



Experiența estetică în viața cotidiană: noi tematizări în fenomenologia și filosofia artei

Autor: **Cristian Al. HAINIC**

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-318-9

CUPRINS

Cuprins	3
1. Introducere	5
2. Modele estetice timpurii pentru analiza obiectelor non-artistice	17
2.1. Un exemplu de estetică cu domeniul de aplicare limitat	17
2.2. Asupra asumției nr. 2: „Aprecierea estetică nu reflectă viața trăită”	21
2.3. Asupra asumției nr. 1: „Conținutul reprezentational nu poate fi apreciat estetic”	23
2.4. Un pas înainte către estetica vieții cotidiene	27
3. Heidegger, Dewey și viața cotidiană: noi interpretări ale experienței estetice	31
3.1. Definiții ale termenilor: fenomenologia hermeneutică a artei	32
3.2. Dewey și Heidegger ca precursori ai esteticii vieții cotidiene	34
3.3. Stare de excepție și obiectul estetic cotidian	36
4. Artă și adevăr. Influențe heideggeriene pentru estetica vieții cotidiene	45
4.1. Problema definirii artei	46
4.2. Problema istoriei artei	50
4.3. Asumarea fenomenologică a dificultăților artei	58
4.4. Adevărul operei de artă	60
4.5. Multiple fenomenologii ale operei de artă	69
5. Transpunerea experienței estetice în limbaj	88
5.1. Relația artei cu ontologia limbii la Martin Heidegger	88
5.2. De la ontologia limbii la facticitate	95
6. Depășirea interpretării ontice a obiectului cotidian: noțiunea de „tetradă”	106
6.1. Prezentarea tetradei ca taxonomie în interpretările curente	107
6.1.1. Introducerea tetradei în filosofia heideggeriană	107
6.1.2. Tetrada ca etică a locuirii	111
6.1.3. Locuirea ca scăpare de „pericolul tehnicii”	114
6.2. Respingerea tetradei ca taxonomie	117
6.2.1. Ce trebuie modificat în interpretare?	117
6.2.2. Indicații pentru reinterpretarea tetradei	119

7. Considerații finale	125
7.1. Concluzii	125
7.2. Impactul cercetării	133
8. Referințe bibliografice	135
9. Rezumatul lucrării	143
10. Contents and Summary	150

REZUMAT

Lucrarea de față constituie raportul științific final al proiectului postdoctoral intitulat „Experiența estetică în viața cotidiană: noi tematizări în fenomenologia și filosofia artei”. Proiectul a avut ca obiectiv principal stabilirea relevanței conceptului heideggerian de adevăr al artei în cadrul tematizării curente a experienței estetice în estetica vieții cotidiene (*everyday aesthetics*). Cercetarea postdoctorală și-a îndeplinit obiectivul în două etape de desfășurare (cercetare în țară și stagiul de cercetare în străinătate), prin intermediul a patru obiective specifice: (1) Stabilirea raportului dintre artă și viața cotidiană, în lumina dezbaterilor din cadrul filosofiei contemporane (capitolul 2 al lucrării de față); (2) Determinarea rolului jucat de condiția de excepționalitate în diferențierea obiectelor artistice de cele non-artistice (capitolul 3 al lucrării de față); (3) Identificarea elementelor conceptuale care permit termenului de „adevăr” să fie aplicat obiectelor și evenimentelor cotidiene, spre deosebire de aplicarea sa în raport privilegiat cu arta în filosofia heideggeriană (capitolele 4 și 5 ale lucrării de față); (4) Clarificarea condițiilor în care fenomenologia heideggeriană poate contribui la mișcarea contemporană a esteticii vieții cotidiene (capitolele 3 și 6 ale lucrării de față).

Metodele folosite pentru îndeplinirea obiectivelor specifice țin în mare parte de efectuarea cercetării în filosofia aplicată, ele cuprinzând analiza comparativă, analiza funcțională, analiza conceptuală și, în fine, analiza filologică (stabilirea numărului de ocurențe ale unor termenilor, datarea acestor ocurențe, ș.a.). Contextul cercetării este oferit de mișcarea filosofică recentă de sorginte anglo-americană intitulată „estetica vieții cotidiene”, care preia parțial sarcina fenomenologică de a identifica sensurile prezente în preînțelegerea noastră a mediului înconjurător, fie el animat sau neanimat. Soluția oferită de Martin Heidegger acestei sarcini a fost propunerea conceptului de „operă de artă” pentru acele obiecte (ființări) capabile să stabilească, să prezinte, sau să păstreze ceea ce o comunitate determinabilă istoric consideră ca „adevărat”. Problema identificată de lucrare este că, odată cu arta contemporană și odată cu noile teorii estetice care cataloghează ca „operă de artă” lucrări de artă conceptuală, *ready-mades* și *found art*, ideea heideggeriană conform căreia arta ar păstra sau ar prezenta un adevăr referitor la un grup dat este aparent contrazisă.

Motivul identificat pentru problema cercetată este unul dublu. În primul rând, arta contemporană ca atare se contopește într-o măsură foarte mare cu viața cotidiană. În al doilea rând, experții în politici culturale au observat un conflict crescând între agenții culturale (în special artiștii) și politicile culturale care le sunt impuse. Acest conflict rezultă, în cazuri extreme, în refuzul oricărei valori de adevăr comunitar pe care arta l-ar putea avea. Stadiul actual al cunoașterii reiese din studii recente în științele umaniste și sociale, care au arătat că politicile culturale sunt create și implementate în conformitate cu o rețea de practici adoptate de anumite grupuri culturale fără ca valoarea de adevăr a respectivelor practici să fie recunoscută sau înțeleasă în mod explicit. În filosofia anglo-saxonă, contextul acestor studii este reprezentat în mare parte de recuperarea unei tradiții bine înrădăcinate în fenomenologia continentală. Este vorba de relația noastră cu arta și cu produsele

culturale în contextul de-estetizării artei și al prospectării spațiului cotidian cu instrumente care până acum erau „rezervate” în exclusivitate artelor frumoase/înalte. Astfel, lucrarea arată în introducerea sa că ideea conform căreia arta ar păstra sau ar prezenta un adevăr referitor la un grup dat, idee care marchează în mod evident în filosofia heideggeriană a artei, este aparent contrazisă astăzi, prin aceea că arta contemporană ca atare se contopește într-o măsură foarte mare cu viața de zi cu zi.

În capitolul 2 al lucrării, *Modele estetice timpurii pentru analiza obiectelor non-artistice*, cercetarea își propune depășirea unei serii de dificultăți pe care le identifică în estetica modernă și contemporană. Una din aceste dificultăți este faptul că estetica tradițională, în orice epocă istorică, tinde să aplice un anumit tip de estetism pentru a discrimina între obiectele care pot candida la statutul de „operă de artă” și cele care sunt descalificate de la acest status. Problema pe care lucrarea o identifică în legătură cu respectivul estetism este că setul de canoane folosite pentru a discrimina între artele „frumoase” sau „înalte” obiectele cotidiene este mereu contestat la scurt timp după ce intră în vigoare, de cele mai multe ori chiar de către artiștii înșiși. În plus, în lucrare se arată că pe baza a astfel de canoane estetice tradiționale, se ajunge la concluzii care contrazic simțul comun, cum ar fi excluderea lucrărilor de artă reprezentatională sau figurativă din categoria de „artă”, cum a fost cazul formalismului radical reprezentat de Clive Bell și analizat în secțiunea 2.1 (*Un exemplu de estetică cu domeniul de aplicare limitat*). Altă dificultate teoretică este identificată în secțiunile 2.3. (*Asupra asumptiei nr. 1: „Conținutul reprezentational nu poate fi apreciat estetic”*) și 2.4. (*Un pas înainte către estetica vieții cotidiene*) sub numele de „antropocentrism estetic”. Lucrarea dorește să demonstreze aici că reacțiile stârnite de teoriile estetice cu domeniul de aplicare limitat la artă, precum formalismul lui Bell, au tematizat cu rapiditate un nou tip potențial de estetică, în primă fază care își extinde domeniul de aplicare la mediul înconjurător, iar mai apoi încearcă forme radicale conform cărora orice obiect perceptibil ar putea fi apreciat estetic. Problema pe care lucrarea o identifică legat de noile modele de analiză a obiectelor non-artistice de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea este că preluau metodele de analiză ale esteticii tradiționale raportate la subiectul care interpretează și care fixează canoanele de interpretare. Așadar, concludă lucrarea, respectivele modele timpurii nu au reușit să se îndepărteze de antropocentrismul pe care și l-au propus să-l elimine în noul tip de estetică.

În capitolul 3, *Heidegger, Dewey și viața cotidiană: noi interpretări ale experienței estetice*, lucrarea deplasează interesul cercetării de la identificarea rădăcinilor anglo-saxone ale mișcării esteticii vieții cotidiene la identificarea rădăcinilor sale continentale, în speță heideggeriene. Capitolul se axează în principal pe crearea unei serii de conexiuni logice între filosofia deweyană și filosofia heideggeriană a artei, cu scopul de a elucida de ce cei doi mari filosofi sunt considerați de unii esteticieni ca precursorii principali ai esteticii vieții cotidiene. Principala punte de legătură identificată de lucrare între cei doi gânditori este încercarea comună de a reuni condițiile de producere și de existență a operelor de artă cu viața cotidiană a comunităților din care ele (operele) provin și pe care le influențează la rândul lor. Motivele identificate de lucrare pentru care conexiunea dintre artă și viața cotidiană se pierde în estetica modernă țin, în primul rând, de crearea unor circuite muzeale care funcționează ca factori discriminatori de impunere a canoanelor artistice. Pentru a ajunge la această concluzie,

lucrarea face apel la unele studii de istorie a artei pentru a testa ipotezele comune ale lui Heidegger și Dewey referitoare la discrepanța creată de instituțiile artistice între experiența estetică a artei și experiența estetică a vieții trăite. În al doilea rând, lucrarea identifică un motiv pentru care producțiile culturale în genere ajung să funcționeze în izolare față de originea lor, cu toate că, de cele mai multe ori, ele sunt create tocmai în legătură cu un dat comunitar bine determinat istoric, social și cultural. Respectivul motiv ține de transformarea operelor în comodități pe piața internațională de artă, lucru făcut posibil la cotele sale maxime numai în ultimele zeci de ani, datorită dezvoltării mijloacelor tehnologice corespunzătoare.

În economia generală a lucrării, capitolul al treilea operează o trecere de la pilonul teoretic anglo-american al esteticii vieții cotidiene la pilonul său hermeneutic continental. Cercetarea propune, în acest sens, o serie de conexiuni comparative între experiența estetică manifestă în filosofia deweyană și filosofia heideggeriană a artei. Analiza comparativă întreprinsă în secțiunile 3.1. (*Definiții ale termenilor: fenomenologia hermeneutică a artei*) și 3.2. (*Dewey și Heidegger ca precursori ai esteticii vieții cotidiene*) conchide, așadar, că eforturile celor doi filosofi din tradiții de gândire relativ diferite converg în încercarea de a repune în legătură procesul de producere a artei cu viața cotidiană a comunităților în cadrul cărora arta ar urma să fie produsă. Lucrarea observă că mai mulți factori, atât teoretici cât și instituționali, sunt identificați de ambii filosofi ca motive pentru distrugerea legăturii dintre artă și viața cotidiană în estetica modernă și chiar și contemporană. Confruntând textele filosofilor cu cele ale istoricilor artei, lucrarea capitolul 3 conchide că ideea de colecție de artă și influența sa crescândă de-a lungul secolului al XVIII-lea a dat naștere unei paradigme a muzeului în lumea artei, astfel încât criteriul muzeistic a devenit principalul canon conform căruia se discrimina între artă și non-artă. De altfel, cercetarea indică faptul că criteriul muzeistic este destul de puternic și în zilele noastre, însă nu și singurul, fiind „complementat” de piața internațională de artă. Altă idee pe care capitolul al treilea o propune este aceea că fenomenologia hermeneutică heideggeriană prezintă, totuși, o aplicabilitate mai largă decât domeniul obiectelor estetice. Aceasta se întâmplă în virtutea faptului că reflecția heideggeriană asupra artei are loc pe fundamentul unei încercări mai ample de respingere a unor metafizici „ideale” tradiționale privitoare la constituția realității ca atare. Se observă că tocmai ideea directoare conform căreia nu există o lume pură care ar transcende-o pe cea cotidiană îi permite lui Heidegger să respingă cu ușurință autonomizarea teoretică a artei într-o lume „pură” separată de cea la care am avea acces facticitatea noastră, așa cum fusese această idee prezentată în capitolul 2.

În capitolul următor, 4. *Artă și adevăr. Influențe heideggeriene pentru estetica vieții cotidiene*, lucrarea aduce în discuție fenomenologia și filosofia artei în cheie heideggeriană, pentru a discuta cum diferite elemente din acestea pot contribui la o estetică a cotidianului. În primul rând, capitolul pornește de la premisa că nu există o noțiune ideală de artă, adică o paradigmă în care arta este explicabilă în sine dincolo de orice variabilă istorică. Apoi, cercetarea observă că a existat o schimbare de atitudine teoretică atât în filosofia cât și în istoria artei. Respectiva schimbare teoretică este rezumată ca o trecere dincolo de posibilitatea ca arta să dea „forme pure” către momentul în care ea face mai degrabă loc operei de artă, adică momentul în care reflecția filosofică se îndreaptă către un reper bine determinat din punct de vedere fizic. Este oferit, apoi,

argumentul că respectiva schimbare de atitudine dă roade atât în fenomenologia artei, cât și în orice altă direcție de studiu care acceptă ideea lui Danto că istoria artei este, de fapt, istoria „suprimării” artei și că aceasta din urmă trebuie studiată într-un mod alternativ metodelor științifice clasice.

În capitolul 4, cercetarea este preocupată cu precădere de conturarea unui demers fenomenologic care se axează mai mult pe analiza a ceea ce opera de artă face, în sensul în care, contrar fixării acesteia într-o paradigmă, într-un sistem etc., suntem invitați să ne schimbăm radical atitudinea față de ea și să „o lăsăm să vorbească”. Tematic vorbind, capitolul vizează abordarea fenomenologică a artei în accepția lui Martin Heidegger și modalitatea în care metoda fenomenologică poate ajuta la depășirea atât a dificultăților deja abordate în cele două capitole precedente, cât și a altor probleme cu care estetica contemporană centrată pe artă se confruntă. Istoricii artei au constatat că abordarea teoretică pe care o întreprind, ce presupune în cele mai multe cazuri o inventariere a „produselor” artei, devine din ce în ce mai lipsită de unitate din cauza faptului că arta și operele de artă sunt ele însele caracterizate de o lipsă de omogenitate pe care artiștii o acceptă și o proliferază. Apariția curentelor artistice care sfidează principiile după care teoria artei clasifică și analizează operele de artă le impune acum criticilor să recurgă la noi resurse conceptuale și metodologice pentru a defini arta și a justifica un studiu istoric al acesteia. Așadar teza acestui capitol constă în propunerea fenomenologiei artei, în speță a celei heideggeriene, ca metodă prin care abordările actuale ale artei și condițiile lor de posibilitate să poată fi regândite astfel încât dificultățile cu care teoretizarea domeniului artistic se confruntă să fie depășite. Demersul lui Martin Heidegger constituie principalul reper al demonstrației acestei teze, la care se adaugă de-a lungul capitolului contribuțiile altor fenomenologi precum Mikel Dufrenne, Maurice Merleau-Ponty și Roman Ingarden. Acestea din urmă sunt luate în calcul pentru o mai eficientă și mai cuprinzătoare analiză a modului în care metoda fenomenologică își asumă dificultățile inerente abordării unei arii atât de vaste precum cea a artei.

În capitolul al cincilea, *Transpunerea experienței estetice în limbaj*, lucrarea arată că încercările de a clarifica experiența estetică printr-un sistem epistemologic sunt, la rândul lor, condiționate de gradul de conceptualizare a respectivelor experiențe în limbaj. Capitolul ia, în acest sens, exemplul fenomenologiei estetice a lui Roman Ingarden, care subliniază în multiple rânduri problema identificată. În secțiunea 5.2. (*De la ontologia limbii la facticitate*), lucrarea introduce o discuție despre poezie ca *Dichtung* în fenomenologia heideggeriană, însă și una despre revelarea „tacită” a adevărului în artă la Merleau-Ponty. În urma unei scurte analize comparative, secțiunea conchide că diferite abordări fenomenologice cercetează relația dintre opera de artă și limbă pentru a readuce în prim plan gândirea, care se produce în mediul limbii, în simultaneitate cu trăirea lucrurilor. Ca atare, aceste abordări au nevoie de un lucru exemplar care să ne deschidă o lume în care ființările se dau în mediul cotidian. Lucrarea subliniază că numai într-o primă lucrul exemplar este opera de artă ca reper principal pentru constituirea unei fenomenologii a artei și a realizării familiarității cu lumea cotidiană. Aceasta deoarece, în ultimă instanță, orice lucru cotidian, în măsura în care este înțeles în sens ontologic (ca obiect capabil de a ne deschide multiple posibilități de existență) și nu ontic (ca obiect care-și

capătă întregul sens din intențiile noastre) poate prelua funcția operei de a oferi o familiaritate cu lumea în care ne proiectăm viețile.

Concluzia capitolului al cincilea este că, indiferent de cât de greu de accesat sau oricât de uitată (adică acoperită de straturi interpretative) ar fi o ontologie a lucrului și a limbii, fenomenologia hermeneutică nu propune planuri separate de cotidianitate, superioare sau inferioare, la care ar trebui să accedem pentru a accesa respectiva ontologie. Din contra, cercetarea a indicat că lucrurile care reunesec tetrada ca cvadrant al realității posedă un caracter pronunțat comunitar și cotidian, în sensul în care, chiar și neexprimat de poeți, adevărul lor „funcționează” prin simplul fapt că ele conferă o încredere tacită membrilor comunității din care fac parte. Adevărul lucrurilor este „exprimat” tacit deoarece, în general, nu obișnuim să ne punem întrebări de ordin ontologic referitoare la capacitatea de a inspira încredere a lucrurilor cu care intrăm în contact factic, adică în fluxul continuu al simplei experiențe deweyene. A fi poet, atunci, înseamnă a fi dispus să renunți la fluxul continuu al experienței cotidianului pentru a te apleca asupra modalității în care lucrurile în cotidian determină viața factică. Incursiunea în poezie ca *Dichtung* în capitolul 5 arată, prin urmare, că relația privilegiată dintre lucru și adevăr, deși descoperită în primă instanță în cadrul analizei fenomenologice a operei de artă, se extinde dincolo de aceasta din urmă, întocmai cum domeniul esteticii se extinde dincolo de estetica centrată pe artă, către analiza obiectelor non-artistice. De aceea nu are importanță din punct de vedere fenomenologic dacă ne referim la un lucru ca obiect de artă sau la un lucru ca obiect cotidian, atât timp cât lucrul este gândit ontologic ca ceea ce reunește și ordonează adevărurile la care aderă o comunitate dată.

Ultimul obiectiv specific al proiectului de cercetare constă în clarificarea condițiilor în care fenomenologia heideggeriană poate contribui la mișcarea contemporană a esteticii vieții cotidiene. Lucrarea abordează acest obiectiv în capitolul 6, *Depășirea interpretării ontice a obiectului cotidian: noțiunea de „tetradă”* după ce noțiunile conceptuale de bază pentru realizarea sa au fost introduse de către capitolul 3. Metodologia propusă pentru a atinge obiectivul specific este analiza conceptuală și analiza filologică a termenului de „lucru”. Dacă capitolele 4 și 5 conclud că accesul la cele trei ipostaze ale lucrurilor cotidiene ne-a fost furnizat de către opera de artă într-un stadiu inițial, capitolul 6 duce ideea mai departe, susținând că opera ne este prezentată relațional, adică în capacitatea sa de a se raporta la alte ființări care nu au statutul de „artă”. Capitolul analizează conceptual și filologic exemplele oferite de Heidegger pentru deschiderea de lume a lucrurilor cotidiene (ulcior, pod, etc.) și a lucrurilor care au statutul de artă (templu grec, picturi, poeme). În acest sens, lucrarea observă că exegeții invocă așa-numita „estetică relațională” heideggeriană în care toate posibilitățile de a acționa asupra unui lucru sunt date în prealabil de adevărul pe care lucrul respectiv îl presupune. Deși alți cercetători au realizat impactul pe care ontologia ființării sau a lucrului îl poate avea asupra esteticii contemporane, întrebarea specifică la care capitolul 6 răspunde este de ce în textele heideggeriene din perioada anilor '35 opera de artă este considerată ca sursă a adevărului lucrurilor, pentru ca, ulterior, de aceeași relație privilegiată cu adevărul să dea dovadă și lucrurile cotidiene la rândul lor. Demersul investigativ conchide că Heidegger însuși a dorit să pună în evidență potențialul lucrurilor și a evenimentelor cotidiene de a furniza o experiență ca *Erfahrung* și nu ca *Erlebnis*. Așadar, rezultatul capitolului 6 este acela de a identifica condițiile în

care putem asocia fenomenologia heideggeriană cu un curent estetic, în condițiile în care Heidegger respinge hotărât analiza estetică tradițională.

Noțiunea de tetradă este, în capitolul al 6-lea, cheia raportării ontologice la lucruri, adică cadrul potrivit în care o experiență estetică a obiectului cotidian poate avea loc. Noțiunea este tratată atât în capitolul 4 cât și capitolul 6 pentru a clarifica faptul că în experiența ontologică a unui obiect cotidian ieșim din relațiile ontice care trimit la o rețea practic inepuizabilă de alte obiecte și vedem reflectată în obiectul respectiv însăși structura lumii în care trăim și în pe al cărei adevăr îl acceptăm tacit. Implicațiile discutate în ultimul capitol din lucrarea de față ar fi, atunci, consecințele pe termen lung ale fenomenologiei heideggeriene a artei și a cotidianului pentru mișcarea esteticii vieții cotidiene. Contribuțiile aduse pe plan internațional de către cercetarea efectuată constau, deci, în identificarea măsurii în care conceptul de „adevăr” se pretează artei contemporane care tinde să se confunde cu obiectele cotidianului (de exemplu, *ready-mades*, *found art*, artă conceptuală etc.). Mai mult, cercetarea propune o serie de soluții pentru rezolvarea unor puncte sensibile de dispută dintre fenomenologia heideggeriană a artei și estetică. Cercetarea efectuată identifică nu numai acele elemente din mișcarea esteticii vieții cotidiene care se pretează filosofiei heideggeriene, dar și acele elemente din fenomenologia heideggeriană care au fost preluate deja ca idei precursorale ale esteticii vieții cotidiene, precum și altele care pot fi preluate pe viitor, de exemplu structura ontologică a obiectului cotidian ca lucru. În fine, cercetarea stabilește măsura în care mișcarea vieții cotidiene este nevoită să respingă studiul artei pentru a se diferenția de estetica tradițională a secolelor XVIII-XX.

CONTENTS

Contents	3
1. Introduction	5
2. Early Aesthetic Models for the analysis of non-art objects	17
2.1. An example of aesthetic analysis with limited applicability	17
2.2. On assumption no. 2: „Aesthetic appreciation does not reflect lived life”	21
2.3. On assumption no. 1: „Representational content cannot be appreciated aesthetically”	23
2.4. A step forward toward everyday aesthetics	27
3. Heidegger, Dewey, and lived life: new interpretations of aesthetic experience	31
3.1. Definition of terms: the hermeneutical phenomenology of art	32
3.2. Dewey and Heidegger as forerunners of everyday aesthetics	34
3.3. Exceptional state and the everyday aesthetic object	36
4. Art and truth: Heideggerian influences for everyday aesthetics	45
4.1. The problem of defining art	46
4.2. The problem of the history of art	50
4.3. The phenomenological solution to the difficulties of art	58
4.4. The truth of the work of art	60
4.5. Multiple phenomenologies of the work of art	69
5. The transposition of aesthetic experience into language	88
5.1. The relation of art with the ontology of language at Martin Heidegger	88
5.2. From the ontology of language to facticity	95
6. Overcoming the ontic interpretation of the everyday object: the notion of “fourfold”	106
6.1. The fourfold as taxonomy in current interpretations	107
6.1.1. How the fourfold is introduced in Heidegger’s philosophy	107
6.1.2. The fourfold as ethics of dwelling	111
6.1.3. Dwelling as an escape from the “danger of technology”	114
6.2. Rejection of the fourfold as taxonomy	117
6.2.1. What needs to be modified in the interpretation of the fourfold?	117
6.2.2. Indications for reinterpreting the fourfold	119

7. Final considerations	125
7.1. Conclusions	125
7.2. Research impact	133
8. References	135
9. Summary (in Romanian)	143
10. Contents and Summary	150

SUMMARY¹

This paper represents the final scientific report of the postdoctoral project entitled “Aesthetic Experience in Everyday Life: New Approaches within the phenomenology and philosophy of art.” The main objective of the project was to establish the relevance of Heidegger’s concept of “truth” of art for the contemporary debates over aesthetic experience carried out within the philosophical movement of everyday aesthetics. The postdoctoral research has accomplished this objective over a timespan of two research stages (one in Romania and one abroad) and by means of the following four specific objectives: (1) To establish the relation of art to everyday life, in the light of recent debates in contemporary philosophy (chapter 2 of this paper); (2) To determine the role that the exceptionality condition has played in differentiating art objects from non-art objects (chapter 3 of this paper); (3) To identify the conceptual elements that allow for the notion of “truth” to be applied to everyday objects and events, unlike their privileged application to art in Heidegger’s philosophy (chapters 4 and 5 of this paper); (4) To clarify the conditions under which Heideggerian phenomenology may contribute to the contemporary movement of everyday aesthetics (chapters 3 and 6 of this paper).

