau formula acelei culturi artistice, adică acel model unic al raportului dintre conștiință și lume. Această formulă este prezentă peste tot de la cele mai mici fragmente ale imaginii până la întreg. Ea pare să funcționeze la Malevici precum o supă originară artistică din care evoluează progresiv toate elementele distincte ale unei lumi artistice. Astfel, pictura lui Cézanne evoluează din acest „raport axiologic formal și cromatic”:



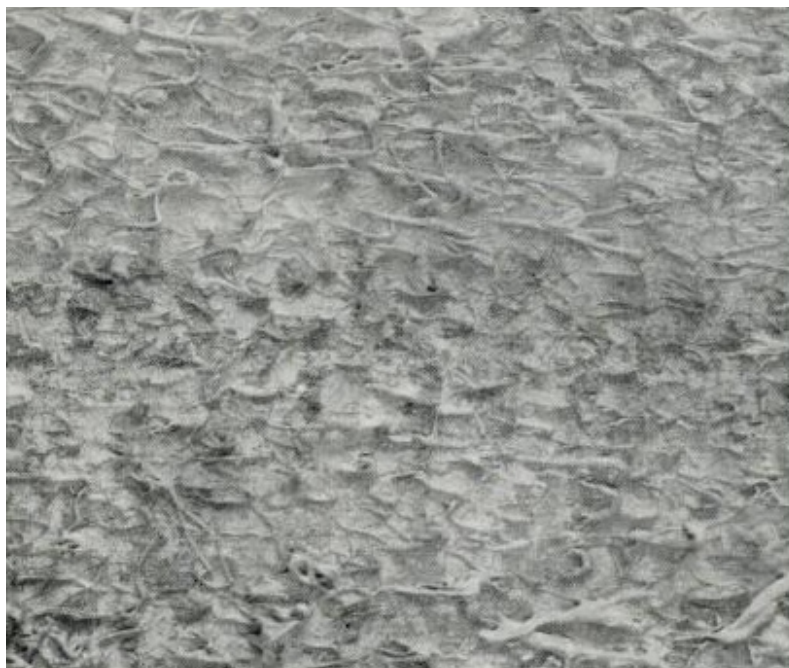
Fig.29 Kazimir Malevici
Structura picturii lui Cezanne,
Ilustrația 55 din cartea *Lumea fără*
obiecte, 1927

319 Ibidem, p. 34.

320 Ibidem, p. 40.

Iar impresionismul din următorul raport axiologic formal și cromatic:

Fig.30 Kazimir Malevici
Structura picturii impresioniste
 Ilustrația 56 din cartea *Lumea fără*
obiecte, 1927



Cele două imagini dau o *senzație* diferită a lumii, a culorii, a formelor, a liniilor, senzație care va evolua spre o viziune artistică distinctă. Malevici numește aceste modele ale raportului subiect – obiect, *senzații*. Aceste imagini ilustrează senzația fundamentală dată de picturile lui Cézanne sau de cele impresioniste. Operele cubiste sau impresioniste sunt toate străbătute de o senzație asemănătoare, interpretată de Malevici ca fiind o soluționare particulară a tensiunii subiect – obiect. Cu alte cuvinte, fiecare curent artistic are propria lume, cu propriile obiecte și propriile impresii ireductibile. Toate acestea sunt aduse laolaltă într-o unică senzație creată la nivel supraconștient. Ne aducem aminte de la Ernst Mach că senzația presupune mereu un contrast; aici, senzația fundamentală are la bază contrastul dintre conștiință și lume pe care încearcă să-l atenueze. Fiecare astfel de senzație e expresia unei legi care direcționează modalitatea în care conștiința își însușește lumea și, prin aceasta, ea este o potențialitate de sens care deschide un întreg orizont de creație, specific fiecărei culturi și fiecărui curent artistic în parte; „Putem cunoaște legătura dintre o operă și o anumită cultură picturală pe baza raportului dintre linia dreaptă și cea curbă....astfel am putea să constatăm și să prezentăm grafic acele elemente caracteristice ale impresionismului, expresionismului, cubismului, futurismului sau suprematismului în care să putem recunoaște acele legi ale structurilor formale și cromatice precum și conexiunea lor cu fenomenele vieții sociale ale diferitelor epoci.”³²¹

Cultura artistică nu se limitează așadar numai la artă, ci își face simțită prezența în modul în care omul metamorfozează realitatea din jurul lui. Viața socială e totodată una artistică. Mai ales existența tehnologică a omului presupune plăsmuirea unor noi senzații ale lumii, a unor noi modele de relație între conștiință și lume. Una este lumea dintr-o fabrică de tractoare și alta lumea dintr-un aeroport. Ele au la bază două senzații distincte. În vreme ce industria grea induce o senzație a lumii aparținând de cultura artistică a futurismului, tehnologia aeronautică aduce cu sine o senzație suprematistă.³²² Ideea lui Malevici este că nu schimbarea tehnologică a generat o nouă senzație, ci invers, apariția unei noi senzații, a unei noi soluționări a relației subiect – obiect a dus la apariția aeroplanului.

La finalul primei părți Malevici pune o întrebare care va deschide drumul spre manifestul suprematist: care este senzația fundamentală? Care este relația cea mai originală dintre conștiință și obiect? Pentru a răspunde, Malevici pornește de la observația că în cubism obiectul e descompus, ceea ce deschide posibilitatea unei senzații mai pure. Dacă lucrurile stau astfel, înseamnă că senzația cea mai pură poate fi obținută dacă obiectul e anihilat cu totul: „orice tablou cubist arată descompunerea obiectului, orice tablou suprematist arată însăși absența obiectului.”³²³ După Malevici evoluția curentelor artistice de la Cézanne la cubism scoate la iveală o tendință tot mai accentuată de a elimina obiectul. Totuși, acesta nu a dispărut complet niciodată, ceea ce înseamnă că au rămas mereu rudimente ale opoziției ireconciliabile dintre subiect și lume. Din acest motiv trebuie gândită o cultură artistică care să aibă drept fundament lipsa obiectului. Pe această supremață absență se va clădi suprematismul.