The methods used for accomplishing the aforementioned specific objectives largely pertain to carrying out research in applied philosophy, thus consisting of comparative analysis, functional analysis, conceptual analysis and, finally, philological analysis (establishing the number of occurrences for a series of terms, dating these occurrences and so forth). The research context is provided by the recent Anglo-American philosophical movement entitled “the aesthetics of everyday life”, which partially takes on the phenomenological task of identifying the meanings present in our pre-understanding of the animate and the inanimate environment. The solution offered by Martin Heidegger to this task was to name “works of art” those beings that are capable of establishing, presenting, and safeguarding what a historically-determined community deems “true.” The problem identified in the postdoctoral research project is that, with the advent of contemporary art and with the advent of new theories that catalogue as “art” works pertaining to the conceptual field such as *ready-mades* or *found art*, the Heideggerian idea according to which art would safeguard or present the truth with regard to a certain group is apparently contradicted.

The reason that our research has identified for this problem is twofold. Firstly, contemporary art largely fuses with daily life. Secondly, cultural policy experts have observed a rising conflict between cultural agents (especially artists) and the cultural policies which they have to abide to. In some extreme cases, this conflict results in the refusal of all truth value that art might have had. The current research situation in the field can easily be drawn from recent studies in human and social sciences, which have shown that cultural policies are created and implemented according to a network of practices that is adopted without explicitly recognizing or

¹ This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

understanding its truth value. In Anglo-Saxon philosophy, the context of these studies is largely represented by recovering a tradition which is otherwise well-rooted in continental philosophy. We are referring here to our relation to art and to cultural products in general, in the context of art's de-aestheticization and of investigating the everyday with instruments that were up until presently "reserved" exclusively for high / fine art. Accordingly, our paper indicates in its introduction that the idea according to which art would safeguard or present the truth with regard to a certain group of people is apparently contradicted today by the fact that contemporary art melts into everydayness.

In chapter 2 of this paper, *Primitive Aesthetic Models for Analyzing Non-Art Objects*, we propose overcoming a series of difficulties which we identify in modern and contemporary aesthetics. One of these difficulties lies in the fact that traditional aesthetics, in any given historical time, tends to apply a certain type of aestheticism to discriminate between objects that can candidate for the status of "works of art" and those that cannot. The problem we identify regarding this type of aestheticism is that the set of canons used to discriminate between "fine" or "high" arts and everyday objects is always contested shortly after having entered the mainstream, most of the time by the artists themselves. Furthermore, we show how, based on these traditional aesthetic canons, conclusions that contradict common sense are reached, such as excluding works with representational or figurative content from the category of "art," as in the case of the radical formalism of Clive Bell, which is analyzed in section 2.1. (*An Example of Aesthetics with Limited Applicability*). Another theoretical difficulty is identified and named "aesthetic anthropocentrism" in sections 2.3. (*On the Assumption that Representational Content Cannot Be Aesthetically Appreciated*) and 2.4. (*A Further Step toward Everyday Aesthetics*). Here, we try to show that the reactions that art-centered aesthetic theories have received have rapidly conjured up a potentially new aesthetics, one which in the first instance extends its scope toward the natural environment, and then in the second instance experiences more radical forms of scope extension. The problem we identify concerning these new models of aesthetic analysis from the end of the 20th century and the beginning of the 21st is that they take on analysis methods from traditional subject-centered aesthetics. Therefore, in the second chapter we conclude that the primitive models of everyday aesthetics have not managed to distance themselves from the anthropocentrism that they had intended to eliminate from aesthetics in the first place. Section 2.3. accounts for a series of such models offered by contemporary philosophers of art in order to test whether aesthetic analysis can be extended to non-artistic study objects such as the natural environment. The purpose of the account offered is to indicate that contemporary philosophical aesthetics does not anymore need to mandatorily focus on art in its traditional forms. In Anglo-Saxon philosophy, with the help of these models, aesthetics was able to shift its focus toward the sphere of everyday non-art objects, which would naturally lead to the idea of an aesthetic analysis of everyday life.

In chapter 3, *Heidegger, Dewey, and Everyday Life: New Interpretations of Aesthetic Experience*, the paper takes interest in identifying the continental roots of everyday aesthetics, and specifically its Heideggerian ones. The chapter focuses on creating a series of logical connections between Deweyan and Heideggerian philosophy of art, with the purpose of elucidating why the two philosophers are considered the main

forerunners of everyday aesthetics. The main connecting bridge that we identify is their common attempt to reunite the conditions under which works of art are produced and appreciated with the everyday life of the communities out of which they (the works) spring up and which they influence in their turn. The reasons we identify for the fact that the connection between art and daily life is lost in modern aesthetics pertain primarily to the creation of museum circuits that act as discriminatory factor of imposing artistic canons. To reach this conclusion, we appeal to a collection of studies in art history in order to test the common hypotheses of Heidegger and Dewey with regard to the discrepancy created by the artistic institutions between the aesthetic experience of art and the aesthetic experience of lived life. Secondly, we identify a reason for which cultural products in general end up functioning isolated from their origin, even though most of the time they are created in connection with a given set of community knowledge, which is determined historically, socially and culturally. The reason we are talking about is that works of art are nowadays usually transformed into commodities for the international art market, which was made possible by the advent of technological means in the last couple of decades.

The third chapter of this paper bridges the Anglo-American theoretical foundation of everyday aesthetics and the latter's continental, or hermeneutical, foundation. We propose a series of comparative connections between the aesthetic experience manifested in Dewey and the one manifested in Heidegger's philosophy of art. The comparative analysis, which is carried out in section 3.1. and 3.2. concludes that the efforts of the two philosophers converge in their attempt to reestablish the connection between producing art and the life of the communities within which art is to be produced. We observe several factors, both theoretical as well as institutional, that are identified by the two philosophers as reasons for destroying the connection between art and everyday life in modern and even contemporary aesthetics. Comparing the texts of the two philosophers with the texts of a series of art historians, we conclude that the idea of collecting art and its rising influence throughout the 18th century have given rise to the museum paradigm in the artworld, such that the criterion of being a candidate for inclusion in a museum collection became the main canon according to which art and non-art were told apart. What is more, research also indicates that the museum criterion still holds strong nowadays, when it is also complemented by the international art market. Another idea proposed by chapter 3 is that Heidegger's phenomenological hermeneutics presents a larger applicability than that of the domain of aesthetic objects. We argue that the Heideggerian consideration of art takes place on the basis of a much larger attempt to reject traditional idealist metaphysics with regard to the very constitution of reality. We observe that it is the idea according to which there is no pure world that transcends the daily one that allows Heidegger to easily reject the theoretical autonomy of art in a "pure" world separated from the one we may access by means of our facticity.

In chapter 4, *Art and Truth: Heideggerian Influences for the Aesthetics of Everyday Life*, the paper brings into discussion Heidegger's phenomenology and philosophy of art in order to discuss how different elements from them may contribute to an aesthetics of the everyday. First of all, the chapter adopts the premise that there is no ideal notion of art. Then, we observe that there has been a change in the theoretic attitude both

in the philosophy as well in the history of art. The change is summarized as a passing beyond the possibility that art may provide “pure forms,” toward the moment in which it lets the actual work of art speak for itself, i.e., the moment in which philosophical reflection is pointed toward a well-determined physical study object. We provide the argument that this change is fruitful both within the phenomenology of art, as well as in any other direction of study that is congruent with Danto’s idea that the history of art is, in fact, the history of art’s disenfranchisement and, thus, art should be studied in a manner which provides an alternative to the classical scientific methods.

In chapter 4, research is primarily focused on outlining a phenomenological path for analyzing how the work of art functions, meaning that, as opposed to registering the work in a paradigm or a theoretical system, we are invited to radically change our attitude toward it and “let it speak” for itself. Thematically speaking, the chapter takes interest in Heidegger’s phenomenological approach and in the manner it can help overcome both the difficulties already approached in the two preceding chapters, as well as other problems with which contemporary art-centered aesthetics struggles. We show that at least a part of the contemporary art historians have realized that their discipline predominantly presupposes creating an inventory of art products, which becomes less and less unitary due to the fact that art and works of art are themselves characterized by a lack of homogeneity that is accepted and even proliferated by artists. The birth of artistic currents that overrule the principles according to which art theory classifies and analyses works of art calls for critics to resort to new conceptual and methodological resources to define art and justify an historical study of works of art. Therefore, the premise of this chapter consists in proposing the phenomenology of art, especially the Heideggerian one, as a method by means of which the difficulties faced when theorizing the arts may be overcome. Martin Heidegger’s approach to art constitutes the main tool used to argue this thesis, to which we add the contributions of other phenomenologists such as Mikel Dufrenne, Maurice Merleau-Ponty, and Roman Ingarden. The latter are considered for a more efficient and thorough analysis of the way in which the phenomenological method assumes the difficulties inherent to studying such a vast area as that of art.

In the fifth chapter, entitled *The Transposition of Aesthetic Experience into Language*, we show that the attempts to clarify aesthetic experience by means of an epistemological system are, in their turn, conditioned by the degree of their conceptualization in language. The chapter then provides the example of Roman Ingarden’s aesthetic phenomenology to outline repeatedly the identified problem. In section 5.2., we introduce a discussion on poetry as *Dichtung* in Heidegger’s phenomenology, and a commentary on Merleau-Ponty’s theory on the “silent” revelation of truth in art. After comparatively analyzing the two, the section concludes that different phenomenological approaches research the relation of artworks to language in order to position thought, which is produced within the medium of language, in complementarity with the experience of things. As such, these approaches need an exemplary thing to open the world in which beings are given in the everyday. The paper highlights that it is only in the first instance that the exemplary thing creating familiarity with the everyday world is the work of art in Heidegger’s phenomenology of art. For, in the last instance, any everyday thing, as far as it is understood ontologically (as an object capable of opening up multiple possibilities of existence) and

not ontically (as an object that gains its meaning from our intentions), may take on the function of the work of art and offer a certain familiarity with the world in which are lives are projected.

The conclusion of chapter 5 is that, no matter how hard it is to access or no matter how forgotten (i.e., covered by interpretative layers) an ontology of the thing and of language is, phenomenological hermeneutics does not presuppose other spheres than the one of everydayness to which we should gain access in order to use that ontology. On the contrary, research has shown that things that reunite the fourfold as quadrant of reality possess a community-like and everyday character, meaning that, even if not expressed by poets, their truth “functions” simply because they confer a tacit trust to the members of the communities to which they belong. The truth of things is “expressed” tacitly because, generally speaking, we are not used to questioning ontologically the capacity to inspire trust of the things with which we come into contact factically (that is, in the continuous flux of simple Deweyan experience). To be a poet, then, means to be willing to renounce the continuous flux of everyday experience in order to question the manners in which everyday things determine factic life. Our exploration of poetry as *Dichtung* in chapter 5 thus shows that the privileged relation of the thing to truth, although discovered in the first instance by analyzing the work of art, extends well beyond the latter, just as the domain of aesthetics extends beyond art-centered aesthetics and toward the analysis of non-art objects. This is why it is of no importance, phenomenologically speaking, whether we refer to the thing as an object of art or to the thing as an everyday object, so long as the thing is being thought of ontologically as that which reunites and orders the truth to which a certain community adheres.

The last specific object of the research project is to clarify the conditions under which Heidegger’s phenomenology may contribute to the contemporary movement of everyday aesthetics. The paper achieves this objective in chapter 6, *Overcoming the Ontic Interpretation of the Everyday Object: The Notion of the “Fourfold,”* and does so after the basic conceptual notions for achieving the objective have been introduced in chapter 3. The methodology proposed to achieve this specific objective relies on the conceptual and philological analysis of the term “thing.” If chapters 4 and 5 conclude that the access to the three instances of the thing is provided by the work of art in an initial phase, chapter 6 takes this idea further, claiming that the work of art is presented relationally, i.e., in its capacity to relate to other beings that do not bear the same status of “art.” The chapter analyses the examples offered by Heidegger for everyday things (jugs, bridges) and art objects (Greek temple, paintings, poems) that open up the world. In doing so, the paper observes that commentators to Heidegger invoke a so-called “relational aesthetics” in which the possibilities of taking action over a thing are given in advance by the truth that that thing presupposes. Although other researchers have already acknowledged the impact that the ontology of beings or things may have over contemporary aesthetics, the specific question to which chapter 6 now answers is why the Heideggerian texts from the 1930s see art as the source of the truth of things, only to later state, beginning with the 1950s, that the same privileged relation to truth is present in everyday things, as well. The investigation concludes that Heidegger himself wished to outline the potential of everyday things and events to provide an experience as *Erfahrung* and not as *Erlebnis*. Therefore, the result of chapter 6 is that we manage to identify the conditions within which Heidegger’s

phenomenology may be associated with an aesthetic movement, given that Heidegger was very keen on rejecting traditional aesthetic analysis.

The notion of fourfold is, in the sixth chapter, the key to the ontological view of things, that is, the appropriate frame by means of which an aesthetic experience of everyday objects may occur. The notion is tackled both in chapter 4, as well as here, in order to clarify that during the ontological experience of an object we shun the ontic relations. The implications discussed in the chapter are, therefore, the long-term consequences of Heidegger's phenomenology of art and of the everyday for the movement of everyday aesthetics. The international impact of the postdoctoral research summarized here rests in identifying the measure in which the concept of "truth" is applicable to contemporary art, which tends to melt in everydayness (for example, *ready-mades*, *found art*, conceptual art etc.). Moreover, the research proposes a series of solutions to solve some sensitive points disputed between Heidegger's phenomenology of art and aesthetics. Our paper identified not only those elements from the movement of everyday aesthetics that lend themselves to being deemed the theoretical continuation of Heidegger's philosophy, but also those elements from Heidegger's phenomenology that have already been taken on as forerunner ideas of everyday aesthetics or that are likely to be adopted by the movement in the future, such as the ontological structure of the everyday object as thing. Finally, our research has established the measure in which the movement of everyday aesthetics has to reject the study of art in order to distance itself from the traditional aesthetics practiced throughout the 18th to the 20th centuries.

CUPRINS

Cuprins	3
1. Introducere	5
2. Modele estetice timpurii pentru analiza obiectelor non-artistice	17
2.1. Un exemplu de estetică cu domeniul de aplicare limitat	17
2.2. Asupra asumției nr. 2: „Aprecierea estetică nu reflectă viața trăită”	21
2.3. Asupra asumției nr. 1: „Conținutul reprezentational nu poate fi apreciat estetic”	23
2.4. Un pas înainte către estetica vieții cotidiene	27
3. Heidegger, Dewey și viața cotidiană: noi interpretări ale experienței estetice	31
3.1. Definiții ale termenilor: fenomenologia hermeneutică a artei	32
3.2. Dewey și Heidegger ca precursori ai esteticii vieții cotidiene	34
3.3. Stare de excepție și obiectul estetic cotidian	36
4. Artă și adevăr. Influențe heideggeriene pentru estetica vieții cotidiene	45
4.1. Problema definirii artei	46
4.2. Problema istoriei artei	50
4.3. Asumarea fenomenologică a dificultăților artei	58
4.4. Adevărul operei de artă	60
4.5. Multiple fenomenologii ale operei de artă	69

5. Transpunerea experienței estetice în limbaj	88
5.1. Relația artei cu ontologia limbii la Martin Heidegger	88
5.2. De la ontologia limbii la facticitate	95
6. Depășirea interpretării ontice a obiectului cotidian: noțiunea de „tetradă”	106
6.1. Prezentarea tetradei ca taxonomie în interpretările curente	107
6.1.1. Introducerea tetradei în filosofia heideggeriană	107
6.1.2. Tetrada ca etică a locuirii	111
6.1.3. Locuirea ca scăpare de „pericolul tehnicii”	114
6.2. Respingerea tetradei ca taxonomie	117
6.2.1. Ce trebuie modificat în interpretare?	117
6.2.2. Indicații pentru reinterpretarea tetradei	119
7. Considerații finale	125
7.1. Concluzii	125
7.2. Impactul cercetării	133
8. Referințe bibliografice	135
9. Rezumatul lucrării	143
10. Contents and Summary	150

1. INTRODUCERE

Proiectul postdoctoral al cărui raport științific final lucrarea de față îl constituie a avut ca scop principal stabilirea relevanței conceptului heideggerian de adevăr al artei în cadrul tematizării curente a experienței estetice în estetica vieții cotidiene (*everyday aesthetics*). Mișcarea filosofică recentă de sorginte anglo-americană intitulată „estetica vieții cotidiene” preia sarcina fenomenologică de a identifica sensurile prezente în preînțelegerea noastră a mediului înconjurător, fie el animat sau neanimat. Soluția oferită de Martin Heidegger acestei sarcini a fost propunerea conceptului de „operă de artă” pentru acele obiecte (ființări sau ființe particulare¹) capabile să stabilească, să prezinte, sau să păstreze ceea ce o comunitate determinabilă istoric consideră ca „adevărat”. Problema este că, odată cu arta contemporană și odată cu noile teorii estetice care cataloghează ca „operă de artă” lucrări de artă conceptuală, *ready-mades* și *found art*, ideea heideggeriană conform căreia arta ar păstra sau ar prezenta un adevăr referitor la un grup dat este aparent contrazisă.

Problema identificată are două motive principale. În primul rând, arta contemporană ca atare se contopește într-o măsură foarte mare cu viața cotidiană. În al doilea rând, experții în politici culturale au observat un conflict crescând între agenții culturale (în special artiștii) și politicile culturale care le sunt impuse. Acest conflict rezultă, în cazuri extreme, în refuzul oricărei valori de adevăr comunitar pe care arta ar putea-o avea. Așadar, obiectivul general al proiectului a fost stabilirea relevanței conceptului heideggerian de „adevăr” al artei pentru tematizarea curentă a experienței estetice în viața de zi cu zi. Cercetarea postdoctorală și-a îndeplinit obiectivului în două etape de desfășurare (cercetare în țară și stagiul de cercetare în străinătate) și prin intermediul a patru obiective specifice:

(1) Stabilirea raportului dintre artă și viață cotidiană, în lumina dezbaterilor din cadrul filosofiei contemporane (capitolul 2 al lucrării de față);

(2) Determinarea rolului jucat de condiția de excepționalitate în diferențierea obiectelor artistice de cele non-artistice (capitolul 3 al lucrării de față);

¹ Se impune o precizare terminologică legată de traducerea în limba română a substantivului *das Seiende* din restul lucrării de față. Deși traducerea general acceptată a termenului în limba română este cea fixată pe linia Liiceanu-Kleininger-Cioabă, prin „ființare”, la sugestia tutorelui îndrumător – domnul profesor Wilhelm Dancă – am preferat să redăm referințele heideggeriene la ceea-ce-este fizic prin „ființă particulară” sau „ființă concretă”, în funcție de context. Alte traduceri, precum cea a lui Totesco, preferă „ființa realității existente”. Însă, pentru scopul nostru din această lucrare, am propus variantele noastre de traducere pentru a ajuta reflecția specifică esteticii vieții cotidiene asupra „obiectului estetic”, căruia încercăm în prezenta lucrare să îi îmbogățim sensul prin sublinierea posibilității de a-l vedea nu atât ca „obiect”, ci mai degrabă ca *Seiende*.

(3) Identificarea elementelor conceptuale care permit termenului de „adevăr” să fie aplicat obiectelor și evenimentelor cotidiene, spre deosebire de aplicarea sa în raport privilegiat cu arta în filosofia heideggeriană (capitolele 4 și 5 ale lucrării de față);

(4) Clarificarea condițiilor în care fenomenologia heideggeriană poate contribui la mișcarea contemporană a esteticii vieții cotidiene (capitolele 3 și 6 ale lucrării de față).

Metodele folosite pentru îndeplinirea obiectivelor specifice țin în mare parte de efectuarea cercetării în filosofia aplicată, ele cuprinzând analiza comparativă, analiza funcțională, analiza conceptuală și, în fine, analiza filologică (stabilirea numărului de ocurențe ale unor termenilor, datarea acestor ocurențe, ș.a.).

Stadiul actual al cunoașterii reiese din studii recente în științele umaniste și sociale,² care au arătat că politicile culturale sunt create și implementate în conformitate cu o rețea de practici adoptate de anumite grupuri culturale fără ca valoarea de adevăr a respectivelor practici să fie recunoscută sau înțeleasă în mod explicit. În filosofia anglo-saxonă, contextul acestor studii este reprezentat în mare parte de recuperarea unei tradiții bine înrădăcinate în fenomenologia continentală. Este vorba de identificarea sensurilor prezente în preînțelegerea noastră a relațiilor cu mediul înconjurător animat și neanimat, cu scopul a explica de ce ideea noastră de „adevăr” se modifică de-a lungul timpului.³ Mișcarea se conturează în special în jurul fenomenologiei heideggeriene și privește în primul rând relația noastră cu arta și cu produsele culturale în contextul de-estetizării artei⁴ și al prospectării spațiului cotidian cu instrumente care până acum erau „rezervate” în exclusivitate artelor frumoase/înalte. Astfel, ideea conform căreia arta ar păstra sau ar prezenta un adevăr referitor la un grup dat, idee care marchează în mod evident în filosofia heideggeriană a artei, este aparent contrazisă astăzi, prin aceea că arta contemporană ca atare se contopește într-o măsură foarte mare cu viața de zi cu zi.

Problema astfel pusă este una interdisciplinară, deoarece face nu numai obiectul cercetărilor actuale în filosofie, ci și în domenii precum istoria artei și politicile culturale. În istoria artei, adevărul reprezentational accesibil până acum prin facultatea vizuală începe să fie redat prin

² Constance DeVereaux și Martin Griffin, *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World* (Farnham: Ashgate, 2013).

³ Vezi, de exemplu, Iain Thomson, *Heidegger, Art, and Postmodernity* (New York: Cambridge University Press, 2011) și Sandra Corse, *Craft Objects, Aesthetics Contexts: Kant, Heidegger, and Adorno on Craft* (Lanham, Maryland: University Press of America, 2009).

⁴ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor (Londra & New York: Continuum, 2002) și Richard Wolin, „The De-Aestheticization of Art: on Adorno's *Aesthetische Theorie*” în *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, nr. 41 (1979): pp. 105-127.

abstracții non-vizuale pe care artiștii le extrag ca atare din viața cotidiană.⁵ Fenomenul ia amploare mai ales odată cu apariția artei conceptuale. De asemenea, în contextul societății contemporane, conflictele dintre politicile culturale trecute și viitoare cresc atât odată cu posibilitatea oamenilor de a alege în ce măsură se pot lăsa angajați în ele fără a-și pierde statutul de actor cultural,⁶ cât și odată cu posibilitatea de a le contesta liber.⁷ Așadar, proiectul are o puternică componentă multidisciplinară, prin aceea că abordarea problemei în oricare dintre disciplinele exemplificate poate influența pozitiv cercetările din celelalte discipline.

În timp ce majoritatea filosofilor au căzut de acord asupra imperativului de a reforma estetica secolelor XVIII-XX, măsura în care aceasta ar trebui desprinsă de studiul artei ca atare este încă foarte disputată. Linia deweyană a mișcării esteticii vieții cotidiene, așa cum este ea recuperată în contemporaneitate,⁸ propune redefinirea artei în sensul unei experiențe unitare care poate avea loc în orice moment în afara instituțiilor tradiționale în care arta e regăsită în mod normal (muzee, galerii etc.). Linia „tare” a esteticii vieții cotidiene⁹ combate discreditarea experiențelor non-unitare (fragmentare), deoarece prin intermediul acesteia încercarea de a contura o estetică pură a cotidianului și a obiectelor non-artistice este compromisă. În fine, linia radicală¹⁰ susține că orice obiect perceptibil poate fi tratat ca o operă de artă.

Data fiind intensitatea dezbaterilor actuale dintre direcțiile de studiu amintite privind (în mod asumat sau nu) îndeplinirea proiectului heideggerian de a apropia arta de viața trăită cotidian, este neclar dacă raportul privilegiat pe care Martin Heidegger l-a enunțat între artă și adevărul asumat tacit de către membrii unei comunități este sustenabil în contextul unei estetici a vieții cotidiene. Soluția pe care cercetarea noastră își propune să o ofere ține de metodele specifice ale filosofiei aplicate, prin potențarea relevanței fenomenologiei heideggeriene a artei pentru a reuni arta cu viața trăită a unei comunități. Recuperarea relevanței lui Heidegger pentru problema discutată reiese din cel puțin două ipoteze de lucru adoptate în proiect:

⁵ Alexander Alberro și Blake Stimson (editori), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1999).

⁶ Susan Ashley, „Engage the World’: Examining Conflicts of Engagement in Public Museums” în *International Journal of Cultural Policy* vol. 20, nr. 3 (2014): pp. 261-281.

⁷ Eleonora Belfiore, „Art as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does It really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK” în *International Journal of Cultural Policy* vol. 8, nr. 1 (2002): pp. 91-106.

⁸ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000).

⁹ Adică Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2007), Sherri Irvin, “The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience,” în *British Journal of Aesthetics* vol 48, nr. 1 (ianuarie 2008): pp. 29-44 și Kevin Melchionne, “The Definition of Everyday Aesthetics” în *Contemporary Aesthetics* vol. 11 (ianuarie 2013), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663>, accesat 20 ianuarie 2015.

¹⁰ Paul Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose* (Dordrecht: Reidel, 1984).

(1) În timp ce arta nu există pentru a oferi experiențe estetice, ea le face, totuși, posibile, în sensul în care, pentru Heidegger, a percepe factic înseamnă întotdeauna a interpreta propria lume,¹¹ iar arta deschide noi posibilități de interpretare, deci noi lumi.¹² Așadar, există un continuum între artă și (experiența estetică în) viața cotidiană.

(2) Heidegger a respins ideea de „estetică” tocmai pentru că aceasta din urmă s-a referit la artă ca la o activitate restrictivă ce presupune experiența „înălțimii, intensității și a rigorii forme”¹³, ceea ce indică o încercare clară din partea lui Heidegger de a apropia arta de viața cotidiană și de a evita ceea ce Dewey numește „elitism estetic”¹⁴.

Primul capitol din lucrare (*Modele estetice timpurii pentru analiza obiectelor non-artistice*) se apleacă asupra condițiilor care au făcut estetica vieții cotidiene posibilă. Condițiile respective constau într-o serie de idei directoare ale esteticii secolului al XX-lea care presupuneau mai multe dificultăți pentru progresul teoretic al esteticii filosofice. Dificultățile pe care le identificăm în lucrare se referă la ideile pe care estetica vieții cotidiene le contracarează încă de la început. Prima dificultate ar consta într-un anumit estetism care plasează operele de artă aparținând unui anumit curent (de exemplu, cel formalist non-figurativ) pe o treaptă superioară celorlalte tipuri de artă. A doua dificultate constă în impunerea de canoane teoretice artei specifice perioadei moderne și esteticii tradiționale. Chiar și în contemporaneitate, după ce teoriei estetice clasice i se impută limitările, astfel de canoane rămân o problemă serioasă a esteticii. De exemplu, majoritatea încercărilor de a formula un sistem de apreciere estetică a mediului înconjurător eșuează, prin aceea că nu se pot desprinde de ceea ce subiectul apreciază estetic în opera de artă. Problema este numită sub numele de „antropocentrism estetic” de-a lungul capitolului. Trecând în revistă câteva din modelele teoretice furnizate de unii filosofi contemporani ai artei – și nu numai – pentru a testa dacă analiza estetică se poate preta la obiecte de studiu non-artistice (precum mediul înconjurător, de exemplu), lucrarea de față indică în primul său capitol faptul că estetica filosofică nu mai trebuie să se focalizeze în mod obligatoriu pe arta în formele sale tradiționale. În planul filosofiei anglo-saxone, estetica filosofică își poate deplasa punctele de interes către sfera obiectelor non-artistice din viața cotidiană.

Odată ce rădăcinile anglo-saxone (pe linie deweyană) ale mișcării sunt identificate, lucrarea purcede la explicitarea rădăcinilor sale continentale – în speță heideggeriene – începând cu al doilea capitol, *Heidegger, Dewey și viața cotidiană: noi interpretări ale experienței estetice*. Meritul

¹¹ GA 56 / 57.

¹² Crispin Sartwell, “Aesthetics of the Everyday,” in Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2005), pp. 761-70.

¹³ Martin Heidegger, *Nietzsche. Volume 1: The Will to Power as Art* (New York: HarperCollins, 1991).

¹⁴ John Dewey, *Art as Experience* (New York: G. P. Putnam’s Sons, 1980).

principal al acestui capitol este acela de a crea o serie de conexiuni logice între filosofia deweyană și filosofia heideggeriană a artei, cu scopul de a elucida de ce cei doi mari filosofi sunt considerați de unii esteticieni ca precursorii principali ai esteticii vieții cotidiene.

Principala punte de legătură identificată de lucrare între cei doi gânditori este încercarea comună de a reuni condițiile de producere și de existență a operelor de artă cu viața cotidiană a comunităților din care ele (operele) provin și pe care le influențează la rândul lor. Motivele pentru care conexiunea dintre artă și viața cotidiană se pierde în estetica modernă țin, în primul rând, de crearea unor circuite muzeale care funcționează ca factori discriminatorii de impunere a canoanelor artistice. Pentru a ajunge la această concluzie, lucrarea face apel la unele studii de istorie a artei (Sedlmayr, Belting) pentru a testa ipotezele comune ale lui Heidegger și Dewey referitoare la discrepanța creată de instituțiile artistice între experiența estetică a artei și experiența estetică a vieții trăite. În al doilea rând, lucrarea identifică un motiv pentru care producțiile culturale în genere ajung să funcționeze în izolare față de originea lor, cu toate că, de cele mai multe ori, ele sunt create tocmai în legătură cu un dat comunitar bine determinat istoric, social și cultural. Respectivul motiv ține de transformarea operelor în comodități pe piața internațională de artă, lucru făcut posibil la cotele sale maxime numai în ultimele zeci de ani, datorită dezvoltării mijloacelor tehnologice corespunzătoare.

Însă, ca răspuns la pierderea conexiunii dintre artă și viața cotidiană, în al doilea capitol lucrarea indică, de asemenea, modalitatea în care mișcarea esteticii vieții cotidiene a înțeles să recupereze fenomenologia hermeneutică heideggeriană pentru a obține, pe lângă estetica „experiențială” a lui Dewey și un cadru ontologic propice orientării subiectului către evenimentele din viața trăită cotidian. Aici intervine fenomenologia hermeneutică heideggeriană, care prezintă o aplicabilitate mult mai largă decât cea privitoare la obiectele estetice. Lucrarea face apel la autori marcanți ai pragmatismului filosofic, precum Richard Rorty, pentru a arăta că respingerea gândirii metafizice obiectualizante în toate domeniile vieții (nu numai cel estetic) de către Heidegger a fost recunoscută, apreciată și folosită de către filosofi contemporani. În acest sens, capitolul explorează caracterul pragmatic al hermeneuticii heideggeriene sau, dacă dorim, caracterul hermeneutic al pragmaticii filosofice americane, prin aceea că atât fenomenologia hermeneutică, cât și pragmatismul (pe linie deweyană) resping interpretările idealizante ale obiectelor și experiențelor, încercând să le releve acestora din urmă importanța pentru comunitățile de oameni în sânul cărora ele au loc. Așadar, ideea de fond care marchează întregul capitol și care se extinde la întreaga lucrare este aceea că autonomizarea artei într-o „lume pură”, așa cum o prezintă unii gânditori

abordați în al doilea capitol, nu-și găsește fundamentele nici în fenomenologia hermeneutică și nici în abordările mai pragmatice ale esteticii.

Identificarea rădăcinilor deweyeno-heideggeriene ale esteticii vieții cotidiene nu ar fi completă dacă în continuare nu am considera ultimele dezbateri filosofice din rândul esteticienilor cotidianului. Aceste dezbateri privesc în principal fundamentele deweyene ale mișcării și încearcă să rezolve problemele pe care experiența estetică de tip consumator, pe care o explicăm la sfârșitul primului capitol al lucrării de față, le ridică. Mai precis, concepția deweyană conform căreia experiența estetică în cotidianitate trebuie să fie distinctă și să se formeze prin contrast față de un fundal al experienței indistincte (și deci ne-estetice) este pusă sub semnul întrebării de comentatori precum Sherri Irvin, Yuriko Saito și Kevin Melchionne. Ne propunem să arătăm în această secțiune (3.3.) că, indiferent dacă asociem experiența indistinctă și experiența estetică distinctă stării inconștiente și, respectiv, conștiente a experienței (așa cum o face Irvin), distincția efectuată de Dewey stă în picioare în continuare. Apoi, lucrarea oferă o critică a restricțiilor pe care unii autori precum Melchionne le impun mișcării esteticii vieții cotidiene, limitându-i astfel scopul și sfera de interes într-un mod nejustificat. Vom conchide, deci, că starea de excepționalitate, într-un grad mai mare sau mai mic, este specifică oricărui lucru sau eveniment cotidian care poate face obiectul unei experiențe estetice. Ceea ce invită la o investigație mult mai amplă a fundamentului ontologic care face posibilă apariția unui obiect cotidian ca posibil candidat pentru o experiență estetică. Această investigație este efectuată în capitolul următor, *Artă și adevăr. Influențe heideggeriene pentru estetica vieții cotidiene*.

Pentru că nu se mai poate vorbi astăzi despre o noțiune ideală de artă, adică de o paradigmă în care arta este explicabilă în sine dincolo de orice variabilă istorică, filosofia recentă a căutat noi metode de a aborda experiența și percepția estetică. Schimbarea de atitudine teoretică este rezumată, de exemplu, de Hans Belting în *L'histoire de l'art, est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre* ca o trecere dincolo de posibilitatea ca arta să dea „forme pure” către momentul în care ea face mai degrabă loc operei de artă, adică momentul în care reflecția filosofică se îndreaptă către un reper bine determinat din punct de vedere fizic. Această orientare va da roade mai ales în fenomenologia artei, direcție care, printre altele, dorește să depășească orice „suprimare” filosofică a artei (Arthur Danto) și să analizeze opera de artă într-un mod alternativ metodelor științifice clasice.

În cadrul capitolului *Artă și adevăr. Influențe heideggeriene pentru estetica vieții cotidiene* am fost preocupați cu precădere de cercetarea unui demers fenomenologic care se axează mai mult pe analiza a ceea ce opera de artă face, în sensul în care, contrar fixării acesteia într-o paradigmă,

într-un sistem etc., suntem invitați să ne schimbăm radical atitudinea față de ea și să „o lăsăm să vorbească”. Tematic vorbind, capitolul vizează abordarea fenomenologică a artei în accepția lui Martin Heidegger și modalitatea în care metoda fenomenologică poate ajuta la depășirea atât a dificultăților deja abordate în cele două capitole precedente, cât și a altor probleme cu care estetica contemporană centrată pe artă se confruntă. Istoricii artei au constatat că abordarea teoretică pe care o întreprind, ce presupune în cele mai multe cazuri o inventariere a „produselor” artei, devine din ce în ce mai lipsită de unitate din cauza faptului că arta și operele de artă sunt ele însele caracterizate de o lipsă de omogenitate pe care artiștii o acceptă și o proliferază. Apariția curentelor artistice care sfidează principiile după care teoria artei clasifică și analizează operele de artă le impune acum criticilor să recurgă la noi resurse conceptuale și metodologice pentru a defini arta și a justifica un studiu istoric al acesteia.

Teza noastră în acest capitol constă în propunerea fenomenologiei artei, în speță a celei heideggeriene, ca metodă prin care abordările actuale ale artei și condițiile lor de posibilitate să poată fi regândite astfel încât dificultățile cu care teoretizarea domeniului artistic se confruntă să fie depășite. Demersul lui Martin Heidegger constituie principalul reper al demonstrației acestei teze, la care se vor adăuga contribuțiile esențiale ale altor fenomenologi precum Mikel Dufrenne, Maurice Merleau-Ponty, Roman Ingarden ș.a., care vor fi luate în calcul pentru o mai eficientă și mai cuprinzătoare analiză a modului în care metoda fenomenologică își asumă dificultățile inerente abordării unei arii atât de vaste precum cea a artei.

Ipoteza de lucru din capitolul 4 se restrânge la încercarea de a oferi o circumscriere fenomenologică a artei ca alternativă la definirea analitică a acesteia și la analiza istoriei artei în vederea recuperării unui „timp intern” (Mikel Dufrenne) al operei de artă care să explice problemele cu care cercetarea istorică se confruntă atunci când se constituie ca simplă indexare. Fenomenologia lui Dufrenne tematizează o „strămutare” din timpul și spațiul cotidiene către un timp și un spațiu pe care opera de artă le propune, însă care nu sunt total nefamiliare interpretului artei. Unul dintre aspectele cele mai importante ale cercetării din lucrarea noastră este, practic, aplicarea *Meditației a 5-a* a lui Husserl la opera de artă, întrebându-ne dacă interpretul poate avea constituită în el însuși o natură constituită în fapt de opera de artă, după modelul în care ego-ul deține o natură proprie constituită de celălalt. Dezvoltarea heideggeriană se sprijină pe această idee și susține o interogare a operei de artă care își primește direcția de la ceea ce este interogată, adică întocmai de la operă, spre deosebire de „adevărurile” pe care ea ni le livrează prin metodele științifice și care stau întotdeauna sub auspiciile întrebărilor care doresc să le afle.

Așadar, capitolul al patrulea pornește de la câteva dezbateri actuale privind în primul rând posibilitatea de a defini arta și, în al doilea rând, criteriile după care definiția propriu-zisă a artei poate fi formulată. Ea continuă prin abordarea problemei unei istorii a artei și dorește să scoată în evidență limitele pe care cercetătorii le întâlnesc în studiul operei ca obiect istoric. Apoi, dorim să arătăm cum fenomenologia artei depășește aceste limite printr-o abordare non-obiectuală a operei de artă și prin recuperarea sensului unor concepte precum cele de „lume” sau „adevăr”, folosite adeseori în definițiile analitice ale artei. Fenomenologia adoptă în primul rând unele definiții circulare care se constituie ca „cercuri hermeneutice” și care permit circumscrierea domeniului artei astfel încât analiza filosofică să se poată îndrepta apoi spre elementele din acest domeniu care îi sunt cele mai la îndemână, elemente în care arta „domnește cu o realitate incontestabilă” în cuvintele lui Heidegger.

Plecând de la aceste elemente, obiectivul principal al cercetării este pe cale să fie atins: pentru ca obiectul estetic în general să fie un posibil candidat la experiența estetică (fie în estetica centrată pe artă, fie în estetica obiectelor non-artistice), adevărul său trebuie regândit conform fenomenologiei heideggeriene, după indicațiile pe care le oferim în lucrarea de față începând cu secțiunea 4.3. Pe scurt, ideea noastră de „adevăr” al artei trebuie regândit astfel încât să includă nu numai ceea ce putem cunoaște despre opera de artă, ci și partea sa „ascunsă”, care nu este disponibilă analizei, însă care contribuie atât la unitatea operei de artă cât și la unitatea a ceea ce putem cunoaște despre ea. Pentru Heidegger, prin urmare, adevărul este întotdeauna unul conflictual, care se formează din disputa unui „închis” și unui „deschis” și care nu mai poate funcționa ca și criteriu pentru distincția real-fals operată de teoria adevărului-corespondență.

Deoarece opera de artă este un „lucru” privilegiat în care adevărul survine, secțiunile finale ale celui de-al patrulea capitol (4.4. și 4.5.) sunt dedicate în totalitate analizei operei ca fenomen. Aceasta include situarea obiectului estetic artistic în timpul și spațiul regândite în cheie fenomenologică, structura sa internă, rolul său în experiența și percepția estetică și constituirea unei lumi al cărei principal „loc” de expunere este opera. Această secțiune a cercetării nu ar fi fost posibilă fără analizele lui Roman Ingarden cu privire la structura operei de artă și fără „situarea” acesteia în cadrul experienței estetice pe care o analizează Mikel Dufrenne. De asemenea, prezentarea pe care o face Hans Sedlmayr ineputibilității operei de artă, argumentând că aceasta provine dintr-o „stare generală anterioară” ne-a ajutat la formarea unei imagini mai complete privind modul în care fenomenologia abordează problemele cu care istoricii și criticii artei se confruntă.

În acest capitol sunt culese roadele apărării condiției de excepționalitate din capitolul anterior, deoarece, așa cum indicăm începând cu secțiunea 4.3., atunci când vorbim despre ontologia operei de artă la Heidegger vorbim, de fapt, despre o ontologie cu o aplicabilitate mult mai largă decât la obiectele artistice. Este vorba de o ontologie fundamentală care privește structura existențială a tuturor lucrurilor. Capitolul reia, în acest sens, destrucția noțiunii de artă „frumoasă” sau „înaltă”, analizând conceptul de „distanță estetică”, apărut odată cu disciplina numită estetică în secolul al XVIII-lea. Conceptul caracterizează separarea pe care disciplina esteticii a făcut-o între opere de artă și toate celelalte lucruri din viața cotidiană și a marcat începutul unei ere de canoane care, în limbajul filosofului analitic Arthur Danto, au înstrăinat arta de natura sa, conferindu-i diferite scopuri în funcție de canoanele estetice aflate în vigoare în anumite perioade de timp (canonul frumosului în Antichitate și o parte a Renașterii, al exprimării sinelui în Romantism, al perfecțiunii geometrice, canonul religios etc.).

Desigur, ne propunem ca în capitolul al 4-lea să surprindem, de asemenea, și mișcările artistice propriu-zise care evidențiază lupta artiștilor împotriva canoanelor estetice care au limitat arta de-a lungul timpului. Astfel, luăm în considerare „lupta” pe care atât artiștii cât și esteticienii contemporani o duc împotriva unei noțiuni „ideale” de artă, recurgând la analiza modalității în care experiența și percepția estetică a artei se întrepătrunde cu viața trăită în cotidianitate. Însă abordarea heideggeriană e mai complexă de atât. Ceea ce dorim să arătăm este că filosoful german pleacă de la analiza operei de artă pentru a clădi, de fapt, o ontologie a ființei particulare ca atare. Motivul pentru care Heidegger alege acest parcurs (de la opera de artă la toate lucrurile existente) constă în faptul că opera de artă e un fenomen special care poate indica structura lumii mai bine decât a putut ea fi prinsă până acum în limbaj. Astfel se face că, în fond, problema experienței obiectelor artistice și non-artistice (cotidiene) ține de o dificultate explorată abia în filosofia heideggeriană a limbii și care nu poate fi lăsată la o parte în explorarea experienței estetice.

Deși lucrarea va conchide la sfârșitul celui de-al patrulea capitol că opera de artă, dacă oferă o experiență estetică, o face numai în legătură cu viața cotidiană a unei comunități, studiul operei de artă ca fenomen este puternic limitat de către ceea ce limbajul ne permite să transpunem din experiența estetică în domeniul lexical. Această situație este sesizată de Ingarden și prezentă ca atare la Heidegger. Filosoful german va da, în acest sens, o ontologie a limbii plecând de la opera de artă și va explicita legătura pe care aceasta din urmă o are cu limba și existența umană.

Relației dintre experiența artei și limbă îi este, așadar, dedicat cel de-al cincilea capitol al lucrării de față, în care ne propunem, după ce am analizat fenomenologic opera de artă în capitolul precedent, să observăm rolul pe care aceasta îl joacă pentru existența umană. Acest studiu nu poate

să facă abstracție de legătura pe care Heidegger o face între limbă și artă, considerând că, prin Poezie (*Dichtung*), limba este cea care conferă lucrurilor din viața noastră un nume și le dă posibilitatea să „iasă în deschiș”. De altfel, opera de artă ca limbaj este o ipoteză de la care pleacă analiza fenomenologică a experienței la Mikel Dufrenne și care este cercetată în detaliu de Maurice Merleau-Ponty. Acesta asociază fenomenologia limbii cu cea a artei și susține că vorbirea este analoagă corpului subiectului vorbitor, care își însușește spațiul într-un mod pre-reflexiv și continuu. La fel și vorbirea apare ca o actualizare permanentă a vieții trăite, cu condiția ca subiectul vorbitor să nu se orienteze spre aceasta într-o reflecție expresă care dorește să o descompună sau să-i analizeze în prealabil modurile în care ea poate fi productivă, adică „literară”, în terminologia lui Merleau-Ponty.

În acest sens și fenomenologia heideggeriană a artei susține că rostirea autentică ce are loc în operă este „tăcere despre tăcere”, întocmai cum modul în care un roman sau un tablou exprimă ceva apare la Merleau-Ponty ca unul „tacit”. Opera de artă este un „prolog constant” (Heidegger) al limbii în sensul că ea încearcă să atingă nivelul original al acesteia în care numirea tuturor lucrurilor din existența umană are loc. „Tăcerea” despre limbă pe care opera de artă o prezintă este principalul reper pe care fenomenologia îl adoptă pentru a depăși dificultățile pe care arta le aduce abordărilor sale științifice și implică o ontologie a limbii care ajută la clarificarea a ceea ce înseamnă „rostirea autentică” a operei de artă.

Un merit important al capitolului 5, *Transpunerea experienței estetice în limbaj*, este să arate că, deși Heidegger oferă o ontologie fundamentală a orientării noastre în lume în funcție de lucrurile prin care respectiva lume capătă identitate, filosoful german nu propune planuri superioare la care ar trebui să accedem pentru a avea acces la o asemenea ontologie. Lucrurile în care lumea noastră este „reunită” posedă un caracter de adevăr comunitar, în sensul în care ele rânduiesc viața cotidiană a unei comunități și sunt recunoscute ca atare de membrii comunității, așa cum arătăm în capitolul precedent în care tratăm noțiunea de adevăr pe larg. Însă nu oricine își pune întrebări existențiale asupra naturii reconfortante și asupra capacității de a oferi tacit încredere pe care lucrurile din mediul nostru cotidian le posedă. Din contra, majoritatea dintre noi suntem, de obicei, cuprinși într-o relație ontică cu lucrurile, în care le privim ca simple ustensile sau ca „prezențe-disponibile” de care ne putem folosi pentru a ne atinge diferite scopuri. Tocmai această atitudine blochează, argumentăm noi, experiența estetică la un nivel cotidian.

Cei care riscă o ruptură a planului ontic (sau rațional) al relației noastre cu lucrurile cotidiene sunt, conform lui Heidegger, poezii. Așa cum ne propunem să arătăm în secțiunea 5.2., adevărații poeți, în ontologia limbii heideggeriene, renunță la relațiile ontice cu lucrurile pentru a explora

dimensiunea ontologică în care ele (lucrurile) ne determină viața faptică, adică viața presupusă deja în orice acțiune pe care am întreprinde-o. Pentru a ne putea mișca în timp și spațiu, susține Heidegger, ne bazăm pe capacitatea tăcută a lucrurilor noastre cotidiene de a ne oferi posibilitatea de mișcare. Un pod, un urcior, o hidrocentrală, un templu grec, o pereche de bocanci – toate sunt exemple de lucruri, atât cotidiene cât și, poate, opere de artă, care ne permit desfășurarea vieții de zi cu zi și ne oferă un sentiment relativ la comunitatea din care facem parte conform căruia ceea ce facem este bine. Ce dorim să subliniem, deci, în capitolul 5 este că orizontul cotidianității nu a fost scăpat niciun moment din vedere în fenomenologia heideggeriană, chiar dacă reflecția a trecut de la o ontologie a artei la o ontologie a limbii.

În ultimul capitol al lucrării se pune, deci, problema lucrului ca atare, dincolo de diferențierea sa ca obiect de artă sau obiect cotidian. Chiar dacă inițial descoperită prin intermediul analizei operei de artă, relația dintre lucru și adevăr (anume, lucrul reunește și ordonează adevărurile la care aderă o comunitate dată) este prezentă și dincolo de lumea artei. Aceasta îi va permite lui Heidegger să exemplifice ce este un lucru atât prin opere de artă cât și prin obiecte cotidiene, în egală măsură. Așadar, o bună parte din filosofia târzie a lui Heidegger este dedicată explicării relației lucrului cu adevărul lumii la care aderăm în mod tacit. Din nou, una din problemele principale a fost pentru filosoful german transpunerea în limbaj a modalității în care lucrurile ne influențează la acest nivel viața cotidiană. Pentru transmiterea și explicitarea ideii de unitate între lucru și lume, Heidegger a ales să folosească cuvântul „tetradă”.

De aceea, întregul capitolului 6, *Depășirea interpretării ontice a obiectului cotidian: noțiunea de „tetradă”* este dedicat modalității în care interpretarea obiectelor cotidiene care reunesco tetrada poate rămâne fidelă fenomenologiei heideggeriene a artei, însă și esteticii obiectelor non-artistice. Dacă ne amintim că Heidegger e considerat unul din precursorii esteticii vieții cotidiene deoarece a investit lucrurile din viața cotidiană cu capacitatea de a ne oferi o experiență ontologică a lumii (spre deosebire de cea ontică prin care ne raportăm la lume de obicei), putem, atunci, trasa o analogie între simpla experiență deweyană și experiența ontică a obiectelor, pe de o parte, și experiența completă deweyană și experiența ontologică a obiectelor la Heidegger, pe de alta. De simpla experiență, sau de experiența ontică, nu suntem de regulă conștienți, în sensul în care o avem într-un flux continuu de-a lungul zilei efectuând acțiunile habituale. Atunci când avem experiența estetică a unui lucru, însă, acel lucru primește din partea noastră, prin mijlocul atenției sporite și prin încadrarea într-un cadru propice afectiv și perceptiv, condiția de excepționalitate, cu ajutorul căreia experiența lucrului devine din simplă sau ontică, completă sau ontologică.

Noțiunea de tetradă (*das Geviert*) este cheia raportării ontologice la lucruri, adică cadrul potrivit în care o experiență estetică a obiectului cotidian poate avea loc. Noțiunea va fi tratată atât în capitolul 4 cât și în capitolul 6, pentru a clarifica faptul că în experiența ontologică a unui obiect cotidian ieșim din relațiile ontice care trimit la o rețea practic inepuizabilă de alte obiecte și vedem reflectată în obiectul respectiv însăși structura lumii în care trăim și al cărui adevăr îl acceptăm tacit. Implicațiile discutate în ultimul capitol din lucrarea de față ar fi, atunci, consecințele pe termen lung ale fenomenologiei heideggeriene a artei și a cotidianului pentru mișcarea esteticii vieții cotidiene, dacă ar fi să trecem dincolo de rădăcinile heideggeriene inițiale ale curentului filosofic discutate în capitolele 3 și 4.