II. Partea a doua: Manifestul suprematist

Malevici începe manifestul său cu o definiție: „Înțeleg prin suprematism supremația senzației pure în artele plastice.”³²⁴ Ar putea părea nepotrivit ca un manifest artistic să înceapă cu o definiție atât de exactă. Dar bogăția de consecințe artistice care izvorăsc din această definiție e imediat clară dacă avem în minte desfășurarea de idei din prima parte a lucrării. Pasul nedus până la capăt de artiștii de până acum este realizat prin faptul că suprematismul se rupe complet de natură: „Din punctul de vedere al suprematismului, fenomenele naturii obiectuale sunt în ele însele lipsite de semnificație; esențială este senzația – senzația ca atare desprinsă de mediul în care este chemată.”³²⁵ Suprematismului nu îi este teamă de deșertul care rămâne în urma înlăturării tuturor obiectelor. Din cauza acestora, omul nu a putut să aibă acces la senzația adevărată; astfel încât totul trebuie curățat, iar ce rămâne nu poate fi decât o senzație fundamentală, cea care a stat până acum îngropată sub greutatea obiectelor: „Artistul a aruncat tot

322 Ibidem, pp. 22-23.

323 Ibidem, p. 47.

324 Ibidem, p. 65.

325 Loc. cit.

ce definea structura ideal – obiectuală a vieții și a artei: idei, concepte și reprezentări [...] pentru a da glas senzației pure.”³²⁶ În momentul în care totul dispare rămânem cu un deșert. Malevici desfășoară aici un proces asemănător celui cartezian, numai că artistul rus nu pune la îndoială, ci elimină direct lumea cu tot cu obiectele ei. Dacă Descartes rămânea în urma îndoielii metodice cu evidența propriei cugetări, Malevici se vede în fața unui deșert „umplut de duhul senzației lipsei obiectului.”³²⁷ Acest duh umple și străbate întreg deșertul absenței naturii. Avem de-a face așadar cu o situație paradoxală în care deșertificarea completă a lumii conduce conștiința la senzația unei umpleri. Lumea golită e umplută de senzația absenței obiectelor, mai exact de *senzația prezenței unei absențe*. Să ne aducem aminte de ideea neantului alb din teoria lui Kandinsky. Acolo aveam de-a face cu un nimic plin de latențe, unul în care se presimte urma unor nesfârșite posibilități ale ființei. La fel, aici nu este vorba de o absență totală, de un nimic închis în sine, ci de prezența unei absențe, de faptul că ea e simțită ca o prezență. E vorba de un nimic simțit ca ceva, ipostaziat ca absență și ca potențialitate de sens.

Malevici face apel la Schopenhauer spunând că se simte plin de angoasă când se gândește că trebuie să părăsească lumea ca voință și reprezentare în care a trăit și în a cărei realitate a crezut.³²⁸ De fapt, artistul rus trebuia să menționeze numai lumea ca reprezentare care potrivit lui Schopenhauer, este depășită în muzică, arta în care toate obiectele dispar, și care face să transpară voința în puritatea ei. Pentru Malevici, alungarea obiectelor duce la senzația unei absențe care poate fi văzută ca o prezență pură. Care poate fi cea mai curată prezență? Cum poate arăta o prezență fără obiect? Ea e tangibilă numai sub forma absenței, adică numai atunci cât percepem absența ca o prezență. Absența poate rămâne firește un simplu vid mut. Dar ea poate fi tematizată și pusă în lumină ca o prezență curățată de orice realitate. Într-o astfel de situație orice fel de opoziție între conștiință și obiecte dispare, iar senzația atinge libertatea totală. Odată cu golirea lumii de obiecte „singura realitate rămâne senzația”³²⁹; dar cum senzația nu poate fi despre ceva din lume, ea va avea drept conținut absența lumii ca atare. Această situație paradoxală e simbolizată de pătratul negru pe fond alb. Nu pătratul ca atare contează aici, ci senzația pe care o oglindește: „Nu am expus aici un simplu pătrat, ci senzația absenței obiectului.”³³⁰ Arta nu mai este ceva de privit, devenind la Malevici un eveniment al conștiinței înseși. Din această stare a conștiinței s-au născut toate operele de artă: „Senzația absenței obiectului a fost în toate timpurile singura condiție a genezei operei de artă.”³³¹ Arta trecutului însă acoperea această senzație originară cu o puzderie de obiecte luate din lumea înconjurătoare.