Toate referințele din lucrare au fost oferite conform sistemului de citare indicat de *Chicago Manual of Style*, ediția a 16-a.¹⁵ Pentru abrevierile *Ediției complete* a lucrărilor lui Heidegger folosite în referințe (*Gesamtausgabe*, abreviat ca GA, urmat de numărul volumului și de numărul paginilor, acolo unde este cazul), cititorul este rugat să consulte referințele bibliografice de la sfârșitul lucrării.

¹⁵ University of Chicago, *The Chicago Manual of Style*, ediția a 16-a (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

2. MODELE ESTETICE TIMPURII PENTRU ANALIZA ESTETICĂ A OBIECTELOR NON-ARTISTICE

În acest capitol vom lua în considerare câteva din condițiile care au făcut posibilă dezvoltarea esteticii vieții cotidiene în filosofia contemporană. Vom explica de ce anumite idei directoare ale esteticii secolului al XX-lea au avut nevoie de contracarare pentru a lua în considerare în mod satisfăcător arta contemporană. De asemenea, capitolul identifică două trăsături principale pe care estetica secolului al XX-lea a trebuit să le depășească pentru a-și extinde influența asupra vieții cotidiene: o formă specifică de estetism și antropocentrismul estetic. Furnizând câteva exemple (sau modele) privitoare la modalitatea în care filosofilor contemporani au încercat să realizeze sarcina din urmă, argumentăm că focalizarea esteticii nu mai trebuie să fie îndreptată exclusiv către arta în formele sale tradiționale. Din contra, analiza estetică se poate deplasa către tărâmul obiectelor non-artistice, precum mediul înconjurător și – în unele cazuri mai radicale din filosofia contemporană – orice obiect perceptibil.

2.1. Un exemplu de estetică cu domeniul de aplicare limitat

A trecut o perioadă considerabilă de timp de la primele scrieri majore care anunțau mișcarea esteticii vieții cotidiene.¹⁶ Cu toate acestea, este încă un subiect de dezbatere dacă estetica filosofică tinde să de detașeze de arte, sau dacă teoria artei s-a întors, mai degrabă, împotriva canoanelor artistice, odată ce a fost forțată să recunoască imposibilitatea aderării la acestea. Marea provocare vine, desigur, din partea artelor propriu-zise. Artă conceptuală, de exemplu, a marcat o piatră de hotar în lupta pentru a „salva” arta de asalturi teoretice sau, în cuvintele lui Danto, de incapacitatea artei (*art's disenfranchisement*). Atunci când sunt confrunțați cu un obiect artistic, oamenii încearcă în mod natural să identifice elemente comune cu ceea ce cunosc deja. Însă din momentul în care arta conceptuală a început să propună abstracții non-vizuale, spre deosebire de abstracțiile vizuale cu

¹⁶ Exemplele includ, însă nu sunt limitate la: Crispin Sartwell, “Aesthetics of the Everyday,” în Jerrold Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2005): pp. 761-770; Andrew Light & Jonathan Smith (editori), *The Aesthetics of Everyday Life* (New York: Columbia University Press, 2005), Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2007), Thomas Leddy, *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life* (Peterborough: Broadview Press, 2012).

care eram obișnuiți până în secolul al XX-lea, aceasta din urmă (arta conceptuală) a fost inițial privită ca non-sensică pe toate planurile. Cu toate acestea,

Abstracția non-vizuală este greu de înțeles deoarece continuăm să ne uităm după ceva. Această tendință de a căuta sens vizual sau de a încerca să folosim facultatea vizuală, cauzează prezența lipsei de sens. ¶ Ne este dificil să apreciem abstracția non-vizuală, pentru că aceasta se leagă de cel mai dificil obiect de înțeles. Ea încearcă să inspire o conștiință a unei ființe fără formă.¹⁷

În multe privințe, înainte de arta conceptuală, forma era privită de către teoria estetică precum atributul necesar pentru orice obiect care aspira la statutul de „operă de artă”. În mod special în prima jumătate a secolului al XX-lea, dominat de încercări precum cele ale lui Clive Bell de a defini arta, forma devenise un criteriu de incluziune sau excluziune a obiectelor în și din categoria „artă”. Chiar și în ziua de azi, nu putem să nu fim surprinși de demiterile ferme ale lui Clive Bell din categoria de artă a diverse opere, precum *Stația de tren*, a lui William Powell Frith, sau *Doctorul*, a lui Luke Fildes, demiteri efectuate pe criterii legate de formă.¹⁸

Vom adopta ideea lui Danto privind incapacitarea artei atunci când descriem cum estetica a înțeles să se reorienteze în fața unei rate de succes descrescătoare în explicarea fenomenelor artistice. În această privință, două poziții opuse vor fi abordate: (1) cea conform căreia estetica poate și trebuie să facă distincția între obiecte artistice și non-artistice și (2) cea conform căreia estetica nu poate și nu ar trebui să opereze această distincție. Din moment ce prima poziție este contracarată de variate mișcări filosofice în ziua de azi, în acest capitol vom testa a doua ipoteză prin referire la ceea ce Bell a interpretat ca fiind în mod esențial non-artistice: mediul înconjurător natural. La sfârșitul analizei comparative din acest capitol, concludem că două caracteristici ale esteticii tradiționale care au împiedicat-o pe aceasta din urmă să țină pasul cu arta contemporană sunt antropocentrismul său și resuscitarea unui tip de estetism.

Din moment ce Clive Bell a fost deja menționat, cartea sa *Art* (1914) este un bun exemplu pentru poziția (1). În lucrarea sa, Bell susține că problema centrală a esteticii, adică problema de a spune ce este arta, poate fi rezolvată prin descoperirea unei calități care este atât comună cât și specifică tuturor obiectelor care provoacă emoție estetică. În timp ce este adevărat că „emoția estetică” este aproape la fel de greu de identificat precum o definiție irefutabilă a artei, acesta este,

¹⁷ Ian Wilson, “Conceptual Art”, în Alexander Alberro și Blake Stimson (editori), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1999), p. 414.

¹⁸ Clive Bell, *Art* (Project Gutenberg, 2005), pp. 8-9. Prima publicație 1914. Accesat în 26 august, 2014, la adresa <http://www.gutenberg.org/ebooks/16917>.

deopotrivă, chiar motivul principal pentru care esteticienii ar trebui să descopere o calitate necesară în obiecte care să provoace această emoție sau „ruptură” estetică. Odată descoperită, calitatea respectivă ar putea funcționa ca un standard potrivit căruia o lucrare ar putea fi considerată „operă de artă”, astfel rezolvând și a doua problemă, de asemenea, anume identificarea cauzelor emoției estetice. Concluzia lui Bell ar fi, deci, că nu știm ce este arta, nu știm ce este emoția estetică, dar știm că dacă reușim să identificăm o calitate comună și specifică a operelor de artă, vom oferi un răspuns la ambele întrebări de mai sus. Așadar, Bell scrie:

Ce este această calitate? Ce calitate este împărtășită de toate obiectele care provoacă emoțiile noastre estetice? Ce calitate este comună atât Sf. Sofia cât și ferestrelor de la Chartres, sculpturii mexicane, vaselor persane, carpetelor chinezești, frescelor lui Giotto la Padova și capodoperelor lui Poussin, Piero della Francesca și Cézanne? Numai un singur răspuns este posibil – forma semnificantă. În orice operă, liniile și culorile combinate într-un anumit fel, anumite forme și relații între forme, provoacă emoțiile noastre estetice. Pe aceste relații și combinații de linii și culori, aceste forme care ne mișcă, le numesc „Formă Semnificantă”; iar „Forma Semnificantă” este acea calitate comună tuturor operelor de artă vizuală.¹⁹

Calitatea formei semnificante este, totuși, mai puțin ușor de susținut argumentativ decât este a fi postulată. În primul rând, chiar dacă ar exista o asemenea calitate ca forma semnificantă, ar trebui demonstrat că emoțiile estetice sunt obiective pentru a oferi o oarecare validitate estetică artei. Desigur, dacă o operă nu îmi spune nimic, un critic de artă ar putea să mă lumineze în ceea ce privește anumite aspecte pe care aș fi putut să le omit și care, odată luate în seamă, elimină orice dubiu cum că ceea ce privesc este, realmente, o operă de artă. Cu toate acestea, din moment ce a fost emoția mea estetică ce a condus la concluzia că ceea ce am în față este o operă de artă, scepticii ar putea încă susține că arta este esențialmente subiectivă. Bell ar răspunde că aceasta nu înseamnă că teoria estetică nu are, cu toate acestea, validitate generală. De fapt, crede Bell, teoria estetică poate avea un caracter mai obiectiv decât arta propriu-zisă: chiar dacă un set de opere de artă mișcă o persoană, în timp ce un set complet diferit de opere mișcă o altă persoană, cele două persoane pot, totuși, cădea de acord că ar trebui să existe o calitate comună tuturor operelor de artă. „Putem cu toții să fim de acord cu estetica și totuși să avem opinii diferite despre operele de artă particulare.”²⁰

Ceea ce rezultă din remarcile lui Bell este că estetica funcționează ca instanța obiectivă care fixează un standard, iar apoi ține de fiecare operă de artă în parte dacă atinge acel standard sau nu.

¹⁹ Bell, *Art*, p. 6.

²⁰ Ibid., p. 7.

Criticii de artă ar putea funcționa, în acest caz, ca un fel de intermediari, care încearcă să demonstreze că operele *individuale* aparțin sau nu categoriei de „artă”. În orice caz, o operă de artă trebuie să conțină o combinație de linii și culori care provoacă emoția estetică. Dar dacă ar fi să mergem până la capăt cu acest argument, nu sunt liniile și culorile ceva prezent în tot ce poate fi perceput vizual? Întrebarea este acum de ce suntem atât de profund mișcați de anumite combinații de linii și culori și mai puțin profund mișcați de altele. Însă, punând această întrebare, Bell însuși cade într-o formă de estetism, crezând că acea calitate numită Formă Semnificantă are un efect mai mare asupra oamenilor decât calitățile estetice ale oricăror alte obiecte, dacă aceste calități există.

Pentru a răspunde la aceste întrebări, Bell emite o serie de asumții improbabile. Prima este că, în timp ce linia și culoarea sunt consistent prezente în natură, aceasta din urmă nu ar avea, totuși, capacitatea de a provoca emoții estetice. Prin urmare, susține Bell, toate operele de artă cu un conținut reprezentational considerabil nu ar putea provoca emoții estetice. Așadar, nici natura, însă nici arta descriptivă nu pot fi considerate artă. Prima asumție adoptată de Bell este, așadar, că natura și conținutul reprezentational nu pot fi apreciate estetic.

Bell susține, de asemenea, că, pentru a aprecia arta, nu trebuie să existe niciun apel la viața cotidiană: „[a]rta ne transportă dincolo de activitatea oamenilor, într-o lume a exaltării estetice. Pentru un moment suntem feriți de interesele umane; anticipările și memoriile noastre sunt suspendate; suntem ridicați deasupra fluxului vieții”²¹. Bell menționează în repetate rânduri că „o lume a purei extaze estetice” izvorăște din artă. Aceasta se referă la faptul că arta ne-ar invita să abandonăm toate emoțiile pe care le cunoaștem în viața trăită și să obținem acces la „pura” emoție estetică a liniei și culorii. Ideea este să ne ridicăm deasupra constrângerilor de timp și spațiu, astfel încât să putem aprecia toată arta în calitatea sa conceptuală. Adeseori auzim oameni declarând că preferă un tip de artă în detrimentul altui tip de artă. În opinia lui Bell, acesta este cazul tipic al „iubitului imperfect”, care nu reușește să fie interesat decât de ceea ce îi poate reflecta propriile sale experiențe trecute, neadăugând astfel nimic nou vieții sale. Pe când, în cazul artei, „[d]acă formele unei opere sunt semnificante, proveniența sa este irelevantă”. Pentru a rezuma cea de-a doua asumție a lui Bell, aprecierea estetică nu ar trebui să aibă nimic de-a face cu viața trăită și cu experiențele trecute, ci ea ar trebui să constituie o abstracție de la acestea.

²¹ Ibid., p. 10.

2.2. Asupra asumției nr. 2: „Aprecierea estetică nu reflectă viața trăită”

Este potrivit să furnizăm un scurt răspuns la a doua asumție, din moment ce ea reprezintă dictonul în care esteticienii vieții cotidiene sunt cel mai puțin încrezători. Putem, apoi, continua prin a lua mediul înconjurător natural ca studiu de caz, pentru a vedea dacă prima asumție este validă. Considerăm că în zilele noastre ideea lui Bell conform căreia arta ar trebui să permită accesul la o lume a „extazului pur” prin linie și culoare este contrazisă de arta însăși. Dacă Bell ar fi prezent la fenomenele artistice din prezent, el ar avea două opțiuni în confruntarea cu ele: să le excludă din categoria artei, sau să-și modifice substanțial teoria astfel încât aceasta din urmă să le poată explica cumva. În ceea ce privește a doua opțiune, credem că Bell nu ar reuși să-și conformeze teoria fenomenelor artistice fără a renunța la asumția că arta nu are nimic de-a face cu viața trăită. Iar această credință nu este bazată numai pe mișcări de la sine evidente în arta contemporană, precum „computer art”, „graffiti”, „street art” etc., ci și pe un studiu al scopurilor pe care arta le-a avut începând cu secolul al 18-lea și care ajung din ce în ce mai mult în atenția filosofilor artei din zilele noastre.

Detașarea aparent inocentă a artei Renașterii de contextul său original și gruparea sa în colecții, expoziții și patrimoniu muzeal a fost prima mișcare care a contribuit la ideea de „obiecte artistice” menite colecțiilor private și publice.²² Deși este ușor de realizat că respectivele colecții indicau statutul înalt al valorilor aristocrate, ceea ce scapă adeseori vederii este că ele aveau ele însele nevoie de opere de artă care să exemplifice natura esențială a artei pentru a avea succes în sarcina de a reprezenta statutul înalt al cuiva. Altfel spus, întrebarea la timpul respectiv era ce fel de artă era mai bună pentru colectat astfel încât colecțiile să emane cât mai multă putere simbolică. Textul lui Bell ne aduce aminte aici de concepțiile din istoria artei a secolului al 18-lea: tipul de artă cu care este cel mai puțin probabil să eșuăm în acest caz este cea antică (Bell o numește „Primitivul” – *the Primitive*), care constă în opere de artă cel mai puțin probabile să-și piardă din valoare și căror statut de artă le este cel mai puțin probabil discutabil. De aici rezultă o artă clasică intens apreciată, care câștigă atributul de „atemporală” odată colectată și prezervată corespunzător. Desigur, atemporalitatea operelor de artă nu consta în credința efectivă că lucrările ca atare vor dăinui pentru totdeauna, ci mai degrabă în credința că standardul valorii reprezentat de lucrări o va face.

²² Pentru o foarte bună situație istorică a acestei idei din gândirea modernă, vezi Paul Mattick, *Art in Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics* (Londra & New York: Routledge, 2003), cap. “Some Masks of Modernism,” pp. 9-23.

Poate că după această istorisire sumară putem să ne imaginăm mai bine cât de naturală a fost tranziția de la artă la o sferă ideală (sau o „lume a extazului”, dacă dorim), iar aceasta cu atât mai mult cu cât revoluția industrială a intrat în peisaj. Artă oferea, într-adevăr, materializarea valorilor înalte într-o lume marcată de viața haotică de oraș, opusă intereselor „joase” și mercantile: „[a]rtă modernă caută eternul, ceea ce artă este presupusă a încarna, în fluxul mereu schimbător al noului care caracterizează societatea modernă”²³. Paul Mattick oferă exemplul surprinzător al lui Picasso și ale sale *Domnișoare din Avignon* (1904) pentru a indica cum artă modernă a inculcat un sens al separației dintre un tărâm luxurios și „lumile acțiunii și ale afacerilor mundane”, chiar dacă această separație e portretizată printr-un bordel. Ceea ce dorim să subliniem e că, deși separarea artei de viața trăită este justificată contextual, ea este, totuși ceva puternic înrădăcinat în viața trăită și nevoile sale.

Până acum am încercat să demonstrăm legătura dintre artă și viața trăită recurgând la descrierea istorică a mutațiilor pe care artă le-a suferit, ceea ce, în mod clar, nu este suficient, din moment ce descrierii îi lipsește un argument conform căruia mutația istorică ar face obscură natura artei, incapacitând-o pe aceasta din urmă. De aceea, un nou argument pentru demonstrarea inalienabilității artei de viața trăită constă în ceea ce a fost numit de filosofi „istoricitate”. Ideea poate fi redată cu ușurință în termenii distincției kantiene dintre idei estetice și idei raționale: cele două tipuri sunt în mod esențial diferite deoarece primul necesită o fenomenalizare senzorială, în timp ce al doilea nu. Aceasta chiar dacă ideea estetică permite ca un concept să fie „suplimentat în gândire de ceva ce nu poate fi definit în cuvinte”²⁴. Pentru a rămâne estetice și nu pur raționale, ideile trebuie să tipizeze într-o oarecare măsură o entitate fizică. Această fenomenalizare a ajuns să fie considerată parte integrantă a dimensiunii istorice a artei, prin aceea că, spre deosebire de ideile pure, ideile estetice își revelează conținutul în mod senzorial și istoric – am putea spune chiar în cadrul unui anumit set de practici culturale.²⁵ Dacă aplicăm această distincție la istoria artei, observăm că până și artă pur revoluționară survine în condițiile menționate, adică fenomenalizată senzorial și în cadrul unei practici dominante, chiar dacă aceasta din urmă este ruinată de operele revoluționare în cauză. Așadar, urmând acest cadru de lucru, ipoteza lui Bell conform căreia artă furnizează experiențe dincolo de această lume este inacceptabilă.

²³ Mattick, *Art in Its Time*, p. 13.

²⁴ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trad. James Creed Meredith (Oxford: Oxford University Press, 2007), p. 145.

²⁵ Nicholas Davey, “Was geht mich die Geschichte an? Art Practice and the Question of Historicity,” în Kerstin Mey (ed.), *Art in the Making: Aesthetics, Historicity and Practice* (Bern: Peter Lang, 2005), pp. 26-7.

2.3. Asupra asumptiei nr. 1: „Conținutul reprezentational nu poate fi apreciat estetic”

Prima asumptie a lui Bell, anume că natura și conținutul reprezentational nu pot fi apreciate estetic, trebuie acum examinată. Opinia conform căreia opera de artă este paradigma obiectului destinat atenției estetice a fost disputată de mulți filosofi, dintre care Paul Ziff a făcut-o cel mai radical. El a fost printre primii care au mutat interesul de la estetica centrată pe artă la un fel de estetică „universală” care poate considera, pe lângă artă, și mediul natural și alte obiecte non-artistice:

Faptul că ceva nu este un artefact nu sugerează darămite nu stabilește că acel ceva nu este un obiect al atenției estetice. Și în afară de cazul în care avem o obsesie narcisistă pentru urmele silinței omului putem privi lucrurile din lumea noastră estetic fără a ne preocupa de lipsa statutului lor de artefacte.²⁶

Cum și-a susținut mai exact Ziff această teză radicală, anume că orice lucru poate fi privit și apreciat estetic? Ziff mai întâi postulează că „orice lucru vizibil face revendicări” asupra publicului. Dacă luăm, de exemplu, o compoziție semnată Elliott Carter, vom admite că, pentru a o aprecia estetic, ea revendică mai multă atenție și concentrare din partea noastră decât, să spunem, o capodoperă clasică. Principalul motiv pentru acest lucru este acela că, pentru iubitorul obișnuit de muzică sau pentru orice om cultivat, regulile unei compoziții clasice sunt mai bine cunoscute decât „regulile” unei compoziții de-a lui Elliott Carter. Auditorul are anumite așteptări de la o compoziție pentru orchestră, așteptări care vor fi mai bine satisfăcute de o piesă clasică decât de o compoziție atonală. Întrebarea e acum dacă putem generaliza această idee. Ziff susține că tot ce trebuie să facem este să acordăm mai multă atenție și concentrare oricărei entitate pe care nu suntem obișnuiți a o aprecia estetic, în acest fel urmând să descoperim că orice poate funcționa ca obiect al privirii (*aspection*) estetice.

Un alt exemplu poate oferi mai multă claritate problemei. Atitudinea comună față de gunoiul stradal este observarea sa, mutarea sa în coșul de gunoi (dacă este responsabilitatea noastră), sau poate ignorarea sa după ce avem grijă să nu călcăm în el (dacă nu ține de responsabilitatea noastră). Cu toate acestea, dacă avem la dispoziție îndeajuns de mult timp și putere de concentrare, putem

²⁶ Paul Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose* (Dordrecht: Reidel, 1984), p. 130. Dacă cititorul este nefamiliar cu cartea lui Ziff, trebuie menționat faptul că autorul nu folosește nicio virgulă de-a lungul lucrării sale.

depăși sensul comun pe care gunoiul stradal în comportă, astfel încât să-i oferim unul nou. Acesta este un model de „abordare antiestetică”, în care refuzăm să vedem obiectele prin prisma atitudinilor comune față de ele, preferând în schimb entropia ca ghid al experienței cotidianului:

Ne putem uita la dezordinea gunoiului stradal ca la o formă de frumusețe aleatorie sau ca la o expunere precisă a imprecisului. (Și dacă nu puteți privi gunoiul stradal în acest mod, poate veți putea învăța să o faceți uitându-vă la Pollock Tobey și alții). Gunoiul împrăștiat pe stradă este la fel de apt pentru a fi împetrișat în ton și valoare precum cel mai subtilă lucrare de Monet. Cutii de bere aruncate pe jos pot crea șabloane cubiste impresionante.²⁷

Se pare că Ziff adoptă modelul fotografic al aprecierii estetice. Ceea ce vrem să spunem prin aceasta e că nimic nu poate fi exclus realmente din aria de obiecte potrivite pentru a fi fotografiate: artiștii vizuali fotografiază gunoi, excremente, ș.a.m.d. E important să observăm că „[c]eea ce fotografii face cu arta pot face și eu (sau poate puteți face și voi) cu ochii mei. Ne putem uita la orice și în limita puterilor fiecăruia dintre noi putem crea un cadru potrivit și condițiile revendicate de ceea ce vedem.”²⁸

Ideea de apreciere estetică apărută de Ziff are consecințe grave pentru toate domeniile preocupate de artă, inclusiv evaluarea artei și estetica normativă. În mod normal, am crede că anumite lucruri sunt mai potrivite pentru evaluare estetică decât altele. Cu toate acestea, Ziff susține că nici măcar atunci când ne referim la două obiecte de același fel (de exemplu, la două picturi) nu putem spune obiectiv că una din ele este mai potrivită pentru apreciere estetică decât cealaltă. Dacă o pictură x are o calitate y pe care nu o regăsim în pictura z, aceasta nu înseamnă că pictura x este mai valoroasă decât pictura z. Din contra, am putea spune că cei care caută sau sunt obișnuiți să ofere atenție calității y vor aprecia estetic mai mult pictura x. Cu toate acestea, cei care caută sau sunt obișnuiți să ofere atenție calității w, care e mai degrabă prezentă în pictura z decât în x, nu o vor aprecia pe aceasta din urmă mai mult. „Există întotdeauna alte lucruri la care să fim atenți”²⁹. De aici un contraargument foarte puternic, deși – ce-i drept – încă parțial, adus estetismului lui Bell, cu toate că Bell afirmase în mod clar că dezacordul asupra operelor de artă individuale nu implică dezacordul asupra teoriei estetice care să le subsumeze. Ceea ce remarcile lui Ziff chestionează, totuși, este respingerea fulgerătoare a unor obiecte ca fiind nepotrivite pentru apreciere estetică, așa cum era Bell înclinat să o facă.

²⁷ Ibid., p. 134.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid., p. 136.

Dar dacă cadrul general al extinderii domeniului de aplicare al esteticii a fost stabilit, încă rămâne de văzut cum arii specifice de studiu, precum studiul mediului natural, pot beneficia de pe urma lui. Situându-se în continuarea eforturilor lui Ziff, Allen Carlson în cartea sa *Estetica și mediul înconjurător* își propune să facă exact acest lucru, oferind cel mai larg spectru al modelelor estetice disponibile pentru abordarea fenomenelor naturale. Distincția dintre mediul natural și artă, notează Carlson, este clarificată prin caracterizarea pe care George Santayana o oferă peisajului natural ca ceva ce trebuie compilat pentru a fi înțeles. Arta ar fi diferită în acest sens, deoarece nu trebuie să o compilăm pentru a o aprecia, ci știm de la început unde să ne uităm și pe ce să ne concentrăm atenția atunci când suntem confrunțați cu o operă de artă. De exemplu, ne concentrăm atenția pe suprafața unei picturi și nu pe clădirea în care este expusă; ne concentrăm atenția pe sunetele unui pian și nu pe zgomotul ambiantal din sala de concert, ș.a.m.d.³⁰ În cele din urmă, totuși, pentru a propune un model perfectat al aprecierii estetice a naturii, Carlson renunță la distincția lui Santayana, schițând el însuși o dublă corecție a acesteia: în primul rând, știm unde să ne uităm la o operă de artă numai deoarece, așa cum Ziff susținuse deja, avem o atenție pre-stabilită și pre-formată alocată actului aprecierii estetice. În al doilea rând, odată ce realizăm că ne distribuim în mod asemănător atenția și în cazul mediilor naturale, putem construi cu ușurință un model pentru aprecierea naturii.

Așadar, cum ar trebui să apreciem estetic mediul înconjurător? Există o serie de modele pe care Carlson le propune și pe care le vom comenta în ceea ce urmează. Toate arată modalități în care estetica înțelege să-și extindă domeniul de aplicare dincolo de ceea ce concepem în mod tradițional ca „arte frumoase”.

O primă metodă constă în Modelul Obiectului de Artă (*Object of Art Model* – OAM). Modelul presupune extragerea unei opere de artă – preferabil, una non-reprezentatională – din mediul său instituțional prin concentrarea atenției pe calitățile sale inerente. Carlson oferă exemplul *Păsării măiestre* a lui Brâncuși (1919), care „strălucește, are echilibru și grație și exprimă zborul însuși”³¹. OAM ne spune că atunci când compilăm un obiect natural (de exemplu, o bucată de lemn plutitor, o piatră, frunze etc.) din mediul înconjurător, am putea identifica aceleași calități expresive în el. Desigur, ar trebui să găsim o bucată potrivită de lemn, sau o piatră / o frunză potrivită din punctul de vedere al calităților, însă în absența uneia, putem oricând încerca să găsim alte obiecte, precum un copac, un mic deal, iarbă, ș.a.

³⁰ Pentru mai multe distincții specifice între procesul pictării peisajelor și peisajele ca atare, vezi George Santayana, *The Life of Reason; or The Phases of Human Progress* (New York: Dover, 1982), vol. 4, *Reason in Art*, cap. 8, “Plasting Representation,” pp. 144-165.

³¹ Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture* (Londra & New York: Routledge, 2000), p. 43.

Prima întrebare care trebuie adresată este dacă nu cumva are loc aici un alt tip de incapacitate filosofică, de data aceasta nu a artei, ci a naturii. Aceasta deoarece modelul OAM presupune transformarea oricărui segment din mediul natural într-o colecție fără sfârșit de *found art*. Mai exact, OAM pare să răspundă problemei aprecierii estetice a naturii din perspectiva artei, lăsând niciun fel de autoritate naturii înseși ca obiect estetic.

O altă critică a modelului OAM privește separarea obiectelor naturale de mediul lor. Chiar dacă aceasta e o acțiune necesară pentru a testa compatibilitatea lor cu calitățile operelor de artă, nu putem să nu observăm că, prin înlăturarea unui obiect din împrejurimile sale, respectivul obiect pierde multe din calitățile care sunt dependente de respectivele împrejurimi. Să luăm ca exemplu o pătură de prundiș. Dacă vom căuta îndeajuns de mult timp, vom fi probabil capabili să găsim o pietricică ce preia anumite calități estetice de la o operă de artă selectată în avans. Pentru a nu devia prea mult de la subiect, să rămânem la *Pasărea măiastră* a lui Brâncuși. Cu siguranță că, din toate pietrele păturii de prundiș, vom găsi una care „strălucește, are echilibru și grație și exprimă zborul însuși”, în special dacă o separăm de pătura de prundiș unde se găsește în mod natural.

Dar din momentul menționării unei „pături” de obiecte naturale similare, observăm ce este sacrificat în procesul OAM. Atunci când stă în mediul său imediat înconjurător, piatra va avea anumite calități precum longevitate, anduranță (la agenții străini), suport pentru viață și expresia trecerii timpului, pentru a enumera câteva din multe altele posibile. Toate acestea nu sunt într-atât de ușor recognoscibile în opera de artă inițială care ar fi trebuit să modeleze piatra din prundiș. Dacă ar fi să extragem din prundiș o piatră mai mare și să o comparăm cu anumite sculpturi contemporane precum cele ale lui Michael Grab³², am putea să o legăm de expresia artistică a echilibrului și a armoniei compoziționale. Totuși, acestea din urmă nu ar avea nimic de-a face cu piatra lăsată în mediul său natural, care ne spune ceva despre cum curge râul la al cărui mal se află și care funcționează ca un suport tacit pentru diferite vietăți, în timp ce reflexia cerului pe apa care o formează de-a lungul deceniilor indică forțele naturii capabile de a remodela continuu terenul pe care trăim. Așadar, OAM nu reușește să considere estetic natura, deoarece sfârșește în a o privi ca o extensie a operelor de artă create de om.

O a doua metodă e denumită Modelul Peisajului sau a Decorului (*Landscape or Scenery Method* – LSM). Ea încurajează perceperea și aprecierea naturii ca și cum aceasta din urmă ar fi o pictură peisagistică. În acest caz, ceea ce ar fi de apreciat în natură e linia, culoare și „design”-ul. Deși nu suntem tot timpul conștienți de acest lucru, folosim LSM mai des decât am fi dispuși să o recunoaștem – adeseori descriem ceva ca „pitoresc”, care în sensul său literal ar însemna

³² Vezi <http://www.gravityglue.com/>, accesat în data de 13 iunie 2015.

„pictoresc”, adică „precum o pictură”. Majoritatea picturilor sau fotografiilor peisagistice încearcă să obțină echilibrul perfect al pitorescului. În mod similar, industria turismului cultivă un apetit puternic pentru punctele de belvedere. Dincolo de acestea, problema cu LSM ar fi că – din nou – oferă o apreciere a unui prospect uman asupra naturii și nu o apreciere a mediului natural propriu-zis. Altfel spus, ce ne interesează e captarea în vizor a unui cadru echilibrat și atractiv și nu tratarea a ceea ce natura oferă actualmente aprecierii.

După expunerea acestor prime două modele pentru aprecierea estetică a naturii, trebuie să observăm în primul rând că un anumit antropocentrism împiedică toate abordările estetice posibile ale mediului înconjurător. Într-o manieră oarecum paradoxală, ceea ce ne așteptăm să găsim în mediul înconjurător natural este ceva ce deja cunoaștem sau deținem. Acesta este principalul motiv pentru care o serie de alternative la cele două modele au fost concepute, pentru a exclude orice incapacitare a naturii. Una din alternative este propusă de Robert Elliot și presupune eliminarea totală a atributului „estetic” din aprecierea naturii.³³ Termenul lui Carlson pentru acest „model” este „Estetică Uman-Șovină” (*Human Chauvinistic Aesthetics* – HCA). O a doua și finală alternativă este Estetica Angajamentului (*Aesthetics of Engagement* – AOE), al cărei arhitect principal e Arnold Berleant.³⁴ A doua parte a cărții sale, *Arta ca angajament*, propune o versiune mai dezvoltată a LSM, în care subiectul este total imersat în mediul natural. De aici noul model, denumit de Carlson „estetică a angajamentului”. Cu toate acestea, atât HCA cât și AOE sunt mai mult sau mai puțin înșelătoare: la întrebarea „ce este de apreciat estetic în natură?” HCA pare să răspundă „nimic”, în timp ce AOE pare să răspundă „totul”,³⁵ ceea ce face așadar ca ambele alternative să fie redundante pentru un studiu sistematic.

2.4. Un pas înainte către estetica vieții cotidiene

Dacă scopul esteticienilor contemporani era să ofere un model de apreciere estetică *specific* mediului natural înconjurător, atunci OAM, LSM, HCA și AOE par să eșueze în acest sens. Numai în acest punct Carlson renunță la ipoteza inițială a lui Santayana cum că natura ar fi indeterminată, promiscuă și (în cele din urmă, conform HCA) dincolo de aprecierea estetică. Comentariile noastre au sintetizat cele două elemente care au determinat estetica filosofică să încerce să-și extindă domeniul de aplicare: estetismul și antropocentrismul. Un pas adițional pe care-l propunem acum

³³ Robert Elliot, „Faking Nature,” în *Inquiry* vol. 25, nr. 1 (1982): pp. 81-93.

³⁴ Arnold Berleant, *Art as Engagement* (Philadelphia: Temple University Press, 1991).

³⁵ Carlson, *Aesthetics and the Environment*, pp. 77 et sq;

este să considerăm pe scurt propunerea lui Carlson de a adopta conceptul lui Dewey de „experiență consumatorie” (*consummatory experience*) în această extindere de domeniu.

Experiența consumatorie se referă la ideea lui Dewey conform căreia, pentru a fi perceput estetic, un lucru trebuie să propună un soi de conflict, la care interacțiunea cu obiectul oferă o soluție. Odată ce acest conflict este rezolvat, experiența estetică are loc în calitate de apreciere a suișurilor și coborâșurilor vieții. Obiectul este eventual „nivelat” astfel încât relația noastră cu el să nu fie o cedare în fața conflictului, ci o consumare a acestuia din urmă. Exprimată mai simplu, ideea este să recunoaștem unitatea a ceea ce este apreciat și să credităm respectivul obiect sau eveniment „cu propria sa calitate individualizantă și cu autosuficiența sa”³⁶. Comentatorii lui Dewey au reușit să împartă natura „consumatoare” a experienței estetice în trei stadii: (a) mai întâi, *experiența calitativă imediată* ne găsește „făcând și suportând” lucruri în mod inconștient în situații specifice, apoi (b) *experiența reflectivă* are loc, permițându-ne să înțelegem sensul a ceea ce facem, după care, în fine, (c) o *fază finală a experienței* încorporează primele două stagii și creează consumarea efectivă a conflictului.³⁷ Acest „model” diferă de celelalte abordate mai sus prin aceea că presupune caracterul individualizant din stadiul (a), specific pentru situația în care ne găsim atunci când avem o experiență estetică. Să testăm în continuare acest model în privința mediului natural.

Am spune, în termeni deweyeni, că orice experiență consumatoare recunoaște obiectele *specifice* care servesc ca puncte de focalizare ale aprecierii, spre deosebire de a recunoaște doar efectele pe care respectivele obiecte le pot avea asupra subiectului care apreciază. „Trebuie să simțim furnica, nu o simplă gâdilitură”³⁸. Dacă, prin pasul (a), găsim că un obiect din mediul înconjurător are un caracter individualizant, atunci prin pasul (b) îi rămânem fideli, fără a-l incapacita conformându-l experiențelor noastre anterioare, cum ar fi cea a gâdiliturii. Să oferim un exemplu mai dinamic. Atunci când suntem într-un spațiu deschis (de exemplu, unui al preriei), îl apreciem pe acesta din urmă potrivit unui anumit interes în contururile sale, condițiile meteorologice care i se aplică la momentul aprecierii, precum și potrivit unei scanări vizuale rapide pentru puncte de interes sau de pericol de-a lungul său. Situația se schimbă atunci când ne aflăm într-o pădure deasă, concentrându-ne pe sunetele și mirosurile care ne sunt disponibile imediat. Așa cum în cazul lui Ziff aveam nevoie de priviri (*aspections*) diferite pentru opere de artă diferite, atunci când abordăm mediul natural trebuie să ne fi familiarizat cu caracterul său individualizant pentru a-l putea

³⁶ John Dewey, *Art as Experience* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1980), p. 35.

³⁷ Dinesh C. Mathur, „A Note on the Concept of 'Consummatory Experience' in Dewey's Aesthetics,” în *Journal of Philosophy* vol. 63, nr. 9 (1966): p. 226.

³⁸ Carlson, *Aesthetics and the Environment*, p. 49.

aprecia estetic. După cum o dovedesc și recunoștințele pe care Saito i le aduce lui Ziff,³⁹ această idee este în mod clar menită extinderii domeniului de influență al esteticii peste planul mediului natural și, în cele din urmă, peste cotidianitate.

Ideea de obiect estetic individualizant conduce, în opinia lui Carlson, la următoarea constatare: cu cât știm mai mult despre natură *atât* print intermediul unui simț comun cât și datorită științelor naturii, cu atât mai mult suntem capabili să o apreciem.⁴⁰ Într-un caz similar, cu cât mai multe teorii și critici cunoaștem relativ la o operă de artă, cu atât vom putea să o apreciem mai bine. Să aplicăm această idee exemplului precedent de a sta în fața unui câmp deschis. Preria va căpăta un caracter individualizant dacă, de exemplu, o persoană bine informată ne anunță că soarele este îndeajuns de puternic pentru a provoca arsuri ale pielii și căldura îndeajuns de mare încât să provoace deshidratare. Acest lucru ne-ar putea convinge să alegem o rută mai umbroasă (chiar dacă mai lungă) printr-o pădure de la marginea preriei. De asemenea, am putea observa că preria este populată de foarte mulți scaieți, care pot deveni iritanți datorită faptului că purtăm pantaloni scurți. Așadar, se va dovedi că această prerie în particular va avea un impact destul de mare asupra alegerilor noastre, determinându-ne – asumând că suntem de o inteligență medie – să ne gândim a doua oară atunci când plecăm la plimbare în pantaloni scurți în după-amiezi foarte călduroase. Este această apreciere a mediului natural completă?⁴¹ Tindem să răspundem pozitiv, din moment ce, spre deosebire de OAM și LSM, nu subsumează artei obiectele naturale și, spre deosebire de HCA și AOE, nu respinge aprecierea estetică în artă atunci când abordează mediul. Așadar, aprecierea estetică bazată pe experiența consumatorie evită drumul alunecos al estetismului și reușește să se distanțeze de ceea ce Ziff a descris ca „o obsesie narcisistă pentru urmele silinței omului”⁴².

Ceea ce am oferit în acest capitol este o evaluare sumară a modelelor teoretice principale care au contribuit la nașterea esteticii vieții cotidiene în estetica filosofică. Numai pe baza acestor modele timpurii au putut dezvoltările ulterioare ale mișcării să aibă loc. Astfel de dezvoltări ulterioare, cu o tentă mult mai practică, includ legarea experienței estetice a obiectelor și evenimentelor cotidiene de poziții morale cu privire la împăcarea cu slujbe solicitante,⁴³ chestiuni ecologice precum tunsul ierbii,⁴⁴ exprimarea frumuseții prin uscarea lenjeriei sub soarele liber⁴⁵ și

³⁹ Yuriko Saito, “Everyday Aesthetics,” în *Philosophy and Literature*, vol. 25, nr. 1 (2001): pp. 87-95.

⁴⁰ Carlson, *Aesthetics and the Environment*, p. 49.

⁴¹ Ca model, ea a fost denumită de Carlson Modelul Mediului Natural (Natural Environmental Model – NEM).

⁴² Citat mai sus; Paul Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose* (Dordrecht: Reidel, 1984), p. 130.

⁴³ Sherri Irvin, “The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience,” în *British Journal of Aesthetics*, vol. 48, nr. 1 (ianuarie 2008): pp. 29-44.

⁴⁴ Saito, *Everyday Aesthetics*, cap. 4.

multe alte ramificații. Dezvoltările ulterioare ale modelelor prezentate aici includ, de asemenea, încercările de a direcționa analiza estetică a cotidianului către arta contemporană,⁴⁵ rezultând astfel în chestionarea continuă a granițelor dintre obiectele artistice și non-artistice. În acest context, un studiu sistematic al modelelor teoretice care au făcut aceste abordări posibile este mai mult decât binevenit.

⁴⁵ Pauliina Rautio, "On Hanging Laundry: The Place of Beauty in Managing Everyday Life," în *Contemporary Aesthetics*, vol. 7 (iulie 2009), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=535>, accesat în data de 20 februarie 2015.

⁴⁶ Thomas Leddy. "Defending Everyday Aesthetics and the Concept of 'Pretty,'" în *Contemporary Aesthetics*, vol. 10 (august 2012), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=654>, accesat în data de 10 ianuarie 2015. Pentru o perspectivă mai largă, vezi Dan Eugen Rațiu, "Remapping the Realm of Aesthetics," în *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, vol. 6, nr. 1 (2013): pp. 3-26.

3. HEIDEGGER, DEWEY ȘI VIAȚA COTIDIANĂ: NOI INTERPRETĂRI ALE EXPERIENȚEI ESTETICE

Paradoxul producțiilor culturale și al artei contemporane converge în ceea ce privește numeroase curente ale secolului al XX-lea. El este enunțat sub diferite forme, din care le reținem în continuare pe următoarele: nimic din ceea ce privește arta nu mai este de la sine înțeles,⁴⁷ perversitatea ironică a stării de fapt actuale e că existența operelor de artă de care depinde formarea teoriei estetice devine o obstrucționare a teoriilor despre acestea,⁴⁸ și esența artei este „abisală.”⁴⁹ Ceea ce atât pragmatica filosofică a lui Dewey, cât și fenomenologia hermeneutică a lui Heidegger au încercat să facă pentru a depăși respectivul paradox este reunirea operei de artă și a producției culturale cu viața cotidiană. Capitolul de față va arăta că în ambele cazuri, prin asignarea statutului de „operă clasică” unui produs cultural, acesta din urmă va fi izolat de condițiile umane sub care a fost adus la existență și pe care le influențează la rândul său.

Două motive principale pentru această alienare sunt: (i) „muzeificarea”, sau „clasicizarea” producțiilor culturale, în sensul de ridicare a operelor pe un piedestal al circuitului „clasic” devenit cumva atemporal, deasupra experienței vieții⁵⁰ și (ii) transformarea operelor în comodități pe piața internațională de artă.⁵¹ Astfel, obiectele culturale ajung să funcționeze în izolare față de originea lor, iar experiența estetică, în sensul pe care Dewey îl atribuie acesteia, va cere depășirea (sau, în termeni heideggerieni, „destrucția”) tradiției înțelesului actual al operei pentru a putea avea loc. Urmând indicația lui Richard Rorty, conform căruia hermeneutica heideggeriană a facticității este, de fapt, pragmatică prin efortul filosofului german de a elibera noțiunea de gânditor de ideea unui spectator al lumii și al „eternității”, precum și încercarea inițială de a-l asocia pe Heidegger lui Dewey în acest efort, capitolul va conclud la sfârșit că pragmatica deweyană și hermeneutica heideggeriană coincid în măsura în care dau naștere, la începutul secolului al 21-lea, curentului numit „estetica vieții cotidiene” (*everyday aesthetics*) și permit o abordare a producțiilor culturale care țin cont de condițiile contingente ale existenței umane.

⁴⁷ Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* (Londra & New York: Continuum, 2002), p. 1.

⁴⁸ John Dewey, *Art as Experience* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1980), p. 3.

⁴⁹ Vezi Martin Heidegger, *On the Way to Language* (San Francisco: HarperCollins, 1982).

⁵⁰ Hans Sedlmayr, „Problema timpului,” în *Epoci și opere: studii de istoria și teoria artei* (București: Meridiane, 1991), p. 170. De asemenea, vezi și Cristian Hainic, „A Few Uses of Phenomenology within Art History,” în *Journal for Communication and Culture* vol. 1, nr. 1 (primăvara 2011): pp. 70-78.

⁵¹ Dewey, *Art as Experience*, p. 9, și Martin Heidegger, „The Origin of the Work of Art,” în *Poetry, Language, Thought* (San Francisco: HarperCollins, 2001), p. 39.

3.1. Definiții ale termenilor: fenomenologia hermeneutică a artei

Vom începe prin a defini câțiva termeni cu care vom opera în restul lucrării de față. La o primă vedere, am spune că termenul de „artă” pune mai puține probleme decât specificitatea expresiei „fenomenologie hermeneutică”. Este intenția noastră să arătăm că situația stă, de fapt, invers: în timp ce curentul filosofic al fenomenologiei hermeneutice ne conduce cu ușurință la o serie de autori și texte fundamentale, arta are de-a face cu o criză în toată firea în ceea ce privește însăși propria definiție, după cum vom vedea pe larg în capitolul următor.

Înainte de toate, ar trebui să explicăm ce înțelegem prin „fenomenologie hermeneutică.” Vom lua fenomenologia în sensul său heideggerian, așa cum este acesta trasat în *Ființă și timp*, §7A-§7C și §33. „Fenomen” înseamnă acolo în primul rând un contra-concept la „a fi acoperit”, în sensul în care toate fenomenele, scrie Heidegger, sunt predispuse la a fi ascunse / acoperite de straturi interpretative care se suprapun de-a lungul istoriei gândirii.⁵² Este sarcina *logos*-ului, sau a unui anumit tip de discurs, să des-copere aceste fenomene, sau – așa cum pune Heidegger problema – să efectueze un proces de *destrucție* în ceea ce privește variatele lor interpretări tradiționale. De aici *logos*-ul *phainomenon*-ului, sau, fenomenologia. În continuare, există mai multe instanțe în opera heideggeriană în care cititorul este martorul direct al aplicării procesului de destrucție la diferite fenomene. *Die Destruktion* este aplicată predominant conceptului de „om” și interpretărilor sale „patentate” istoric ca animal rațional și „după chipul și asemănarea lui Dumnezeu”, ceea ce în cele din urmă a dus la ideea de transcendență, mai exact la ideea că esența ființei umane se află pe un plan superior care o copleșește pe aceasta din urmă.⁵³ Pentru scopul prezentării de față, totuși, nu ne vom referi la abordarea heideggeriană a conceptului de „om,” ci mai degrabă la fenomenologia sa ulterioară a artei.

În această privință, un exercițiu care va clarifica și mai mult ce se înțelege prin fenomenologie poate fi găsit în eseul lui Heidegger din 1935, „Originea operei de artă”. Voi rezuma în cele ce urmează respectivul exercițiu fenomenologic. Pentru a vedea ce este arta, ar trebui să vedem mai întâi „unde este ea prezentă într-un mod incontestabil.”⁵⁴ Acest „loc” în care arta este cât se poate de reală și stă în fața noastră este, desigur, opera de artă. Deși este discutabil ce anume face

⁵² Martin Heidegger, *Being and Time* (Albany, NY: State University of New York Press, 1996), p. 31.

⁵³ Vezi, de exemplu, Heidegger, *Being and Time*, pp. 45 et sq. Un exercițiu heideggerian foarte lucid în această privință ar fi și al doilea capitol al primei părți din *Ontology – The Hermeneutics of Facticity* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1999), pp. 17-27.

⁵⁴ Martin Heidegger, „The Origin of the Work of Art,” în *Poetry, Language, Thought*, (New York: Harper & Row, 2001), p. 18.

ca ea să fie o operă de artă, putem cu toții cădea de acord că primul lucru ce sare în ochi tuturor la orice operă este caracterul acesteia de lucru (*Dinghafte*), adică faptul că ne putem referi la operă ca la „un lucru”, indiferent de complexitatea sa, poziționarea sa în timp și spațiu, consistența sa ș.a.m.d. Cu toate acestea, dacă ar fi să privim problema mai în profunzime, vom vedea că ceea ce pare a fi instanța de bază pentru studierea artei (anume, caracterul de lucru al operei de artă) a fost, de asemenea, acoperită de variate interpretări tradiționale. O primă înțelegere occidentală predominantă a lucrului coincide cu structura gramaticală latină, care cere un subiect și un predicat în toate propozițiile cu sens. Aceasta a rezultat în conceperea tuturor lucrurilor ca substanțe afectate de diferite accidente. O a doua interpretare ne spune că lucrul este ceea ce poate fi perceput prin simțuri, adică un lucru este unitatea multiplelor date senzoriale. În fine, o a treia interpretare a lucrului ne spune că acesta este materie care primește o formă. Iată, deci, trei straturi interpretative care trebuie străpunse de gândire atunci când încercăm să definim arta. În timp ce detalii despre cum aceste interpretări sunt respinse dar și utilizate de Heidegger sunt oferite generos de-a lungul eseului „Originea operei de artă,”⁵⁵ și luate în considerare în capitolul următor din prezenta lucrare, sper să fi clarificat așa-numita dimensiune „destructivă” a fenomenologiei, de care ne vom folosi în continuare.

Fenomenologia *hermeneutică* trebuie înțeleasă aici în opoziție față de fenomenologia idealistă a lui Husserl. Deși dimensiunea hermeneutică a fenomenologiei este persistentă de-a lungul întregului corpus heideggerian, Paul Ricoeur a fost cel care a rezumat cel mai concis diferențele dintre cele două tipuri de fenomenologie.⁵⁶ Pe scurt, fenomenologia idealistă susține că baza întregii experiențe intuitive este subiectivă (sau imanentă), în timp ce fenomenologia hermeneutică susține că există o apartenență ontologică a subiectului la obiect și viceversa, fiecare dintre cele două părți participând la dezvoltarea celeilalte. În consecință, a înțelege ceva presupune un proces de interpretare și de transcendere a sinelui către acel ceva, mai degrabă decât intuiția sa directă. Faptul că Heidegger folosește termenul de *Dasein* (sau „ființa-acolo,” „être-là,” „being-there”) subliniază că omul există numai în măsura în care relaționează și interacționează cu obiectele și experiențele din lumea sa, de unde și conceptul de „ființă-în-lume.” A exista ajunge, astfel, să însemne „a ek-sista,” a fi în afara sinelui, orientat către evenimentele vieții. Dar, dacă existența *Dasein*-ului constă în orientarea continuă către obiectele și experiențele din lumea sa, această mișcare va continua până în punctul în care *Dasein*-ul se desubstanțializează ca atare.

⁵⁵ Vezi Heidegger, „The Origin of the Work of Art,” pp. 22-30.