326 Loc. cit.

327 Ibidem, p. 66.

328 Loc. cit.

329 Loc. cit.

330 Loc. cit.

331 Ibidem, p. 98.

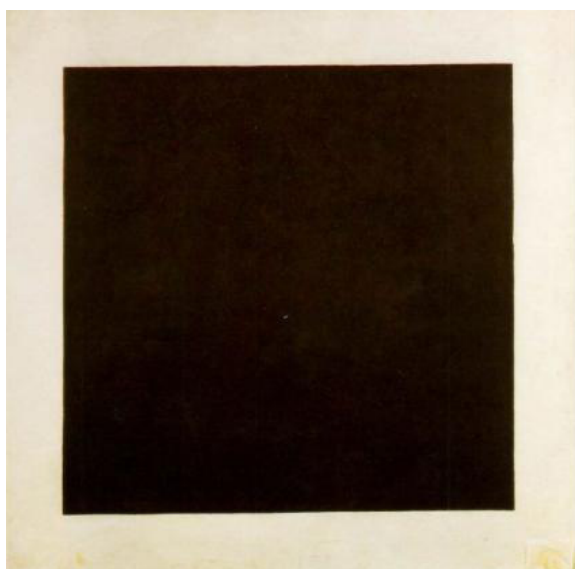


Fig.31 Kazimir Malevici

Pătratul negru, 1915

După această curățire a lumii, Malevici vrea să o recreeze de la zero. Fundamentul noii creații va fi chiar senzația absenței obiectului, care va începe să se miște cu de la sine putere: „pătratul se schimbă pe sine însuși și constituie noi forme.”³³². Aceste noi forme vor fi și ele senzații, dar cu o alcătuire profund diferită față de cele obișnuite. Aceste noi senzații sunt obținute prin mișcarea pură a senzației absenței, ele nefiind în nici un fel dependente de lume.

Dacă în situația obișnuită întâlnirea cu lumea e cea care produce senzațiile, aici senzația pură își construiește propria lume. Universul apare în interiorul senzației înseși. Astfel, prin simpla deplasare a pătratului negru Malevici va construi elementele pure ale suprematismului prin intermediul cărora va putea forma senzații ale obiectelor. Nu trebuie să uităm că aceste senzații sunt formate înaintea genezei lumii – obiectele sunt constituite prin puterea senzației.

Astfel Malevici ajunge la construirea senzației pure a zborului:

Urmată de senzația unui sunet metalic:

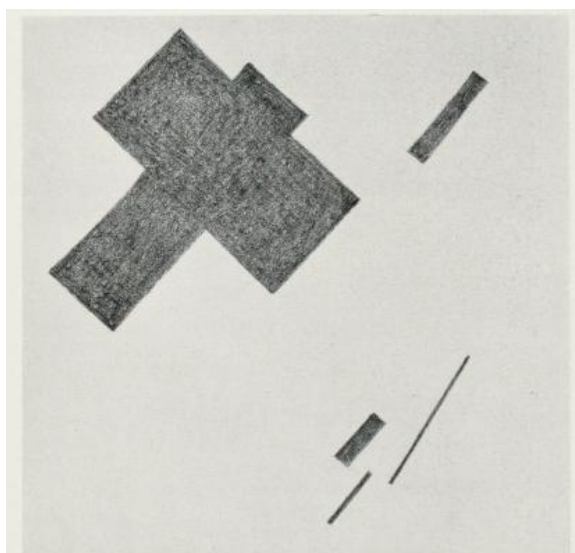


Fig.32 Kazimir Malevici

Compoziție suprematistă: senzația pură a zborului, 1914-15

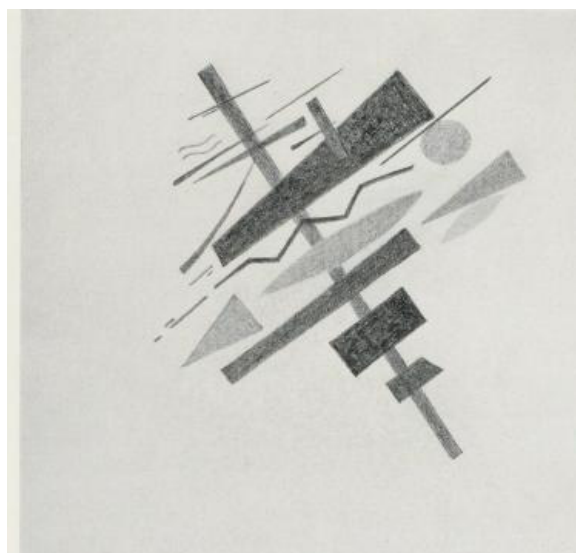


Fig.33 Kazimir Malevici

Compoziție suprematistă: senzația metalică, 1915

Această construcție pură ajunge până în zonele cele mai rarefiate ale spiritului, până la senzația mistică:

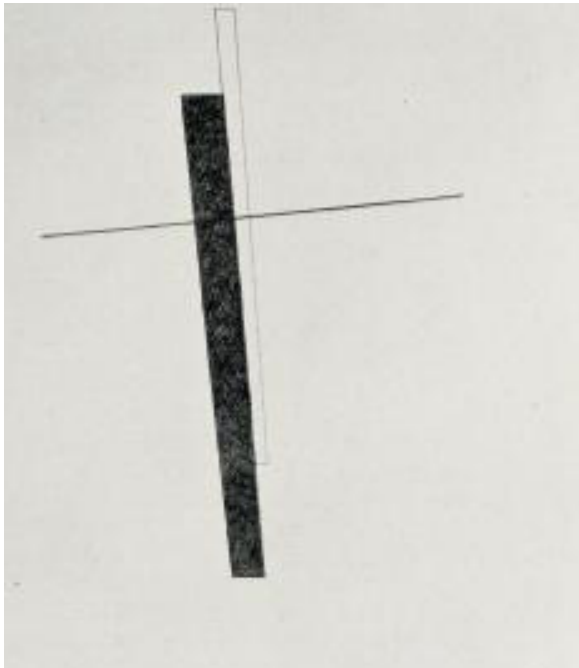


Fig.34 Kazimir Malevici

Compoziție suprematistă. Senzația voinței mistice: nebinevenită, 1915

Malevici se comportă aici precum Dumnezeu în primele zile ale creației, aducând pe lume în deșertul gol al absenței primelor obiecte. Universul creat e unul interior, obiectele externe sunt înlocuite de senzații pure. Tensiunea dintre subiect și obiect pe care Malevici o constatare la începutul volumului dispăre din moment ce obiectele acestei noi lumi nu sunt opuse conștiinței, ele fiind propriile ei plasmuri realizate pornind de la un gol absolut.

III. Paul Klee și problema originii

Istoricul artei Wilhelm Worringer preconiza la începutul secolului XX că scopul artei va deveni mai degrabă cel de a crea configurații ale gândirii (*Denkbilder*) și nu imagini ale vederii. Această profeție a lui Worringer se regăsește în maniera în care Klee definea menirea artei: „Arta nu redă vizibilul, ci face vizibil.”³³³ Cu alte cuvinte, țelul artei este de a scoate la lumină sau, în termeni heideggerieni, de a scoate din ascundere. Nu întâmplător, Heidegger a intenționat să rescrie *Originea operei de artă* după ce a descoperit arta lui Klee și mai ales după ce a parcurs opera teoretică a artistului elvețian.³³⁴ Ideea care l-a pus pe Heidegger pe gânduri este formulată de Klee astfel „De la imaginea care ni se arată la imaginea originară”³³⁵ (*Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen*). Termenul de „Urbild” poate fi redat și prin „prototip”, „arhetip” sau „imagine a originii”³³⁶. Heidegger regăsea în Klee o miză apropiată de a sa: întoarcerea spre origine. Și într-adevăr întreaga operă artistică și teoretică a lui Klee este străbătută de această mișcare regresivă spre izvoare, mai exact spre momentul primordial al originii, cel în care forma iese pentru prima dată din neant. Am putea așadar rezuma căutările lui Klee spunând că intenția lui a fost de a fixa momentul în care

333 Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Benteli Verlag, 1945, p. 39.

334 Cea mai elaborată expunere se găsește în cele două volume reunite sub titlul *Schriften zur Form und Gestaltungslehre*. Vol 1: *Das Bildnerische Denken*, Vol 2: *Unendliche Naturgeschichte*, Schwabe Verlag, 2007 & 2013.

335 Ibidem, p. 45.

336 Vezi Julian Young, *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 2001, p. 159.

forma capătă contur pentru prima dată. Este și motivul pentru care Klee a fost foarte interesat de vechile cosmogonii unde credea el, se poate surprinde „momentul cosmogenetic” – cel în care forma primară iese din neant și se configurează cu de la sine putere.

După cum am arătat mai sus, și Kandinsky era în fond mânat de intenții asemănătoare. Așa cum arată Michel Henry, și artistul rus era interesat nu atât de reproducerea a ce se vede, ci de prinderea pe pânză a invizibilului, a acelor vibrații arhetipale din care coboară formele, culorile și sunetele perceptibile. Așadar, și Kandinsky și-a pus problema originii, lucru nesurprinzător din moment ce ambii artiști aparțineau unei atmosfere spirituale comune și împărtășeau idealuri asemănătoare. Dacă tendința generală îi apropie (aceea de a aduce invizibilul în vizibil), totuși maniera de a-și duce la îndeplinire scopurile îi desparte. În vreme ce Kandinsky vrea să *urce* spre sferele superioare ale realității, punând în corespondență culorile, formele și sunetele, Klee vrea să *coboare* spre primele momente ale genezei. Cu alte cuvinte, Kandinsky caută *reintegrarea* cosmosului, ridicarea minții spre acel nivel al realului în care galbenul și triunghiul devin una în vibrația ascuțimii, pe când Klee forțează o întoarcere spre momentul facerii. Din punct de vedere biblic, Kandinsky ar fi un artist al Apocalipsei, iar Klee unul al Facerii.

Faimosul tabloul al lui Kandinsky *Galben – Roșu – Albastru* sugerează o levitație siderală, o potolire a diferențelor în vederea unei re-integrări viitoare³³⁷. Mai ales fundalul ne dă impresia unei plutiri prin ființa albastră a cerului.



Fig.34 Wassily Kandinsky
Galben, Roșu, Albastru, 1925

Scopul mărturisit al lui Kandinsky a fost acela de a șterge diferențele dintre culori și forme prin transfigurarea minții și aducerea ei în starea unei clarviziuni capabile de a străpunge vizibilul pentru a atinge invizibilul în care toate se întrepătrund. În contrast, la Klee, senzația levitației dispare și suntem întâmpinați mai degrabă de o dinamică a țâșnirii, al cărui scop este să sugereze acel loc originar din care provin toate.

Așa cum arată Ringbom, teoriile artei formulate de Kandinsky și Klee iau drumuri diferite fiindcă au surse diferite. Klee a fost mai puțin atras de mișcările mistice și teosofice ale epocii și mai mult de speculația filosofică. Deja când l-a întâlnit pe Kandinsky, artistul elvețian avea o viziune asupra artei bine conturată mai ales în urma întâlnirii cu gândirea lui Goethe. Inclusiv imboldul de a căuta originea formelor se naște, la Klee, sub influența lui Goethe, cel care voia să trimită mintea spre fenomenul originar din care izvorăsc toate formele și aparițiile naturii.