⁵⁶ Paul Ricoeur, *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II* (Evanston: Northwestern University Press, 1991), pp. 25-52, sau, alternativ, „Phenomenology and Hermeneutics,” în *Noûs* vol. 9, no. 1 (martie, 1975): pp. 85-102.

Aici intervine și prima paralelă pe care dorim să o facem între hermeneutică și pragmatică, mai exact între ideea lui Heidegger tocmai enunțată și observația lui John Dewey din *Art as Experience* conform căreia toate organele corpului uman au scopul de a interacționa cu mediul exterior corpului, care, în ultimă instanță, le marchează evoluția. Dar despre aceasta vom discuta în următoarea secțiune a capitolului.

3.2. Dewey și Heidegger ca precursori ai esteticii vieții cotidiene

Datorită relației intime pe care fenomenologia hermeneutică o stabilește între oameni și lumea lor, nu este o surpriză faptul că Heidegger este considerat, pe lângă John Dewey, părintele fondator al mișcării filosofice recente intitulată „estetica vieții cotidiene.”⁵⁷ Dacă în capitolul precedent am rezumat contextul în care estetica vieții cotidiene s-a dezvoltat în ultimele decenii, în secțiunea de față vom face un preambul pentru abordarea problemei definirii artei în estetica contemporană. Studiile recente⁵⁸ ne spun că, deși esteticienii și filosofi artei au subliniat că estetica nu mai poate fi practică ca o ramură a filosofiei moderne ce se ocupă cu artele frumoase, ei continuă să descrie totuși studiul estetic ca o activitate centrată pe artă, interesată de experiențe dincolo de viața cotidiană. Această înțelegere a esteticii separă arta de societate într-un fel care i-a făcut pe mulți critici să chestioneze importanța artei pentru bunăstarea societală, pentru educație, dar și pentru alte preocupări umane. Ceea ce atât pragmatismul lui Dewey cât și hermeneutica lui Heidegger au căutat să facă pentru a rezolva paradoxul definirii artei a fost să reunească opera de artă și producția culturală în genere cu viața cotidiană. Ambii au arătat că prin asignarea etichetei de „artă frumoasă” sau „operă clasică” unui produs cultural, acesta din urmă va deveni izolat de condițiile umane sub care a fost adus la existență și pe care le influențează la rândul său. Există două motive principale pentru această alienare:

(1) Așa-numita „muzeificare” sau „clasicizare” a produselor culturale, care a fost tratată atât de istorici ai artei precum Sedlmayr, cât și de filosofi precum Heidegger și Danto.⁵⁹ În principiu,

⁵⁷ Vezi, de exemplu, Crispin Sartwell, „Aesthetics of the Everyday,” în Jerrold Levinson, ed., *The Oxford Handbook of Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2005), pp. 761-770, și Arto Haapala, „On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place,” în Andrew Light și Jonathan M. Smith, editori, *The Aesthetics of Everyday Life* (New York: Columbia University Press, 2005), pp. 39-55.

⁵⁸ Pentru a ne referi numai la câteva: Paul Mattick, *Art in Its Time* (New York: Routledge, 2003), Light and Smith, editori., *The Aesthetics of Everyday Life* (New York: Columbia University Press, 2005), și Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2007).

⁵⁹ Vezi Hans Sedlmayr, „Problema timpului,” în *Epoci și opere: studii de istoria și teoria artei* (București: Meridiane, 2001), p. 170. Câteva indicații heideggeriene sunt disponibile în „The Origin of the Work of Art,” p. 39. Deși adoptă o poziție anti-hermeneutică, al patrulea capitol din lucrarea lui Arthur C. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986), adică „Language, Art, Culture, Text,” este la fel de important pentru

ceea ce „clasicizarea” face este să ridice opera de artă pe un pedestal al cărui scop ultim este de a deveni atemporal și de a se ridica deasupra oricărei experiențe a vieții;

(2) Transformarea produselor culturale în comodități pe piața internațională a artei, diminuându-le rolul și locul în viața unei comunități date și izolând artistul de fluxul serviciilor sociale, degenerând în ceea ce Dewey numește individualism estetic, excentricitate, și chiar ezoterism artistic.⁶⁰

Richard Rorty este cel care a arătat că hermeneutica lui Heidegger este pragmatică prin efortul său de a depăși ideea de filosof ca simplu „spectator al timpului și al eternității.”⁶¹ Tot Rorty a fost cel care a asociat opera lui Dewey cu cea a lui Heidegger în acest efort comun.⁶² Considerăm că acest punct este extrem de acurat și relevant pentru reorientarea filosofiei către viața cotidiană. Mai mult, susținem că efortul comun al celor doi filosofi este mai evident în filosofia artei, decât în încercarea lor de a depăși metafizica, lucru care-l interesează predominant pe Rorty. Atât Heidegger cât și Dewey extind sfera de interes a esteticii dincolo de tărâmul artei, către obiectele și experiențele cotidiene, susținând că orice activitate practică va avea ceea ce numim „valoare estetică” atât timp cât este creditată cu destulă auto-suficiență pentru a determina calitatea vieții noastre. Dewey numește această caracteristică „calitatea individualizantă” a obiectelor și a experiențelor,⁶³ în timp ce Heidegger scrie că odată ce această „calitate” este trecută cu vederea, un „asalt” (sau o „siluire”) asupra respectivelor obiecte și experiențe este instalat(ă).⁶⁴ De aici, o continuă nevoie pentru destrucția experienței cotidiene și a obiectelor întâlnite în aceasta.

Înțelegerea hermeneutică a experiențelor din care omul își trage sensul vieții are loc în procesul de evitare, sau mai bine spus destrucție chiar, a schemelor „moștenite” ce țin de lucruri și evenimente, și în permiterea acestora din urmă să-și arate natura *factic*, adică fără medierea rațiunii sau a gândirii reprezentationale. Aceasta nu înseamnă că rădăcinile heideggeriene și deweyene ale esteticii vieții cotidiene resping rațiunea ca atare. Mai degrabă, credem că critica lor este mai apropiată de metafora hărții folosită de Baudrillard în *Simulacre și simulare*. Pentru o ilustrare și mai adecvată a ideii, am putea da exemplul unor turiști care vizitează un punct turistic și în loc să se bucure de multiplele surse de experiență estetică, măsoară neîncetat distanțe și calculează itinerarii

reorientarea artei spre viața societală. În fine, o reformulare a problemei este disponibilă în Cristian Hainic, “A Few Uses of Phenomenology within Art History,” în *Journal for Communication and Culture* vol. 1, nr. 1 (primăvara 2011): pp. 73-4.

⁶⁰ Ideea este abordată concis de Dewey în *Art as Experience*, p. 9.

⁶¹ Richard Rorty, „Wittgenstein, Heidegger, and the Reification of Language,” în Guignon, Charles B., ed., *The Cambridge Companion to Heidegger* (New York: Cambridge University Press, 2006), pp. 338-9.

⁶² Richard Rorty, „Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey,” în Murray, Michael, ed., *Heidegger and Modern Philosophy* (New Haven & London: Yale University Press, 1978), pp. 244 et. sq.

⁶³ Dewey, *Art as Experience*, p. 35.

⁶⁴ Heidegger, „The Origin of the Work of Art,” p. 25.

pe hărțile lor, urmându-și ghidurile de turism *à la lettre*. Experiența estetică cotidiană are o bază hermeneutică nu numai prin faptul că, prin urmare, capătă un aspect evenimential, opus celui mediat de rațiune, dar și datorită naturii sale *factice*, ceea ce înseamnă că necesită implicarea existențială a interpretului, care devine astfel „puternic ancorat”⁶⁵ în toate experiențele pe care le întâlnește estetic.

În concluzie, hermeneutica heideggeriană a artei are un puternic accent pragmatic și coincide cu filosofia deweyană a artei prin aceea că ambele resping interpretările idealizante ale obiectului lor de studiu și încearcă să-i redea acestuia relevanța pentru o comunitate istoric-determinată. Cadrul ontologic pe care acestea îl oferă pentru studiul artei poate combate așa-numita „autonomizare a artei” într-un obiect de studiu „pur” al cărui cunoaștere poate lăsa impresia că însăși natura a celui care cunoaște este esențial imuabilă.

3.3. Stare de excepție și obiectul estetic cotidian

O dezbatere relativ recentă a fost inițiată în urmă cu jumătate de deceniu, când Sherri Irvin⁶⁶ și Yuriko Saito⁶⁷ au respins aspectul unitar al „unei experiențe” (*an experience*) ca opus al „simplei experiențe” (*mere experience*) în accepție deweyană.⁶⁸ Discuția a implicat numeroși filosofi care au încercat să clarifice impactul, obiectul de studiu și definiția esteticii cotidianului prin formularea temeiurilor normative pe baza cărora cercetarea poate fi efectuată în domeniu. În această secțiune dorim să arătăm că problema a rămas nesoluționată, deoarece temeiurile normative oferite contrazic adeseori natura cotidianului și sunt, deci, contradictorii. Propunem o reevaluare a respingerii condiției de excepționalitate în estetica vieții cotidiene, argumentând că distincția excepțional / ordinar nu este esențială pentru mișcarea esteticii cotidiene.

Pentru John Dewey, situațiile cotidiene nu formează experiențe estetice decât dacă sunt aduse la „împlinire”, adică la unitate din punct de vedere senzorial și cognitiv. Irvin și Saito au răspuns că astfel de perspective asupra experienței estetice sunt încă loiale esteticii „tradiționale”, unde opera de artă este văzută ca un disruptor al fluxului cotidianității. În aceeași manieră, scriu Irvin și Saito, Dewey ne cere să separăm anumite evenimente de fluxul nelimitat al stimulilor cotidieni, pentru a le conferi unitate. Așadar, criticii lui Dewey susțin că estetica obținută de filosoful american nu are cum să fie „cotidiană” propriu-zis.

⁶⁵ Vezi de asemenea Haapala, „On the Aesthetics of the Everyday,” pp. 50-1.

⁶⁶ Sherri Irvin, “The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience,” în *British Journal of Aesthetics* vol. 48, nr. 1 (ianuarie 2008): pp. 29-44.

⁶⁷ Yuriko Saito, *Everyday Aesthetics* (New York: Oxford University Press, 2007).

⁶⁸ Dewey, *Art as Experience*, pp. 35 – 57.

Sunt câteva puncte în care ne dorim să discutăm argumentele aduse de Irvin în acest sens. Primul argument al lui Irvin este că *putem să dezvoltăm o conștiință a propriei experiențe senzoriale*.⁶⁹ Problema cu acest argument este că nu poate fi formulat ca răspuns la Dewey, deoarece nu aduce nicio modificare la viziunea filosofului american. Irvin susține că putem fi conștienți de experiențe care sunt de obicei inconștiente. Un exemplu pe care îl oferă este interacțiunea degetelor noastre cu tastatura atunci când tastăm un text. Chiar și așa, nu este greu de observat că nu vom putea fi conștienți de *toate* experiențele asemănătoare concomitent cu desfășurarea lor. De exemplu, în timp ce devin conștient de senzațiile pe care le am atunci când degetele mele intră în contact cu tastatura, pot să nu fiu conștient de poziția mea pe scaun (care poate fi una total non-ergonomică), sau de zgomotele de fundal care anunță o furtună afară, ș.a.m.d. *Simpla* experiență pare că rămâne separată, așadar, de setul experiențelor de care pot fi realmente conștient la un moment dat. Mai mult, după cum vom argumenta în cele ce urmează pe linia lui Thomas Leddy, am putea la fel de bine să spunem că, prin distincția conștient / inconștient operată de Irvin, autoarea însăși „culege” activități cotidiene cărora să le confere condiția de excepționalitate împotriva căreia se pronunță.

Un al doilea argument adus de Irvin este următorul: „Faptul că ceva nu este prezent explicit în conștiință nu presupune irelevanța sa pentru caracterul estetic al experienței sale”.⁷⁰ Putem generaliza acest argument, spunând că *simpla* experiență contribuie la o experiență, ceea ce nu se îndepărtează prea mult de concepția deweyană asupra experienței estetice. Dewey a fost de acord că există o continuitate absolută a experienței în viață și că experiența estetică se formează pe fundalul respectivei continuități, de unde și caracterul său așa-zis „excepțional”. Însă nu a negat niciodată că *simpla* experiență (care e continuă) poate funcționa ca o bază pentru experiențele estetice (care sunt *complete*, deci excepționale vizavi de *simpla* experiență).

Irvin și Saito⁷¹ conclud că experiența estetică trebuie să fie separată radical de orice înțeles centrat pe sau derivat din artă, care ar putea induce ideea excepționalității respectivei experiențe. Dar, dacă atât experiențele complete cât și *simpla* experiență pot avea caracter estetic, prima în ceea ce numim „estetică centrată pe artă” („art-centered aesthetics”) și a doua în ceea ce numim „estetică tare a cotidianului” (*strong everyday aesthetics*), caracterul estetic pare că poate fi atribuit tuturor lucrurilor.

⁶⁹ Irvin, “The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience,” p. 35.

⁷⁰ Ibid., p. 36.

⁷¹ Saito, *Everyday Aesthetics*, p. 52.

Probabil din acest motiv Christopher Dowling crede că estetica vieții cotidiene a devenit prea trivială și chiar non-sensică sau redundantă.⁷² Din punct de vedere kantian, Dowling vede exemplele oferite de Irvin ca aparținând agreabilului și nu aspectului normativ al frumosului. Oricine emite o judecată asupra frumosului se poate aștepta ca toți ceilalți să o accepte,⁷³ ceea ce nu este cazul cu experiențele estetice cotidiene.

Răspunsul lui Thomas Leddy este și mai interesant. Maniera în care Irvin și Saito descriu experiențele estetice este înfățișată drept una în care am putea încetini sau chiar opri timpul, pentru ca apoi să discernem toți stimulii senzoriali care contribuie la respectivele experiențe. Leddy⁷⁴ se întreabă dacă aceasta nu este, de fapt, o „augmentare a ordinarului” care compromite la rândul său cotidianitatea experiențelor. În continuarea acestui argument, am putea spune că, din moment ce arta este apreciată *qua* artă și nu necesită o schimbare profundă în viziunea și atitudinea noastră zilnică, aprecierea sa aparține într-o măsură mai mare cotidianității decât experiențele descrise de Irvin și Saito, care necesită o schimbare a atitudinii pentru a fi apreciate și „extrase” din fluxul cotidianității. Iar, din moment ce schimbarea atitudinii înseamnă, de fapt, schimbarea atitudinii cotidiene, estetica cotidianului propusă își pierde caracterul cotidian încă de la început.

Din câte putem observa, maniera propusă de Saito și Irvin pentru analiza activităților cotidiene este derivată din ideea lui Ziff privind privirea relativă (*relative aspection*), dezvoltată în cea de-a doua jumătate a sec. al XX-lea și adoptată explicit de Saito în 2001.⁷⁵ Teoria lui Ziff,⁷⁶ pe care am analizat-o deja în capitolul precedent, era că orice obiect necesită o privire relativă potrivită lui (a obiectului) pentru a putea fi apreciat estetic. În eseuul său „Anything Viewed”, Ziff scrie că, în lumina acestei teorii, *orice* poate fi apreciat estetic, din moment ce chiar și în cel mai repugnant, urât, sau particular lucru există o anumită ordine sau secvență de proprietăți care reflectă armonie, balans, proporție, ș.a.m.d, atribuind astfel calități estetice respectivului obiect.

Trebuie să notăm că ideea de privire relativă la obiect este 100% augmentativă, ceea ce înseamnă că, într-adevăr, orice poate fi văzut din punct de vedere estetic, însă numai dacă ne modificăm atitudinea pe care am avea-o în mod normal față de lucrurile în care nu găsim, de regulă, proprietăți estetice. Privirea relativă la obiect ne cere să înrămăm obiectele care nu trec de obicei ca „estetice” într-un cadru imaginativ, emoțional, și perceptiv potrivit fiecăruia dintre obiecte. Așadar,

⁷² Christopher Dowling, “The Aesthetics of Daily Life,” în *British Journal of Aesthetics* vol. 50, nr. 3 (iulie 2010): pp. 225-42.

⁷³ Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trad. James Creed Meredith (New York: Oxford University Press, 2007), §6, pp. 42-43.

⁷⁴ Thomas Leddy, “The Nature of Everyday Aesthetics,” în Light & Smith (editori), *Aesthetics of Everyday Life* (New York: Columbia University Press, 2005), pp. 3-22.

⁷⁵ Yuriko Saito, “Everyday Aesthetics,” în *Philosophy and Literature* vol. 25, nr. 1 (2001): pp. 87-95.

⁷⁶ Paul Ziff, *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose* (Dordrecht: Reidel, 1984).

ar fi contradictoriu pentru orice estetică cu rădăcini ziffiene să adopte ideea de privire relativă pentru a combate condiția excepționalității obiectului estetic.

În mare, poziția lui Dowling este că valori prezente în artă (de exemplu, semnificativitatea critică și discursivitatea) pot include experiențe din viața cotidiană, în asemenea manieră încât o respingere a artei în analiza cotidianității nu este necesară. Kevin Melchionne⁷⁷ a fost principalul oponent al acestei idei, susținând că experiențele cotidiene nu pot fi tratate în mod autonom, așa cum pot fi experiențele legate de obiecte de artă. De asemenea, Leddy⁷⁸ a susținut că estetica ar trebui să renunțe cu totul la distincția kantiană dintre agreabil și frumos. Atunci când Dowling scrie că, datorită perspectivei lui Irvin asupra esteticii cotidianului, am pierdut din vedere „conceptul de bază al esteticului”, Leddy replică, așadar, că un asemenea concept nu există, sau cel puțin nu există unul care ar fi de neschimbat.

Observăm că una din mizele dezbaterii este rafinarea relației dintre artă și non-artă în ceea ce privește o potențială estetică comună pentru cele două. Unul din motivele pentru această nevoie de o estetică comună este faptul că din ce în ce mai multe persoane cu un background de cercetare în arte au devenit interesați de estetica vieții cotidiene, mișcare care trebuia să „se elibereze” de teoria estetică centrată pe artă. Unii dintre aceștia⁷⁹ au sugerat că diferențele dintre artă și cotidianitate pot fi ameliorate dacă în câmpul de referință a primului termen operăm trecerea de la artele frumoase înțelese tradițional, către arta contemporană. De asemenea, dacă mergem până la capăt cu argumentarea lui Leddy, anume că nu există un „concept de bază” (*core concept*) al esteticului, am putea la fel de bine să spunem că nu există un concept de bază al artei sau al cotidianului, după cum trecerea de la arta din perioada modernă la arta contemporană o dovedește.

Este clar că toate discuțiile amintite privesc statutul esteticii cotidianului cu privire la existența sau non-existența excepționalității obiectului de studiu al acesteia. Sunt obiectele cotidiene excepționale, sau nu? Trebuie să respingem caracterul de excepționalitate al experiențelor estetice? Este acest lucru posibil? Am putea reevalua respingerea condiției de excepționalitate în următoarele puncte.

⁷⁷ Vezi Kevin Melchionne, “Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling” în *British Journal of Aesthetics* vol. 51, no. 4 (octombrie 2011): pp. 437-42 și Kevin Melchionne, “The Definition of Everyday Aesthetics” în *Contemporary Aesthetics* vol. 11 (ianuarie 2013), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663>, accesat 20 ianuarie 2015.

⁷⁸ Thomas Leddy, “Defending Everyday Aesthetics and the Concept of ‘Pretty,’” în *Contemporary Aesthetics* vol. 10 (august 2012): <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=654>, accesat 25 ianuarie 2015.

⁷⁹ De exemplu, Dan Eugen Rațiu, “Remapping the Realm of Aesthetics,” în *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, vol. 6, nr. 1 (2013): pp. 3-26.

Pentru a începe cu cel mai scurt punct, în cazul lui Sherri Irvin, condiția de excepționalitate este respinsă în ceea ce privește impactul esteticii cotidianului asupra moralității. Irvin susține⁸⁰ că atenția la acțiunile non-excepționale ne va ajuta să rezolvăm nemulțumirile noastre cotidiene legate de muncă, familie, locuință etc. – nemulțumiri care duc la un consum excesiv al resurselor și la deteriorarea relațiilor cu alte persoane. Am văzut, cu toate acestea, că acordarea atenției acțiunilor non-excepționale le face pe acestea din urmă excepționale în sensul pe care Irvin încearcă să îl combată. Așa că, de ce să mai păstrăm dihotomia în privința aceasta? Trebuie estetica să folosească astfel de distincții pentru a adresa chestiuni morale?

În al doilea rând, trebuie să considerăm un punct mai complex în care respingerea condiției de excepționalitate poate fi reevaluată. Autori precum Kevin Melchionne sunt nenecesari de tranșanți în încercarea de a defini estetica vieții cotidiene. Melchionne⁸¹ o definește ca acea sub-disciplină a filosofiei și a studiilor culturale care studiază (a) activități (b) continue și (c) comune, care (d) sunt în mod obișnuit, dar nu obligatoriu, estetice. În principiu nu suntem de acord aici cu condițiile (a) și (b), adică cu limitarea experienței estetice la activități continue și comune. Melchionne le impune într-o încercare de a respinge caracterul excepțional al experienței estetice, care e văzut ca „stindardul” esteticii lui Dewey. Pentru a arăta de ce nu suntem de acord cu cele două condiții, să luăm unul din exemplele oferite de Sherri Irvin pentru experiențe estetice cotidiene:

[E]ste posibil pentru mine să îmi îndrept atenția către senzația pe care o am în degete atunci când tastez, deși de multe ori eșuez în a o face. A-ți îndrepta atenția asupra experienței senzoriale este o formă de disciplină mentală care poate fi învățată și care poate chiar deveni la fel de naturală ca ignorarea respectivei experiențe. Multe aspecte ale experienței cotidiene, așadar, sunt deja conștiente în maniera descrisă de Dewey; iar altele pot fi aduse la conștiință.⁸²

Aceasta pare a fi o experiență „adusă la conștiință” în termenii lui Irvin, dar „făcută excepțională” în termenii lui Tom Leddy. Simpla divergență dintre aceste puncte de vedere asupra aceluiași obiect ridică serioase întrebări privitoare la „războiul împotriva condiției de excepționalitate” dus de Irvin, Saito și Melchionne. Mai mult, îndreptarea atenției către degete în timp ce tastăm nu trebuie să fie continuă și nici comună pentru a forma o experiență. Cine decide că o persoană care nu tastează texte zilnic nu poate avea o experiență asemănătoare cu cea a lui Irvin atunci când atinge tastatura unui calculator? Pentru Dewey, experiența estetică trebuie să fie

⁸⁰ Irvin, “The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience,” p. 41.

⁸¹ Kevin Melchionne, “Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling” §3.

⁸² Irvin, “The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience,” p. 35.

declanșată de o activitate distinctă, precum deschiderea unei cărți sau, în cazul nostru, atingerea unei tastaturi. Primele linii ale cărții, sau primele senzații ale atingerii tastaturii, se contopesc, apoi, cu alte elemente care le continuă sau le înlocuiesc, precum privirea efectivă la cum sunt formate pe ecran cuvintele introduse prin atingerea tastelor. În fine, acest șir de activități contopite una în alta formează o experiență distinctă de restul cotidianului. Nu vedem cum exemplul oferit de Irvin constituie un contraexemplu la concepția lui Dewey asupra experienței estetice. Indiferent de cât de mult ne-am dori să „protejăm” aspectul non-unitar al acestor experiențe subtile, trebuie, într-un final, să admitem că ele își pierd caracterul de banalitate totală, la fel cum trebuie să admitem că, din moment ce ne referim la ele ca la o experiență sau alta, ele se prezintă ca ceva diferit de întâmplările zilnice de care nu suntem conștienți. Așadar, ele capătă un anumit caracter de excepționalitate indiferent de cât de mult am dori să îl negăm.

Restricția (*d*) impusă de Melchionne este, de asemenea, una destul de greu de acceptat atunci când încercăm să definim estetica vieții cotidiene. Melchionne susține că estetica vieții cotidiene studiază activități care sunt (*d*) în mod obișnuit, dar nu necesar, estetice. Melchionne, însă, va scrie în aceeași lucrare:

O practică cotidiană nu devine estetică printr-o transfigurare contraintuitivă, sau printr-un salt al reinvenției creative, precum în cazul unui ready-made creat de un artist. Fluxul vieții cotidiene nu stimulează gimnastica mentală. În locul acesteia, tipicitatea și convenționalitatea activității dau naștere esteticului.⁸³

Această condiție (*d*) rezultă într-o serie de afirmații implauzibile, ca aceea că îngrijirea garderobei personale este mai potrivită studiului esteticii cotidianului decât activitățile zilnice de gospodărire a casei, precum aruncarea gunoiului. În secțiunea a treia a articolului său, Melchionne ajunge să limiteze estetica vieții cotidiene la cinci „arii de examinare”: mâncare, garderobă, locuire, convivialitate și ieșit în oraș.⁸⁴ Găsim destul de implauzibil faptul că experiențele estetice nu pot avea loc în afara acestor arii. Limitarea întreprinsă de Melchionne a analizei estetice seamănă foarte mult cu limitările pe care teoria clasică le impunea esteticii centrate pe artă, împotriva căreia esteticienii cotidianității se răzvrătiseră inițial. În plus, ea intră în contradicție atât cu lucrările de bază (ale lui Paul Ziff, de exemplu) cât și cu cele curente⁸⁵ din domeniu, care susțin că este posibil să evaluăm

⁸³ Kevin Melchionne, “Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling” §2.