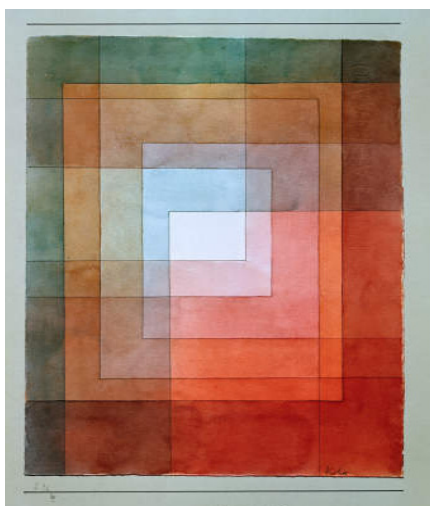


Fig.35 Paul Klee
Alb alcătuit polifonic, 1930

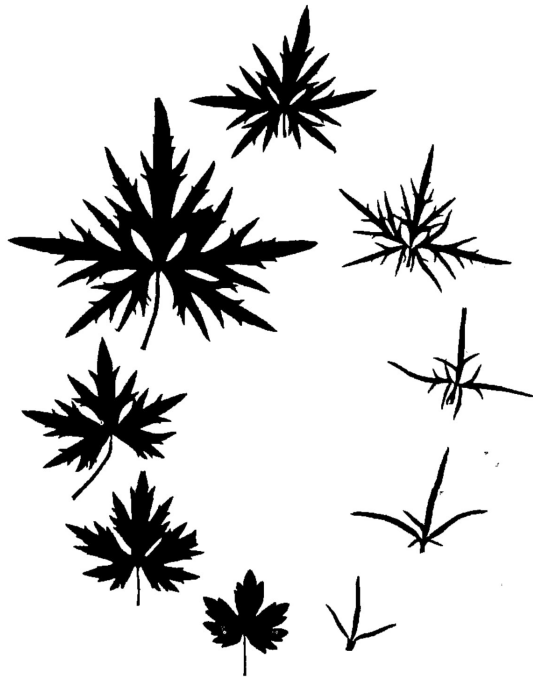
a. Goethe și planta originară

În scrierile sale de botanică, Goethe caută să înțeleagă natura fără a o înțepeni în forme fixe. Trebuie să renunțăm la căutarea unor forme imobile și să privim direct în mișcarea creatoare a naturii. Cu alte cuvinte, dacă mintea va fixa natura în forme rigide, îi va fi imposibil să îi intuiască vreodată originea. Izvoarele formelor naturale ne apar numai dacă spiritul nostru străbate până la mișcarea creatoare aflată în interiorul naturii vii, numită de Goethe *Bildung* (formare, configurare). Pentru a reuși să facă vizibilă această mișcare originară, Goethe urmărește dezvoltarea plantelor și caută să pună degetul pe forța invizibilă care dă naștere formelor. Primul lucru pe care gânditorul german îl observă la creșterea plantelor este polaritatea lumină-întuneric: „partea de jos o constituie rădăcina, a cărei acțiune merge spre pământ și aparține umezelii și întunericului, în vreme ce tulpina [...] tinde spre cer, spre lumină și aer.”³³⁸ Această polaritate este cadrul în care va avea loc mișcarea vegetală. Lumina și întunericul se luptă pentru

338 Goethe, *Bildung und Umbildung organischer Naturen* în *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften* ed. Rudolf Steiner, Rudolf Steiner Verlag, 1975, p.27

supremație până și într-o sămânță. Acest „război” domnește peste întreaga viață a plantei, luând chipul contracției și al expansiunii. Sămânța se deschide mai întâi în dicotiledoane, se conrage apoi în tulpină și intră din nou în expansiune prin frunzele tulpinii. De-a lungul acestui proces, fluidele devin din ce în ce mai rafinate. Dacă observăm frunzele tulpinii, vedem că polaritatea contracție-expansiune funcționează și la nivelul frunzei. Dacă desprindem toate frunzele de pe tulpina unei flori numite „piciorul cocoșului” vom obține următoarea imagine:

Fig.36 Frunzele de pe tulpina plantei
„Piciorul-Cocoșului”



Imaginea³³⁹ ar putea fi foarte ușor confundată cu evoluția unei singure frunze care intră în creștere și descreștere. Schimbările sunt atât de line, încât pare că vezi nu o mulțime de frunze separate ci una singură aflată în mișcare. De fapt, spune Goethe, este vorba despre o unică frunză. Această frunză originală se mișcă și se metamorfozează dând naștere diferitelor frunze particulare care nu sunt decât stadii ale ei.

Toate organele plantei sunt metamorfoze ale unei singure frunze care nu poate exista ca entitate de sine stătătoare, ci numai ca moment mișcător, ca impuls metamorfozant. Asta face ca

nici unul dintre organe să nu fie, de fapt, independent, fiindcă fiecare trimite la metamorfoza din care provine și la cea care urmează. O frunză singulară are în ea mișcarea care le generează pe toate celelalte. Sau, altfel spus, fiecare element conține în sine o *presimțire* (*Vorgefühl*) a celorlalte în virtutea apartenenței lor la un unic proces de *Bildung*. Elementele singulare se întrepătrund și nu pot exista ca fapte individuale decât pe temeiul tensiunii mișcării întregului. Nici o plantă nu este o formă fixă (*Gestalt*), ci un proces configurator (*Bildung*). Goethe pune originea formelor în natură pe seama acestei *Bildung*.

Urmărirea atentă a modului în care etapele plantei cresc unele din altele te face să ai o intuiție³⁴⁰ al plantei originare care se arată ca *Bildung*, nu ca formă fixă. Planta simbolică este *legea* care străbate activitatea ei și o face să se purifice, ea este „ideală fără să fie abstractă, generativă, plastică, mul-

339 Analizată de Ronald . H. Brady, *The idea in nature. Reading Goethe's Organics*, în *Goethe's way of science*, State Univ.of New York Press, 1998, p. 56.

340 Goethe folosea cuvântul francez *aperçu* pentru a desemna intuiția acestui proces de *Bildung*, de configurare.

tidimensională și nu poate fi dată decât unei intuiții sincronice.³⁴¹ Klee va încerca să ofere prin opera lui tocmai această intuiție sincronică, cea care poate să vadă procesul genetic din spatele fiecărei forme fixe.

b. Ieșirea lumii din nimic

Să comparăm concluzia la care ajunge Goethe cu următorul gând al lui Klee, pe care Heidegger îl considera a fi definitoriu pentru teoria artistului: „De la imaginea de față la imaginarea originară. Artistul care rămâne blocat undeva între cele două va deveni un impertinent. Chemare au numai artiștii care se strecoară până în apropierea aceluia temei ascuns din care se hrănește legea de la originea tuturor prefacerilor. Ce artist n-ar vrea să locuiască acolo unde organul central al întregii mișcări spațio-temporale își părăsește toate funcțiile obișnuite? În castelul naturii, în temeiul originar al creației, acolo unde zace ascunsă dezlegarea misterioasă a totului.”³⁴²

Putem vedea că și Klee este preocupat de căutarea unei legi care descrie mișcarea originară, temeiul din care izvorăsc toate formele.³⁴³ Pentru Klee, lumea iese în fiecare moment din neant, pentru că este constant ceva și nu nimic. Acest moment al genezei, al ieșirii din nimic a lumii nu poate fi intuit în interiorul naturii, dar poate fi adus la vedere prin artă. Teza lui Klee este că mișcarea originară a naturii e înrudită cu dinamica formei în artă. Arta nu este așadar despărțită de natură, nu este o reproducere,

ci ilustrarea legilor ascunse prin care natura dă naștere formelor. Cu această idee în minte, Klee analizează o sumedenie de forme din natură (de exemplu forma circulară așa cum apare ea în floarea soarelui, în scorburii, în planete etc.) pentru a căuta în ele o urmă comună care să ne trimită spre origine. Acest izvor e înțeles de Klee ca *arhe* în sens grecesc, ca ceva ce nu dispare niciodată, ci se menține în ceea ce a rezultat din el.



Fig 37 Paul Klee
Zeul pădurilor nordice, 1922

341 Frederick Amrine: *The metamorphosis of the scientist* în Goethe's way of science ed.cit. p.39

342 Paul Klee, op. cit, p. 59.

343 Pentru o discuție detaliată a temei originii formei în teoria lui Klee, vezi Gottfried Boehm, „Klee's temporalisation of form“, în *Research in Phenomenology* nr.43, 2013, pp. 311-330.

Heidegger crede că prin eliminarea detaliilor ne semnificative prezente în obiecte, Klee a atins în picturile sale momente de „lumire”, adică acele clipe în care lumea iese pentru prima oară din ascundere. Filosoful german trimite spre tabloul numit *Zeul pădurii nordice*, în care presimțim o izbucnire, o ieșire din ascundere prinsă în primul ei moment, înainte ca ea să se configureze în ceva obiectual.³⁴⁴ Vedem germinația unei păduri verzi, dar și a unei figuri mitologice căreia îi putem distinge ochii, nasul și gura.

Ceea ce ni se prezintă nu este un obiect sau o pluralitate de obiecte, ci un câmp originar din care abia răsar obiectele. Altfel spus, Klee vrea să ne aducă în fața vederii aurora obiectualității, lucrurile în starea lor născândă. Artistul elvețian va încerca să dea o descriere coerentă acestei stări de continuă facere inventând o *mecanică a întruchipărilor*. Prin aceasta, Klee realizează o adevărată reducere fenomenologică: trebuie să punem vizibilul între paranteze și să ne întoarcem la originea lui pentru a-i urmări configurarea. Ideea fundamentală este că originea formei obiectelor nu poate fi, la rândul ei, o formă. Această origine pre-obiectuală și pre-formală e numită de Klee *monadă*, care nu se dezvoltă în timp, ci laolaltă cu timpul și spațiul. În tabloul de mai sus nu privim numai nașterea obiectelor și a formelor, ci și a spațiu-timpului. În acest sens este impresionant tabloul *Compoziție cosmică*, care înfățișează un peisaj cosmic foarte asemănător cu cel din fotografia realizată în 2013 care a reușit să surprindă universul așa cum era el acum mai bine de 13 miliarde de ani, înainte de formarea galaxiilor și a celorlalte obiecte astrale. Pictura e realizată în 1919, deci cu câteva decenii înainte de telescopul Hubble, forța ei fiind dată de sentimentul originii cosmice pe care Klee îl poseda.



Fig.39 Fotografie a universului timpuriu, NASA, 2013

Fig.38 Paul Klee
Compoziție Cosmică, 1919

În ambele peisaje cosmice suntem întâmpinați de aceeași aglomerație vibrantă care caracterizează dinamica începuturilor. Există însă o diferență fundamentală între tabloul lui Klee și fotografia stării incipiente a Universului: el conține elemente ale viului, ale umanului și ale spiritului. Putem identifica un ochi, o stea a lui David, frunze, copaci și schițe de case. Pe Klee nu îl interesează originea universului material, ci originea a tot. De aceea începutul trebuie să conțină în sine toate elementele care vor evolua din el, anume subiectivitatea, natura, spiritul, civilizația. Klee reia aici tradiția filosofiei naturii, a cărei ipoteză este că omul, spiritul, arta nu ar fi putut să apară niciodată dacă ele nu erau deja cuprinse în „marea explozie”³⁴⁵ de la începuturi.

Klee abordează și el întrebarea referitoare la ce era înaintea facerii, iar răspunsul este: nimic. Pornind de aici el gândește o dialectică tensionată între nimic și ceva, care ar fi existat dintotdeauna legate între ele. La începuturi a fost un ceva – nimic (*Nichtiges Etwas – etwaiges Nicht*) – un câmp plin de infinite latențe.³⁴⁶ De aici ia naștere primul haos care însoțește fiecare lucru vizibil. Fiecare moment își capătă forța plăsmuitoare de la haosul originar – pe care Klee îl numește temei (*Grund*). Este important de reținut că această origine nu este plasată de Klee într-un început îndepărtat al universului, ci este activă în fiecare moment. Lumea iese din nimic în fiecare clipă – iar miza artei este de a surprinde această țâșnire invizibilă.

345 *Urknall* în germană, termenul e folosit pentru prima dată de filosoful german Friedrich Schelling.