⁸⁴ Ibid., §3.

⁸⁵ Ossi Naukkarinen, “What Is ‘Everyday’ in Everyday Aesthetics?” în *Contemporary Aesthetics* vol. 11 (septembrie 2013), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=675>, accesat 13 februarie 2015.

total estetic. Dacă estetica vieții cotidiene pretinde o altă abordare decât estetica centrată pe artă, de ce preia metodele și restricțiile acesteia din urmă?

Într-unul din articolele sale mai recente, Melchionne încearcă în continuare să lărgască distanța dintre arte și cotidianitate. La întrebarea „ce oferă angajamentul în cotidian mai valoros decât angajamentul în arte”, Melchionne răspunde:

Estetica vieții cotidiene denotă „aspectele vieții noastre care sunt marcate de rutine sau pattern-uri larg răspândite, cărora tindem să le oferim caracter estetic.” (folosesc ghilimelele simple pentru că Melchionne citează dintr-o lucrare precedentă de-a sa) Activitățile cotidiene estetice sunt practici continue și familiare cu caracteristici potențial dar nu necesar estetice. Putem alege să oferim sau să imputăm calități estetice acestor practici, dar nu suntem obligați să o facem. De exemplu, avem oportunitatea de a ne îmbrăca cu fler, dar putem, de asemenea, să aruncăm pe noi și perechea veche de pantaloni care ne vine cel mai ușor la mână.⁸⁶

Printre implicațiile făcute de Melchionne se numără și faptul că acțiunea de „a arunca pe tine perechea de pantaloni care-ți vine cel mai ușor la mână” nu are „calități estetice”, în timp ce acțiunea de a te îmbrăca „cu fler” are calități estetice. Dar nu este îmbrăcatul cu fler un mijloc pentru a ieși în evidență, adică, un mijloc de a deveni excepțional? Nu propune Melchionne aici excepționalitatea unei acțiuni ca obiect de studiu al esteticii vieții cotidiene în egală măsură pe lângă ceea ce el consideră ca fiind acțiuni non-excepționale? Aceste întrebări pun sub semnul îndoielii validitatea condiției (*d*). Să discutăm mai pe larg și celelalte trei puncte propuse de Melchionne ca restricție a domeniului esteticii vieții cotidiene.

(a) În primul rând, deci, conform lui Melchionne, estetica cotidianului nu ar trebui să fie interesată de ceva ce nu are loc ca rutină. Din moment ce decorarea interiorului, de exemplu, nu are loc pe bază de rutină, ea nu cade sub auspiciile esteticii cotidianului. Mai degrabă, Melchionne crede că aceasta din urmă ar trebui să se intereseze de modul în care locuim într-o casă în general, la care decoratul interiorului poate contribui. Însă, susținem noi, din moment ce estetica vieții cotidianului se interesează de evenimente sporadice care nu fac obiectul unei rutine *în măsura în care acestea contribuie la rutina zilnică* într-un fel sau altul, ce rost are să spunem că ea *nu* se interesează de ele, așa cum o face Melchionne?

(b) În al doilea rând, Melchionne susține că activitățile cotidiene trebuie să fie comune membrilor unei culturi. De aici, trage el concluzia, faptul că un muzician își încălzește degetele,

⁸⁶ Kevin Melchionne, “The Point of Everyday Aesthetics”, în *Contemporary Aesthetics* vol. 12 (2014), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=700> accesat 12 decembrie 2014, §1.

chiar dacă o face zilnic, nu constituie o activitate cotidiană. Cu siguranță, putem observa că este neclar unde situează Melchionne granița dintre o activitate „comună” și una „exotică”. De ce, dacă încălzirea degetelor este înscrisă ca activitate de rutină în viața zilnică a unui muzician, trebuie să tragem concluzia că muzicianul nu se va putea referi în mod estetic la respectiva activitate? Melchionne pare să minimalizeze capacitatea oricărui om inteligent (fie el muzician sau nu) de a avea experiențe estetice de-a lungul vieții sale, indiferent de cât de „exotice” ar fi acestea. Naukkarinen a arătat, de asemenea, că viața cotidiană nu înseamnă în mod obligatoriu viață comună pentru toți.⁸⁷ Din contra, cotidianul poate fi destul de individualizat, în funcție de cel care are experiența sa. Așa că acest argument împotriva condiției excepționalității trebuie revăzut, de asemenea.

(c) În al treilea rând, „[e]stetica vieții cotidiene este definită mai mult de formă decât de conținut – în alte cuvinte, mai mult de facere efectivă decât de produsul facerii”⁸⁸. Rezultatul logic al acestui argument este că fiecare obiect luat în sine iese din sfera cotidianului deoarece ne interesăm explicit sau implicit de forma, mărimea, funcția etc. sa. Or, pentru a rămâne fidelă condiției (a), estetica vieții cotidiene ar trebui să considere respectivul obiect ca parte a vieții cotidiene, ceea ce este contradictoriu din moment ce simplul fapt de a considera obiectul sub o formă sau alta l-a scos din cotidianitate.

Concluzia noastră, sau, mai degrabă, observația noastră conclusivă, este că definirea esteticii vieții cotidiene prin filtrul respingerii condiției excepționalității rămâne nu numai discutabilă, dar și imprecisă. Întoarcerea împotriva experienței unitare nu pare a fi necesară în cursul dezvoltării mișcării și tinde să conducă la raționamente care se contrazic. Am putea spune că experiența fragmentară, continuă și inconștientă ar trebui mai degrabă complementată de studiul experienței unitare și nu vedem de ce cele două ar fi opuse radical una alteia. De asemenea, există deja lucrări care subminează credibilitatea și sustenabilitatea unei estetici „tari” sau a cotidianului, estetică care respinge condiția excepționalității (Leddy și Rațiu). Asemenea lucrări provin din câmpul artelor. Lucrul cu care sperăm să fi contribuit această secțiune la dezbateri este poziția critică față de inadvertențele din estetica „tare” a cotidianului.

Așadar, nu numai că estetica vieții cotidiene se sprijină pe doi „piloni” teoretici aparent diferiți între ei, anume pragmatismul deweyan și hermeneutica filosofică heideggeriană, dar mișcarea se bazează, de asemenea, pe o strânsă legătură cu lumea artei în general și cu modalitatea în care artele specifice au fost teoretizate. Rezultatele preliminare ale cercetării noastre de până

⁸⁷ Naukkarinen, “What Is ‘Everyday’ in Everyday Aesthetics?”, §2.

⁸⁸ Kevin Melchionne, “The Definition of Everyday Aesthetics”, §2.

acum indică faptul că respingerea experienței estetice centrate pe artă nu este numai neoportună, ci și neindicată. Există o sumedenie de resurse teoretice pe care estetica vieții cotidiene le-ar putea folosi în acest sens, dintre care am menționat în acest capitol trecerea de la o artă „selectă” cu un public restrâns la o artă contemporană care se confundă din ce în ce mai mult cu viața trăită în cotidian, precum și extragerea experiențelor estetice din obiecte și întâmplări banale, precum cele întâlnite la locul de muncă sau în sânul familiei în confortul casei. Am arătat, astfel, că excepționalitatea unei experiențe estetice, așa cum este ea definită de Dewey (unitate senzorială și cognitivă), ține de natura oricărui obiect sau eveniment cotidian în momentul în care este considerat ca obiect de studiu pentru estetica cotidianului. Este rolul capitolului următor să ducă mai departe investigația a ceea ce face posibilă experiența în viața cotidiană și să aprofundeze relația cotidianului cu ontologia și fenomenologia artei. Modalitatea în care vom îndeplini acest obiectiv în următorul capitol constă în recursul la filosofia heideggeriană a artei și în sublinierea rolului pe care conceptul de adevăr îl are pentru a crea puntea dintre o estetică centrată pe artă la o estetică centrată pe cotidian.

4. ARTĂ ȘI ADEVĂR. INFLUENȚE HEIDEGGERIENE PENTRU ESTETICA VIEȚII COTIDIENE

În capitolele precedente am surprins trecerea de la estetica de tip tradițional la estetica axată pe obiecte non-artistice, mișcare care s-a produs preponderent în a doua jumătate a secolului al XX-lea. De asemenea, am arătat că filosofia artei deweyană, care propune primul tip de experiență estetică cotidiană capabil să opereze efectiv trecerea de la experiența estetică a artei la experiența estetică a obiectelor cotidiene, stă alături de fenomenologia hermeneutică heideggeriană în ceea ce privește crearea unei punți de legătură între artă și viața trăită. În capitolul de față ne propunem să identificăm contribuțiile fundamentale pe care fenomenologia artei lui Martin Heidegger le-a adus curentului filosofic contemporan intitulat „estetica vieții cotidiene”. Capitolul va evidenția că una din cele mai importante contribuții pe care Heidegger le aduce mișcării esteticii cotidiene este regândirea noțiunii de adevăr relativ la lumea trăită a unei comunități, din moment ce atât opera de artă, cât și obiectul cotidian fac *întotdeauna* parte dintr-o comunitate determinată istoric, social și cultural. Mai mult, fenomenologia heideggeriană va lega noul sens al adevărului de obiectele cotidiene, oferind astfel noi rezonanțe posibilității experienței estetice ale obiectelor non-artistice.

Vom porni de la câteva dezbateri actuale privind, în primul rând, posibilitatea de a defini arta și, în al doilea rând, criteriile după care definiția propriu-zisă a artei poate fi formulată. După aceea, vom aborda problema unei istorii a artei și vom scoate în evidență limitele pe care cercetătorii le întâlnesc în studiul operei ca obiect istoric. În fine, vom arăta cum fenomenologia artei depășește aceste limite printr-o abordare non-obiectuală a operei de artă și prin recuperarea sensului unor concepte precum cele de „lume” sau „adevăr”, folosite adeseori în definițiile analitice ale artei. Capitolul va conchide că ideea noastră de „adevăr” al artei trebuie regândit astfel încât să includă nu numai ceea ce putem cunoaște despre opera de artă, ci și partea sa „ascunsă”, care nu este disponibilă analizei, însă care contribuie atât la unitatea operei de artă cât și la unitatea a ceea ce putem cunoaște despre ea. Pentru Heidegger, prin urmare, adevărul este *întotdeauna* unul conflictual, care se formează din disputa unui „închis” și unui „deschis” și care nu mai poate funcționa ca și criteriu pentru distincția real-fals operată de teoria adevărului-corespondență.

4.1. Problema definirii artei

Una din problemele centrale ale filosofiei contemporane a artei este însăși definirea obiectului său de studiu. De-a lungul istoriei filosofiei, această dificultate s-a accentuat din ce în ce mai mult, atât prin abandonarea teoretică a ideii că arta este un mijloc pentru existența unui ideal (al frumosului, de exemplu) care transcende orice condiție istorică, cât și prin evoluția practică a operei de artă către „forme deschise” care permit intersectarea genurilor, sfidarea unicității operei de artă și, în general, depășirea sistemelor artistice închise.⁸⁹ Reflecția asupra artei a suferit importante mutații care au făcut ca filosofia de astăzi să reproblematizeze și să analizeze sfera artisticului cu ajutorul a noi resurse conceptuale și metodologice.

În *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Arthur Danto constată că întreaga istorie a artei este de fapt istoria „suprimării” acesteia datorită unei convingeri politice după care arta este în sine periculoasă, după cum o reliefează cel mai bine dialogul *Republica*.⁹⁰ Aici, Platon prezintă arta ca și creație de aparențe, ea însăși aflându-se în imposibilitatea de a produce ceva. Pentru că singurul mod de a fi al artei constă în a fi produsă, ea ajunge, pe de o parte, un fel de „garanție cosmică” a Ideilor, însă, pe de altă parte, trimite în continuu la acestea ca opus al lor. Tematizarea explicită a artei începe, deci, cu încadrarea artisticului într-un sistem filosofic care o „suprimă”, mișcare care, susține Danto, se va repeta în cazul tuturor sistemelor filosofice ulterioare.

Odată cu inventarea esteticii ca disciplină, în secolul al XVIII-lea, apare și conceptul de „distanță estetică”, care caracterizează separarea operelor de artă în raport cu orice alt lucru din viața cotidiană, concept care, după Danto, nu ar fi decât o metaforă pentru procedeul platonician și nu ar avea alt scop decât acela de a convinge artiștii că menirea lor este frumosul. În acest sens, afirmă Marcel Duchamp, comentându-și propriul exponat *Fântâna*, că „pericolul care trebuie evitat în atitudinea față de operă este delectarea estetică”⁹¹. Filosofia va încerca atât de mult să înstrăineze arta sau să o alunge de la sânul ei, încât va ajunge ea însăși obiect al criticii neopozitiviștilor, imputându-i-se preocuparea sa pentru *Scheinprobleme* – false probleme (Wittgenstein).

Problema definirii artei persistă chiar și atunci când nu mai putem vorbi despre o noțiune ideală de artă, adică de o paradigmă în care arta este explicabilă în sine dincolo de orice variabilă istorică, atunci când filosofia caută noi metode de a analiza experiența și percepția estetică.

⁸⁹ Mădălina Diaconu, *Ontologia operei de artă în lumina pricipiului identității* (București: Crater, 2001), p. 128.

⁹⁰ Arthur Danto, „L’assujettissement philosophique de l’art”, în *L’Assujettissement philosophique de l’art* (Paris: Seuil, 1993) p. 22.

⁹¹ Arthur Danto, „L’assujettissement philosophique de l’art”, p. 33.

Teoreticienii artei sesizează imposibilitatea ca arta să mai poată oferi „forme pure” și își îndreaptă analiza mai degrabă spre opera de artă⁹², către ceva bine determinat despre existența căruia nimeni nu se poate îndoii. Dar faptul că obiectul studiului devine ceva în fața căruia ne putem situa la propriu oricând dorim nu înseamnă că studiul artei ca atare a devenit mai facil.

Într-adevăr, „a devenit evident că nimic din ceea ce privește arta (...) nu mai este ceva de la sine înțeles”⁹³, căci până și opera de artă ca reper fizic ne deschide o cu totul altă „lume” de obiecte: în timp ce totul în jurul nostru se degradează odată cu trecerea anilor, operele de artă au o expresivitate recurentă⁹⁴ care le crește valoarea tocmai din cauza scurgerii timpului și a transformărilor pe care le-au suferit pe parcurs. În timp ce ne folosim de obiectele din mediul înconjurător pentru a construi, a locui (incluzând aici tot ce această activitate presupune) și a ne îmbunătăți în general calitatea propriilor vieți, operele de artă se delimitează în mod imperativ de viețile noastre și ne arată că până și o modificare infimă le-ar distruge irevocabil. În fine, în timp ce orice obiect natural sau produs de om poate fi instalat sau prelucrat și lăsat să funcționeze până când ne va atrage atenția că are nevoie de reparații sau că trebuie înlocuit, opera de artă cere o atenție sporită și constantă, obligându-ne să pășim într-o relație cu ea în care depunem un efort direct proporțional cu inepuizabilitatea ce o caracterizează.

Totuși, încercările de a defini pozitiv arta și opera de artă nu au sucombat în totalitate în ceea ce-i privește pe anumiți gânditori contemporani. Filosofia analitică a artei încearcă să definească arta relațional, adică având întotdeauna în vedere poziția sa în cadrul culturii umane. Pentru George Dickie abordarea culturală (sau „instituțională”) a artei este a treia mare teorie pe care filosofia a dat-o, după cea a artei ca imitație care datează de la Platon și cea a artei ca mijloc expresiv conturată în perioada romantismului. Dickie susține că arta își primește trăsăturile mai degrabă dinspre contextul cultural în care ea există decât dinspre mecanismele psihologice ale indivizilor particulari. Filosofia a început să folosească „concepte culturale” precum „lume a artei” (Arthur Danto) pentru a sublinia faptul că operele de artă nu pot fi studiate într-o manieră științifică, ci într-una instituțională. De exemplu, pentru Dickie opera de artă se definește ca „un artefact specific, creat pentru a fi prezentat unui public al lumii artei”⁹⁵, prin urmare atât produsele artistice cât și publicul pentru care ele sunt create formează o lume a artei, alături de alte elemente culturale precum critici ai artei, organizatori de evenimente artistice ș.a.

⁹² Hans Belting, *L'histoire de l'art, est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre* (Paris: Gallimard, 2007), p. 62.

⁹³ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică* (Pitești: Paralela 45, 2005), p. 5.

⁹⁴ Mădălina Diaconu, *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*, p. 116.

⁹⁵ George Dickie, *Art and Value* (Oxford: Blackwell Publishers, 2001), p. 10

Conceptul de „artworld” (care nu se confundă cu lumea prezentă în opera de artă în fenomenologia continentală) a intrat în registrul filosofic odată cu eseuul lui Arthur Danto din 1964⁹⁶ și a fost preluat ca atare de George Dickie atât ca și „decor” în care practica artistică are întotdeauna loc, dar și ca cerință preliminară a creației și a experienței artei în general. Când folosește acest concept pentru a defini opera de artă, Dickie dorește să se delimiteze de „atomiștii” care concep lumea ca rezultatul microstructurii lucrurilor particulare, de „platonistii” care cred că esența lucrurilor rezidă în Forme și că acestea pot explica întreaga experiență, însă și de „teoreticienii similitudinii”, care susțin că orice lucru poate fi definit în termenii similitudinii sale cu alte lucruri.⁹⁷ Poziția „atomiștilor” este adoptată deseori și de unii filosofi ai limbajului, care consideră că numele proprii sau valorile științifice pot funcționa ca indicatori rigizi. De exemplu, cu toții utilizăm numele „Aristotel”, la fel cum folosim simbolul chimic „H₂O” pentru apă sau numărul atomic 79 pentru aur pentru a avea o constantă în orice context variabil în care filosoful grec, apa sau aurul pot apărea. Dar „lumea artei” nu funcționează ca un corp legislativ, trasând linii directoare pentru ce trebuie să fie opera de artă – după cum indicatoarele de mai sus ar putea sugera – ci dă naștere condițiilor necesare pentru ca artistul să-și poată prezenta lucrarea ca și „candidat al aprecierii” altor entități cărora, la rândul lor, lumea artei le oferă condițiile de posibilitate pentru a aprecia.

Al doilea lucru pe care teoria culturală sau instituțională a artei îl are în vedere, așa cum Dickie scrie în *The Art Circle* (1984), este faptul că atât „atomiștii”, cât și „platonistii” și „teoreticienii similitudinii” creează definiții concentrându-se pe ceea ce obiectul de definit are vizibil (*exhibited*). „Arta” fiind un fenomen cultural la care nu avem acces intențional, așa cum avem, de exemplu, la structura genetică ce determină activități precum hrănirea, împerecherea etc., singurul mod în care o putem defini este prin caracteristicile sale extensionale. Dar toate aspectele extensionale ale artei, cum ar fi, de exemplu, varietatea operelor de artă, sunt aspecte invizibile (*non-exhibited*) și funcționează ca structuri culturale de substrat pentru aspectele vizibile. De aceea nici arta și nici opera de artă nu vor putea fi definite științific, ci mai degrabă într-un mod non-esențialist (lumea artei este „arbitrară și dezordonată din punct de vedere logic”, lucru pe care nicio teorie precedentă celei instituționale nu a dorit să o admită).⁹⁸

Este interesant de observat că, deși influența lui Arthur Danto pentru teoria instituțională a artei este recunoscută de Dickie, acesta din urmă este și el inclus în „istoria artei ca istorie a suprimării artei”, prin aceea că impune artei ca obiectul său să fie candidat al aprecierii. Danto

⁹⁶ Arthur Danto, „The Artworld”, în *Philosophie analytique et esthétique* (Paris: Klincksieck, 1988), pp. 183-198.

⁹⁷ George Dickie, *Art and Value*, p. 14.

⁹⁸ George Dickie, *Art and Value*, pp. 60-61.

consideră că în teoria instituțională nu poate fi vorba decât de o apreciere estetică ce urmărește să obțină plăcere din artă, ceea ce face ca definiția lui Dickie să nu stea în picioare, în ciuda faptului că se bazează pe un concept de lume care nu contribuie cu nimic la „suprimarea artei”.⁹⁹

Impasul astfel atins se poate depăși cu ajutorul a ceea ce Marc Jimenez numește „metacritica teoriei estetice”, idee care susține că estetica devine în era postmodernă o simplă gestiune bine ordonată de practici culturale și artistice. Ceea ce poate părea la o primă vedere criză a artei este, după Jimenez, un simplu consens cultural. Arta a fost „suprimată” deoarece mecanismul cultural a dezvoltat prin mijloc instituțional și prin media un fel de ură sau frică față de ea, iar singura posibilitate pentru a analiza această mișcare este aplicarea unei metacritici esteticii actuale, pornind de la „problema anteriorității” care este enunțată astfel: în numele căror valori, canoane sau norme fixăm noile criterii de evaluare estetică din postmodernitate?¹⁰⁰ Practic, în critica estetică postmodernă, în care întrebările predilecte care o definesc sunt „cine creează?” sau „pentru ce?”, nimeni nu dorește să vorbească despre o autonomie artistică. Însă o critică estetică veritabilă nu se constituie pe fondul unor asemenea întrebări, care lasă în umbră determinațiile istorice și sociale ale artei. Astăzi, singurul pas cu adevărat bun pe care critica estetică poate să-l facă este în direcția unei metacritici care, după Jimenez, constă într-o întrebare reflexivă, și anume de ce îi convine așa de mult criticii contextul care o produce, de ce caută așa de mult să se integreze într-o rețea de experți, oameni care iau decizii, comercianți sau artiști?¹⁰¹

Arta contemporană le oferă atât lui Jimenez, reprezentant al metacriticii care trebuie să elibereze arta de orice semnificație culturală, cât și lui Dickie, care susține că tocmai printr-un context cultural arta poate fi definită, ocazia să se raporteze la același artist pentru a-și susține teoriile. Astfel, Marcel Duchamp apare pentru Marc Jimenez artistul care face un „gambit” în lumea esteticii așa cum face un jucător de șah la începutul unui joc, supunându-și piesele la un risc care pe termen lung i-ar asigura victoria. Dispozitivul *ready-made*-ului este unul metacritic, sau mai degrabă meta-ironic, constituind nu atât un denunț al instituțiilor, cât al condițiilor în care se exercită critica estetică, fiind un „gambit” pentru riscul pe care artistul și l-a asumat expunându-l într-o galerie. În mod diametral opus, teoria lui Dickie îl interpretează pe Duchamp ca fiind un exponent al cadrului instituțional în care arta este definibilă ca artă. Nimic nu demonstrează mai bine că opera este un artefact specific ce trebuie prezentat unui public decât *Fântâna* lui Duchamp, care prin faptul că nu prezintă practic nici un element artistic pus în față (vizibil), „arată” publicului lumii

⁹⁹ Arthur Danto, „L'assujettissement philosophique de l'art”, în op. cit., p. 31.

¹⁰⁰ Marc Jimenez, *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* (Paris: Klincksieck, 1995), p. 14.

¹⁰¹ Ibid., p. 23.

artei exact ceea ce face ca o operă de artă să fie ceea ce este, adică elementele sale invizibile, simplul fapt că atât ea cât și cei ce o privesc fac parte dintr-o lume a artei.

Însăși aplicarea a două teorii antagonice la aceeași operă de artă care le validează pe ambele – și poate pe multe altele – aprofundează problema definirii artei. Dacă nu putem defini obiectul de studiu al domeniului care pretinde că îl cercetează, înseamnă că nu putem pretinde o cunoaștere a sa și, prin urmare, întreaga posibilitate a esteticii ca știință poate fi pusă cu ușurință la îndoială. De aceea, alternativ definirii artei și a operei de artă, fenomenologia, în dezvoltările ei din secolul al XX-lea, abordează domeniul artisticului încercând să-i circumscrie existența mai degrabă decât a-i determina pozitiv particularitățile și funcțiile. Însă înainte de a vedea cum această circumscriere poate fi operată, trebuie să clarificăm o altă situație problematică cu care arta se confruntă și care este constituită din modalitățile diferite sau chiar contradictorii de abordare a istoriei fenomenului artistic. Această clarificare poate servi și drept introducere în problematica mai complexă a abordării fenomenologice a artei.