346 Să ne aducem aminte de felul în care Kandinsky înțelege albul: ca un neant născător, plin de latențe. De acest fel pare a fi și originea lui Klee.

Bibliografie

- Afloroaei, Ștefan, *Cum este posibilă filosofia în estul Europei?* Iași, Editura Polirom, 1997
- Ambree, Lester, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediție îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007
- Aristotel, *Respingerile sofistice*, traducere de Mircea Florian, în *Organon*, vol. II, Editura IRI, 1996
- Aslam, Constantin, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Iași, Editura Institutul European, 2013
- Aslam, Constantin, Cornel Florin Moraru, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Volumul întâi, *Filosofia artei în premodernitate*, București, Editura UNArte, 2017
- Aslam, Constantin, Cornel Florin Moraru, *Curs de estetică, Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Volumul întâi, *Experiență și trăire estetică în modernitate*, București, Editura UNArte, 2020
- Arnheim, Rudolf, *Arta și percepția vizuală. O psihologie a văzului creator*, Traducere de Florin Ionescu, Editura Polirom, Iași, 2011
- Augustin, Sfântul, *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Ștefan, București, Editura Humanitas, 1998
- Balint, George, *Privirea estetică. Încercarea în contemplarea muzicii*, București, Editura Muzicală, 2018
- Beardsley, Monroe, *Aesthetics from Classical Greece to The Present. A Short History*, The University of Alabama Press, 1975
- Berlin, Isaiah *Adevăratul studiu al omenirii. Antologie de eseuri*, ediția îngrijită de Henry Hardy și Roger Hausheer, cuvânt-înainte de Noel Annan, introducere de Roger Hausheer, traducere din engleză de Radu Lupan, București, Editura Meridiane, 2001
- Berlin, Isaiah, *Puterea ideilor*, ediție de Henry Hardy, traducere din engleză de Dana Ligia Ilin, București, Editura Humanitas, 2012
- Biemel, Walter, *Expunere și interpretare*, București, Editura Univers, 1987
- Biemel, Walter, *Picasso. Încercare de interpretare a poliperspectivei*, în vol. *Fenomenologie și hermeneutică*, Ediția de Constantin Aslam, Alexandru Boboc, Constantin Stoenescu, Giurgiu, Editura Pelican, 2004
- Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, București, Editura Humanitas 2011
- Boehm, Gottfried, „Klee's temporalisation of form“ în *Research in Phenomenology* nr. 43, 2013
- Carman, Taylor, *Merleau-Ponty*, Routledge, London, 2008
- Cernica, Viorel, *Căutarea de sine și chemările tradiției*, Mihai Dascal Editor, 2001
- Cioabă, Cătălin, *Jocul cu timpul. Ontologia temporală a lui Martin Heidegger*, București, Humanitas, 2005
- Cioabă, Cătălin, *Filosoful și umbra sa. Turnura gândirii la Martin Heidegger și Ludwig Wittgenstein*, Editura Humanitas, București, 2013
- Cornea, Andrei, *Platon. Filosofie și cenzură*, București, Editura Humanitas, 1999
- Dawidziak, Piotr, „The Concept of attitude in Edmund Husserl's Philosophy“ in *Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research*, vol. XXVII, Dordrecht, Springer, 1989

- Descartes, René, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în științe*, Traducere de Daniela Roventă-Frumoșani și Alexandru Boboc, București, Editura Academiei Române, 1990
- Descartes, René, *Meditații despre filosofia primă*, traducere din latină și monografia *Viața și filosofia lui René Descartes* de Constantin Noica, București, Humanitas, 2004
- Diaconu, Mădălina, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*, Editura Crater, București, 2001
- Dikie, George *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York: Oxford University Press, 1997
- Dilthey, Wilhelm, *Construcția lumii istorice în științele spiritului*, traducere de Virgil Drăghici, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1999
- Döblin, Alfred, *Das Ich über die Natur*, S.Fischer Verlag, Berlin, 1928
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, traducere de Dumitru Matei, vol. I, București, Meridiane, 1976
- Dufrenne, Mikel, „The Aesthetic Object and the Technical Object“ in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23, No. 1 (Autumn 1964),
- Dummett, Michael, *Originile filosofiei analitice*, traducere de Ioan Biriș Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2004
- Fellmann, Ferdinand, *Istoria filosofiei în secolul al XIX-lea*, Traducere de Emil Bădici, Filotheia Bogoiu, Valentin Cioveie, Adela Hatu, Laurian Kertesz, Ioan-Lucian Muntean, Editura All, București, 2000
- Florian, Mircea, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Vol. I, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Nicolae Gogoneață și Ioan C. Ivanciu, București, Editura Eminescu, 1983
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, Traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001
- Gadamer, Hans-Georg, *Elogiul teoriei. Mostenirea Europei*, Traducere de Octavian Nicolae și Val. Panaitescu, Iași, Editura Polirom, 1999
- Goethe, J.W.G, *Lyrische Dichtungen/ Poezii lirice*, ed. de Ștefan Aug.Doinaș, Editura Suflet și Grai – Cultura Națională, București, 1999
- Hartmann, Nicolai, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1974
- Heidegger Martin, *Originea operei de artă*, traducere de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura Humanitas, 1995
- Heidegger, Martin, *Conceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, Ediția bilingvă, traducere din germană de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2000
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2003
- Heidegger, Martin, *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, Traducere din germană de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2005
- Heidegger, Martin, *Ontologie. Hermeneutica facticității*, Traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, București, Editura Humanitas, 2008
- Henry, Michel, *Seeing the invisible. On Kandinsky*, Continuum, 2009
- Hirsch, E.D.Jr, *The Aims of Interpretation*, Chicago: University of Chicago Press, 1976
- Husserl, Edmund, *Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filosofie fenomenologică*, Traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, București, Editura Humanitas, 2011

- Hügli, Anton, Poul Lübcke, *Filosofia în secolul XX, Vol. 1*, Traducere de Gheorghe Pascu, Andrei Apostol, Cristian Lupu, București, Editura All, 2003
- Iliescu, Adrian-Paul, *Filosofia limbajului și limbajul filosofiei*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989
- Kandinsky Wassily, *Über die Formfrage* în *Der Blaue Reiter*, München, Piper&ci Verlag, 1914
- Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, München, Bauhausbücher, 1926
- Kandinsky, Wassily, *Spiritualul în artă*, traducere de Amelia Pavel, București, Editura Meridiane, 1994
- Kandinsky, Wassily, *Rückblicke*, Berna, Editura Benteli, 1977
- Kant, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Editura IRI, 1994
- Kant, Immanuel, *Opere*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, ediție îngrijită de Ilie Pârvu, București, 2017
- Klee, Paul, *Über die moderne Kunst*, Benteli Verlag, 1945
- Klee, Paul, *Schriften zur Form und Gestaltungslehre. Vol 1: Das Bildnerische Denken, Vol 2: Unendliche Naturgeschichte*, Schwabe Verlag, 2007&2013
- Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, București, Editura Științifică și Enciclopedică
- Leadbeater, Charles, *Man: Visible and invisible. Examples of types of men as seen by means of trained clayvoiance*, New York, 1903
- Leadbeater, Charles & Bessant, Annie, *Thought-forms*, London, 1901
- Lipps, Theodor, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, traducere de Grigore Popa, București, Editura Meridiane, 1987
- Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen*, Jena, Verlag von Gistav Fischer, 1906
- Malevici, Kazimir, *Die Gegenstandslose Welt*, Bauhausbücher, Band 11, München, 1927
- MacIntyre, Alasdair, *Tratat de morală. După virtute*, traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Humanitas, 1998
- Martens Ekkehard & Herbert Schnädelbach, *Filosofie. Curs de bază*, trad. din limba germană coordonată de Mircea Flonta, București, Editura Științifică, 1999
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, suivi de Notes de travail, texte établi par Claude Lefort accompagné par d'un avertissement et d'une postface, Gallimard, Paris, 1964
- Merleau-Ponty, Maurice, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999
- Merleau-Ponty, Maurice *Ochiul și spiritul*, traducere de Radu Negruțiu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1999
- Mondrian, Piet, *Neue Gestaltung. Neoplastizismus*, Bauhausbücher, Band 7, München, 1926
- Morris, Desmond, *Maimuța goală*, Ediția a II-a, Traducere din limba engleză de Valeriu Rendec, Editura Art, 2015
- Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, traducere de Șt.Aug.Doinaș, Editura Humanitas, 2014
- Nordau, Max, *Entartung*, Berlin, 1882
- Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Iași, Editura Polirom, 1999
- Quine, W.V., *From a Logical Point of View. Logico-Philosophical Essays*, 2nd edition, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1980
- Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, traducere de Vasile Tonoiu, București, Editura Humanitas, 1995

- Ricoeur, Paul, *La școală fenomenologiei*, Traducere din limba franceză de Alina-Daniela Marinescu și Paul Marinescu, Editura Humanitas, București, 2007
- Riedel, Manfred, *Comprehensiune sau explicație. Despre teoria și istoria științelor hermeneutice*, Traducere din limba germană și prefață de Andrei Marga, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989
- Ringbom, Sixten, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo Akademi, 1970
- Rorty, Richard, *Istoriografia filosofiei: Patru genuri*, în vol. 3, traducere de Mihaela Căbulea, București, Editura Univers, 2003
- Seamon David & Zajonc Arthur, *Goethe's way of science*, State Univ. of New York Press, 1998
- Sepp, Hans Rainer, Lester Embree (ed.), *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, London, Springer, 2010
- Seubold, Günter, „Heideggers nachgelassene Klee-Notizen”, în *Heidegger Studies*, Nr.9, Dunker & Humboldt, 1993.
- Solcan, Radu. M., *Introducere în filosofia minții din perspectiva științei cognitive*, Editura Universității din București, București, 2000
- Steiner, Rudolf, *Das Wesen der Farben*, Rudolf Steiner Verlag, 1991
- Steiner, Rudolf, *Teosofia*, Editura Univers, 2011
- Surdu, Alexandru, *Filosofia pentadică III. Existența nemijlocită*, București, Editura Academiei Române, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2014
- Țabrea, Dana, *Dezvoltarea metafizicii ca hermeneutică: Robin George Collingwood. O filozofie practică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2012
- Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura post-modernă*, traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993
- Vezeanu, Ion, „Identitatea, existența și cunoașterea obiectelor vagi”, în *Revista de filosofie analitică*, Volumul II, 1, Ianuarie-iunie 2008
- Vlăsceanu, Lazăr, *Metodologia cercetării sociologice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
- von Hofmannstahl, Hugo, *Poesie und Leben*, în *Gesammelte Werke*, Fischer Verlag, Frankfurt a.M., 1979
- Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filosofice*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2003
- Wittgenstein, Ludwig *Caietul albastru*, traducere de Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 1993
- Wittgenstein, Ludwig *Tractatus logico-philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2001
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuwied, 1907
- y Gasset, Jose Ortega, *Dezumanizarea artei*, în vol. *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Traducere din spaniolă, prefață și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000
- Young, Julian, *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge Univ. Press, 2001
- *****
- Dicționarul limbii române*, Tomul II, C, Editura Academiei Române, 2010
- Encyclopedia of Aesthetics*, Editor in Chief, Michael Kelly, Oxford University Press, 1998