4.2. Problema istoriei artei

Studiul istoriei artei este strâns legat de problematica filosofică a timpului în general. El se confruntă cu o dificultate principială atunci când se vede nevoit să opună o imagine a istoriei artei ca o evoluție liniară unei concepții care tinde să favorizeze mai degrabă un ciclu și un „timp intern” ale manifestărilor artei. În introducerea celei de a doua părți din *Viața celor mai iluștri pictori*, sculptori și arhitecți, Vasari, considerat „inițiatorul” istoriei scrise a artei, susține că intenția sa nu este de a inventaria artiștii sau operele de artă, ci aceea de a explica un curs al lucrurilor plecând de la premisa că „istoria este cu adevărat oglinda vieții umane” și că ea poate fi ordonată în funcție de intențiile și acțiunile oamenilor. Istoria, după Vasari, conduce opera către un clasicism universal la care aceasta se poate raporta, iar Renașterea nu face decât să dovedească acest lucru.¹⁰²

Acestei perspective asupra istoriei îi poate fi opusă ideea unui ciclu al artei care se naște din diferitele forme ale artei sau ale problemelor artistice și care nu poate fi înțeles într-un cadru cronologic deoarece ține de o ordine temporală internă a cărei etape succesive se constituie, de exemplu, ca formă precocă, formă de maturitate ș.a. Prin urmare, data la care a fost creată opera este mai puțin importantă decât „vârsta” sa într-o succesiune dată de tentative, eșecuri și succese. Perspectiva unui ciclu și a unui timp intern a fost aprofundată în prima jumătate a secolului al XX-lea de Henri Focillon în textul său *La vie des formes* (1934) și preluată în mediul anglo-saxon de

¹⁰² Hans Belting, *L'histoire de l'art, est-elle finie?*, p. 26.

către George Kluber, în *The Shape of Time* (1962). Focillon susține că în istoria artei se produc grave confuzii între „cronologie și viață, reper și fapt, măsură și acțiune”¹⁰³. Data, ca element fundamental al cronologiei, oferă securitate istoricului artei cu prețul ignorării faptului că o generație juxtapune toate vârstele oamenilor, că o epocă nu are un început și un sfârșit bine determinate și că perioadele de timp trec de regulă una într-alta în orice istorie. Pe scurt, cronologia elimină experiența estetică a unui proces de formare în care aceasta (formarea) ajunge să fie completă și începută din nou în diferite ipostaze, elimină posibilitatea – care este totuși mereu actuală de-a lungul istoriei artei – ca „un monument datat cu certitudine să fie anterior sau posterior datei sale”¹⁰⁴.

Hans Belting prezintă în cartea sa *Das Ende der Kunstgeschichte?* o analiză foarte complexă a situației în care studiul teoretic al artei se află în momentul de față. Pentru criticul german, forma artistică este atât de condiționată de gen, material, tehnică, funcții și conținut, încât ea nu poate nici să devină o formă pură după care istoria să se ghideze, nici să dea naștere unei istorii „interne”, după cum se întâmplă la Focillon. După afirmam în introducerea acestei lucrări, filosofia recentă a artei nu dovedește că arta dă forme pure, ci că ea face loc operei de artă, situată astăzi la intersecția unui destin istoric cu unul individual. Pornind de la forma operei de artă, miza lui Belting este de a descoperi o nouă secvență istorică ce poate face loc „tuturor conceptelor individuale ale unei opere”¹⁰⁵. Autorul constată că pentru a continua să fie recunoscute, cercetările actuale în artă trebuie să se deschidă către alte discipline și, implicit, către alte resurse, cu riscul de a pierde autonomia profesională. Ele vor trebui să faciliteze o analiză „funcțională” a artei și a recepției estetice în sensul de a le integra pe acestea în mediul social la care se referă și să adauge criticii artei, pe lângă „clasică” serie istorică compusă din interpretări anterioare care o caracterizează, propria experiență artistică a criticului, publicul fiind principala cauză a întrebării adresate operei de artă.

Critica artei își primește, de fapt, modelul de la însăși arta contemporană, care transgresează frontierele autonomiei estetice și pregătește terenul interpreților pentru a-și exercita interesul pentru studiul lor în legătură continuă cu viața trăită. Aceasta cu atât mai mult cu cât critica artei se îndreaptă către comunicarea simbolică înscrisă în forme, care dă naștere mass-mediei și publicității, lucru care face ca dilema artei în fața propriei existențe să fie cu atât mai mare, văzându-și-o pe aceasta din urmă acaparată funcție cu funcție de noile mijloace media.¹⁰⁶ Situația respectivă a

¹⁰³ Henri Focillon (2002), *La vie des formes* (Chicoutimi: Université du Québec, 2002), p. 57 – ediție electronică a textului Henri Focillon, *La vie des formes* (Paris: Presses Universitaires de France, 1943).

¹⁰⁴ Ibid., p. 58.

¹⁰⁵ Hans Belting, *L'histoire de l'art, est-elle finie?*, p. 66.

¹⁰⁶ Ibid., p. 75.

criticii artei, care prezintă o sumedenie de ramificații, trebuie asumată pentru a clarifica modul în care se mai poate aborda arta ca subiect teoretic.

Istoric vorbind, distincția dintre artele aplicate și o „autonomie estetică” ce ar trebui să străbată toate operele apare în secolul al XIX-lea, odată cu distincția dintre arta modernă și arta tradițională, reflectată în egală măsură și în „pluralismul” societății moderne. Belting sugerează să privim arta modernă și arta pre-modernă ca fenomene istorice, ceea ce le face mai mult „tradiții” decât „mărturii contradictorii”. În orice caz, dacă aceste două „perioade” istorice ar fi „mărturii” neconcordante despre ce este arta, ar trebui examinată pretinsa unitate a artei vechi vizavi de natura fragmentară a artei moderne. În această privință, Belting arată că în secolele XVII-XVIII ale Europei protestante și pre-moderne există o interdependență atât de strânsă între normele artistice și convingerile culturale generale, încât arta epocii respective apare la fel de conflictuală ca și cea modernă, fie că este o imagine a lumii sau o imagine care confirmă sau respinge o anumită idee legată strict de artă.

Singurul motiv pentru care putem observa că, în aceeași epocă artistică, „cetățenii unui oraș olandez protejau arta pe baze complet diferite decât cele în vigoare în Franța”¹⁰⁷ este acela că norma care se impunea de la sine în secolul XVII poate fi examinată acum cu un nou tip de curiozitate și detașare ce conduce la evidențierea discontinuităților în ceea ce credeam că este o continuitate. Adoptarea unei astfel de atitudini constituie atingerea mizei studiului lui Hans Belting, însă nu ne oferă un răspuns la problema generală a istoriei artei: dacă experiența estetică nu este nici „încununarea” unei tradiții, însă nici pierderea totală a sa (diferitele tradiții trebuie analizate „detașat” și „curios” odată ce nu mai suntem încapsulați în ele), atunci ce mai poate fi ea? Cel puțin în contemporaneitate, arta se află în contradicție cu sine pentru că se întitulează mereu „artă” în ciuda faptului că respinge toate definițiile cunoscute ale acesteia. Ea se găsește într-o stare permanentă de neliniște ce rezultă din „angoasa posibilului” (Harold Rosenberg) caracteristică vieții omului, semn că istoria artei s-a „umanizat” într-atât de mult încât, chiar dacă a renunțat la strategii dogmatice ale „interpretării”, odată ce se întreabă asupra omului se întreabă și asupra imaginilor lumii acestuia, asupra vieții trăite și dă naștere unui nou tip de „critic” care trebuie să renunțe atât la discursul „savant” caracteristic formei pure artistice cât și la o formă pur subiectivă a interpretării.

Noul tip de critic pentru Hans Belting este chiar tipul artistului. El își exercită critica „citând” sau „alterând” (ambele acțiuni au loc prin opera sa) ceea ce Belting numește „proponeri anterioare” pe care le alegorizează printr-o combinație de semne eterogene, forme și motive astfel

¹⁰⁷ Ibid., p. 92.

încât să producă un tip de discurs necunoscut până acum, dar totuși fără ambiții savante. „Artiștii fabrică o istorie a artei pentru ei înșiși”¹⁰⁸, apropiindu-și trecutul fără grija de a-și justifica interpretarea într-un discurs ordonat al istoriei artei. Ambiguitatea acestei stări de fapt pe care Belting o schițează este că, pe de o parte, mișcarea critică a artistului nu poate conduce decât la încurajarea interesului pentru singular și particular și dovedește că opera de artă ca obiect al studiului nu poate susține o întreagă narațiune, însă, pe de altă parte, adevărul pe care ni-l va livra opera va sta întotdeauna sub auspiciile întrebărilor care doresc să-l afle. Prin eliminarea „narațiunii” pe care opera de artă ar fi putut-o spune, riscăm să vedem în ea ceea ce fiecare dintre noi dorim să vedem. Și atunci, se pune din nou problema: ce mai rămâne din artă și din experiența sa estetică?

Analiza istorică a artei poate fi profundă și originală, poate surprinde foarte bine stadiul în care cercetările asupra artei se află și poate clarifica activitățile artistice teoretice și practice care au loc în jurul nostru astăzi. Însă ea își găsește limita, așa cum Hans Belting a făcut-o, în faptul de a interoga opera de artă ca și obiect al propriei științe. Întrebarea pe care și-o pune filosofia artei ajunsă în acest stadiu al istoriei artei, unde opera se mulează pe întrebările noastre despre ea și constatăm că am pavat un drum care se întoarce la noi fără să fi pătruns opera de artă ca atare, este întrebarea formulată în cheie fenomenologică de către Martin Heidegger și pe care filosoful german o enunță după cum urmează. Operele de artă pot fi văzute la expoziții și în colecții și sunt puse, astfel, la dispoziția consumului public sau privat. Ele sunt îngrijite și conservate în instituții publice și beneficiază de o piață de desfacere special dedicată comerțului lor. Istoria artei le ia drept obiectul unei științe, fiind una din activitățile care privesc opera a căror enumerare ar putea continua pe mai multe pagini. „Dar oare în aceste preocupări multiple ne întâlnim noi cu operele însele?”¹⁰⁹. Contrar metodologiei științifice aplicate și în istoria artei, care presupune că obiectul de studiu trebuie să demonstreze sau să infirme o ipoteză care a fost formulată în prealabil, în fenomenologia filosofică „orice interogare își primește orientarea de la ceea ce este căutat”¹¹⁰. Ideea prezentă constant în cercetările fenomenologice este că nu orice întrebare poate fi întrebată despre orice. Atunci când studiem opera de artă, de exemplu, trebuie să avem grijă ca ipotezele pe baza cărora întrebăm despre obiectul nostru de studiu să nu facă parte din teorii care s-au folosit sau încă se mai folosesc de același obiect atribuindu-i caracteristicile sistemului teoretic în care acesta este încadrat.

¹⁰⁸ Ibid., p. 123.

¹⁰⁹ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, în *Originea operei de artă* (București: Humanitas, 1995), p. 64.

¹¹⁰ Martin Heidegger, *Ființă și timp* (București: Humanitas, 2006), §2, p. 8.

Studiul istoric al artei prezintă pentru Hans Sedlmayr un „paradox esențial” datorită faptului că opera de artă aparține, ca orice alt eveniment istoric, unui timp istoric, însă trece, în mod simultan, într-un timp „extraistoric, supraistoric”. Cea mai gravă eroare pe care criticii artei o fac, după Sedlmayr, este de a atribui ceea ce opera de artă ne oferă fie trecutului, fie viitorului, în timp ce ea este caracterizată atât de o prezență materială (piatră, pânză etc.), cât și de o prezență „spirituală” în care interpretul trebuie să o aducă.¹¹¹ O altă greșeală comună este idolatrizarea timpului în care opera este contemplată, datorată credinței că aceasta ne oferă accesul la o trăire „atemporală”. Această credință este infirmată chiar de ceea ce operează în opera de artă, mai exact de către jocul semnificațiilor părților sale care trimit constant la întregul operei. Întregul operei, la rândul său, nu este „atemporal”, ci întotdeauna prezent atunci când este interpretat. Eforturile lui Sedlmayr de a diferenția între prezentul exterior operei de artă, care este unul aparent, și prezentul „autentic” al acesteia sunt considerabile. Dar această distincție este singura care poate explica situația strict empirică în care constatăm că timpul poate fi trăit în diferite modalități, mai ales în fața operei de artă. Sedlmayr consideră că istoricii secolului al XX-lea ar fi trebuit să acorde mai multă atenție celor care tematizează o „criză a timpului” în epoca noastră, variind de la jurnaliști, scriitori și poeți până la filosofi, deoarece timpul „nostru” se formează ca un mod deficitar al timpului autentic din care primul trebuie „să se hrănească”, ceea ce explică nevoia continuă de a reveni la o operă de artă (opera fiind vehiculul principal al acestui timp „autentic”), exemplificată de imposibilitatea de a epuiza o compoziție muzicală în timp ce, totuși, o audiem în mod repetat. Posibilitatea ca în ceea ce pentru noi pare o „clipă” să își desfășoare durata un timp autentic adus de opera de artă cu sine ne este oferită de tradiția în care ne-a fost transmisă opera respectivă,¹¹² însă aceeași tradiție nu poate garanta, totuși, „producerea revelației” timpului autentic.

În încercarea sa monumentală de a regândi istoria artei ca atare, Hans Sedlmayr argumentează că operele de artă trebuie „actualizate” (sau „prezentificate”) indiferent de statutul istoric pe care îl dețin, lucru pe care „inteligenta orientată spre obiectual” caracteristică istoriei în genere nu îl înțelege.¹¹³ Actualizarea unei opere de artă se face printr-o interpretare a sa și nu se confundă cu explicarea unui aspect al semnificației sau al formei operei, ci o re-creează pe aceasta întocmai cum este ea re-creată în interpretarea muzicală, de exemplu. Istoria „autentică” a artei are pentru Sedlmayr o bază hermeneutică a interpretării și presupune pentru istoric o sarcină foarte

¹¹¹ Hans Sedlmayr, „Problema timpului”, în *Epoci și opere. Studii de istoria și teoria artei* (București, Meridiane, 1991), p. 170.

¹¹² Ibid., p. 165.

¹¹³ Hans Sedlmayr, „Probleme ale interpretării operelor de artă”, în *Epoci și opere. Studii de istoria și teoria artei* (București, Meridiane, 1991), p. 81.

dificilă, anume aceea de a surprinde „textul” operei de artă înainte ca el să fi fost citit și povestit de altcineva, sarcina de a surprinde starea inițială a operei fără a se confunda cu artistul într-un fel de retrăire a procesului de creație. Începutul interpretării efectuate de criticul de artă, mai degrabă decât a fi acela al unui proces, este surprinderea unui întreg al operei din care pot fi desprinse apoi unele „caractere intuitive” ce dau aspectul obiectiv al operei de artă, deși opera de artă ca obiect la Sedlmayr are un statut mai curând pre-obiectiv („un halou de viziuni difuze”¹¹⁴) pe care îl vom studia în cele ce urmează în acest capitol. Opera de artă beneficiază de un timp propriu și de o devenire proprie care include momentele conceperii, structurii și desăvârșirii sale. Momentul conceperii se constituie prin răspunsul pe care artistul îl dă atunci când anterioritatea inspirației cere unul, structurarea operei înseamnă prezentarea fiecărui fragment care urmează să faciliteze receptarea caracterului intuitiv al operei de către public și, în fine, momentul „desăvârșirii” este acela în care opera atinge stadiul „static” și „atemporal” în care orice schimbare îi știrbește ceva din „necesitatea ei lăuntrică”.

Sarcina istoricului artei este cu atât mai dificilă cu cât obiectul său de studiu reprezintă una din „instituțiile superioare” prin care timpul „autentic” era manifest și care astăzi sunt foarte puțin prezente în viața cotidiană. Odată cu fenomenul dispariției mitului, cultului, a sărbătorii și festivității „autentice”, arta, ultima dintre aceste „instituții”, este studiată fie prin prisma unui „paseism” care relativizează clasicismul (prin postulări de genul „clasicii arhaicului nu diferă cu nimic față de clasicii barbariei”), fie printr-un „futurism” care refuză trecutul ca tradiție vie, artistul având, în această accepție, obligația de a începe mereu practica artei de la zero.¹¹⁵ Paseismul se manifestă printr-un „spirit muzeal” (diferit de instituția neutră a muzeului propriu-zis) care privește întreaga artă ca trecut obiectual și își asumă ca sarcină oferirea răspunsului la întrebările „când?”, „unde?” și „de către cine?”. Futurismul se prezintă ca un surogat al „timpului etern” idolatrizat de care am amintit mai sus și adoptă noul ca pe o categorie religioasă, a cărei prețuire conduce de obicei la apariția modei în artă. Între aceste direcții de cercetare, prezentul artei care își face apariția în reconstituirea interpretativă a operei de artă este din ce în ce mai fad, timpul autentic fiind obligat să facă loc „accentuării neantului” timpului aparent în care istoria artei se desfășoară.

Dificultățile și limitele istoriei obiectuale a artei sunt asumate în totalitate de metoda fenomenologică a unor filosofi precum Martin Heidegger sau Mikel Dufrenne. Pentru Heidegger, reconstrucția lumii în care o operă de artă a fost creată este imposibilă. „Operele nu mai

¹¹⁴ Ibid., p. 111.

¹¹⁵ Hans Sedlmayr, „Problema timpului”, p. 173.

sunt cele care au fost”¹¹⁶ și prin aceasta raportarea istoriei artei ca știință la opera de artă devine caducă. Istoria artei ne arată că tranziția în studiul artei de la un ideal al acesteia la reperul determinat fizic care este opera de artă cere noi abordări teoretice care să țină cont de toate raportările care afectează într-un mod sau altul opera. Fenomenologia heideggeriană duce această tranziție un pas mai departe, întrebând dacă o însumare a acestor raportări pot oferi un răspuns satisfăcător privind natura operei și a artei. Opera de artă, la fel ca și oricare alt fenomen, înainte de a fi obiectul de studiu al diverselor domenii, aparține domeniului deschis de ea însăși. Motivul pentru care atenția ne este atrasă către modul extraordinar de a fi al spațiului și al timpului ce țin de artă îl constituie chiar opera și nimic altceva. Dacă ar fi să luăm un exemplu recurent în opera heideggeriană, anume templul grec, spațiul pe care acesta îl desfășoară și îl delimitează se datorează imaginii sacrului pe care el, templul, o închide în sine. Timpul important pentru omul care trăiește desfășurarea destinului la care acel templu contribuie, adică traiectoriile vieții și ale morții, ale belșugului și ale sărăciei la care sacrul operei monumentale contribuie, nu-și are sursa decât în opera ca atare. Orice „popor istoric” se lasă cuprins de raporturile pe care astfel de monumente le deschid și își găsește, astfel, un destin istoric pe care îl au de îndeplinit.

Desigur, destinele pe care operele de artă le deschid „popoarelor istorice” nu trebuie să corespundă în mod obligatoriu cu realitatea obiectivă. Nicio înfrângere nu i-a împiedicat pe artiștii de pe vremea regelui Asurnasipal al II-lea al Asiriei să sculpeze victorii ale asirienilor în perioada 883-859 î.Hr., în care niciunul dintre aceștia nu era rănit sau doborât, soartă rezervată numai oponentilor lor, asumându-și astfel destinul de războinici.¹¹⁷ La fel și în cazul romanilor, care au ridicat Columna lui Traian pentru a-și proclama victoriile care, prin același monument, devin izvoare istorice despre poporul care l-a ridicat. Chiar dacă operele de artă nu „corespund” datelor noastre istorice, ele au jucat un rol mult mai important pentru viețile „popoarelor istorice” cărora le-au aparținut decât ar fi putut-o face respectivele date. Dacă suntem dispuși să acceptăm cătuși de puțin faptul că spațiul și timpul sunt ele însele „vlăstarele”¹¹⁸ domeniului pe care opera de artă și-l deschide singură, atunci admitem implicit că atât știința cât și metafizica, gândind spațiul și timpul pornind de la ceea ce este în ele (fie vorba și de ceea ce pentru știință apare ca „operă de artă”), se orientează greșit în cercetările lor.

Așa cum și Mikel Dufrenne încearcă să clarifice acest lucru, obiectul estetic implică, într-adevăr, spațiul și timpul, dar nu ca loc al expunerii sale și vârstă a sa, ci este vorba de un spațiu și un

¹¹⁶ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 64.

¹¹⁷ Ernst Gombrich, *The Story of Art* (Londra: Phaidon, 2006), p. 59 și p. 95.

¹¹⁸ Expresie atribuită lui Heidegger de către Otto Pöggeler într-o trimitere lacunară în Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger* (București: Humanitas, 1998), p. 181.

timp proprii. După fenomenologul francez, primul lucru care indică faptul că obiectul estetic are un timp propriu este acela că, în comparație cu alte obiecte, cel estetic „mi se recomandă în perspectiva unei tradiții care îmi interzice să-l distrug și mă invită să-i acord atenție”¹¹⁹. Timpul pe care îl presupune muzica, de exemplu, dezvăluie o durată proprie despre care metronomul nu ne poate spune nimic, deoarece durata exprimată de acesta din urmă este una prestabilită; în aceeași manieră, diferite pasaje dintr-o operă literară sfidează orice ritm constant de citire ș.a.m.d. În ceea ce privește spațiul, monumentele au o „grandoare” care le depășește suprafața materială însă pe care, totuși, nu o putem măsura cu niciun instrument cunoscut. Ceea ce îl interesează pe Dufrenne este de ce ne lăsăm „acaparați” de timpul și spațiul proprii operei de artă.

Lumea pe care aceasta din urmă o exprimă în momentul întâlnirii cu publicul, deci în momentul în care devine obiect estetic, ține de un spațiu și un timp pre-obiective. Un public care are capacitatea de a se întreba și a reflecta este caracterizat de o dorință generală de a merge dincolo de obiectele lumii sale, explicate în diferite modalități științifice. Ceea ce poate oferi „promisiunea că putem accede la o lume nepopulată” de obiectele printre care ne deplasăm zilnic și de raporturile de timp pe care le respectăm constant este chiar opera de artă,¹²⁰ care nu are un spațiu și un timp constituite, ci le exprimă pe acestea ca și „calități” ale unei lumi care premerge cunoașterii. Observăm în istoria artei că descrierea operelor coincide adeseori cu descrierea a ceea ce acestea reprezintă. Reprezentările își capătă propria coerență din însăși înălțuirea lor temporală într-un timp obiectiv. Dar, susține Dufrenne, reprezentările sunt întotdeauna posterioare față de obiectul estetic, care mai întâi trebuie să deschidă o lume exprimată pentru a „suscita” reprezentările ulterior clasificabile. În acest fel se explică, pentru Dufrenne, celebra sintagmă a lui Heidegger, „lumea lumește” (*die Welt weltet*), care ce vrea să spună că, dincolo de faptul că opera de artă rămâne un lucru al lumii în a căror raporturi spațial-temporale trăim cu toții, ea opune acesteia propria sa lume, la fel de „activă” chiar dacă mai puțin obiectuală.¹²¹

În cele ce urmează vom încerca să schițăm receptarea fenomenologică a artei, așa cum are ea loc la unii filosofi precum Martin Heidegger, Roman Ingarden sau Maurice Merleau-Ponty. Vom observa cum dificultățile expuse până acum sunt abordate în concepția privind arta a respectivilor filosofi, ce alternativă la definirea analitică a artei propun aceștia și cum poate fi desfășurat în genere studiul fenomenologic al operei de artă. Nu în ultimul rând, vom vedea cum se poate ajunge la caracteristicile operei de artă care formează un anumit adevăr al acesteia, exploatat mai ales în filosofia târzie a lui Heidegger și pus în legătură cu cotidianitatea unui grup

¹¹⁹ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice* (București: Meridiane, 1976), vol. 1, p. 155.

¹²⁰ Ibid., pp. 265-266.

¹²¹ Ibid., p. 244.

social de oameni determinat din punct de vedere social și istoric. Aceste elemente vor fi cele preluate de o parte a esteticienilor contemporani și folosite pentru a contura mai bine mișcarea cunoscută sub numele de „estetică a vieții cotidiene” în filosofia anglo-saxonă actuală.

4.3. Asumarea fenomenologică a dificultăților artei

Ceea ce istoria artei constată pe drept cuvânt, anume că teoriile despre artă lasă loc operei de artă propriu-zise, constituie o premisă de la care orice cercetare fenomenologică a artei pornește: „[...] vom încerca să găsim esența artei acolo unde arta domnește cu o realitate incontestabilă. Artă rezidă în Opera de artă”¹²². Însă esențial pentru acest tip de cercetare este că în ea nu se manifestă nevoia de a defini analitic opera de artă ca obiect de studiu, ci mai degrabă un efort continuu de a circumscrie domeniul artisticului până la punctul în care despre operă se poate vorbi într-un limbaj care lipsește din orice altă abordare.

Specific fenomenologiei artei este adoptarea unor definiții circulare cu ajutorul cărora limbajul în care ceea ce este de definit își poate trage caracteristicile conceptelor sale chiar din obiectul definit. De aceea, încă de la început suntem puși în fața situației în care esența artei nu se poate deduce decât din operă, în care ea „domnește” la modul real, însă, în același timp, nu putem spune ce este opera de artă decât dacă știm în prealabil ce este arta. Sau, după cum scrie Dufrenne, obiectul estetic nu poate fi definit decât prin experiența estetică, dar experiența estetică trebuie definită prin ceea ce o provoacă, care este obiectul estetic. Prin urmare, obiectul este întotdeauna relativ la conștiință și conștiința relativă la obiect.¹²³ Circularitatea definiției operei se accentuează mai ales dacă-l luăm în calcul pe cel care o creează: cum poate fi opera creată de un artist în condițiile în care artistul nu poate fi ceea ce este decât datorită operei? Reflecția asupra tipului respectiv de probleme se impune pentru Heidegger ca modalitate alternativă unui studiu cantitativ, care ar însuma caracteristicile operelor de artă existente sau ar supraordona conceptele artistice existente în credința că această acțiune ar fi suficientă pentru a descoperi esența artei.

„Finalitatea” definițiilor circulare este aceeași, atât la Dufrenne cât și la Heidegger. Postularea unui „cerc hermeneutic” la începutul *Originii operei de artă*, de exemplu, are două implicații importante. În primul rând, prin acest „cerc” originea și scopul apar ca și co-extensive și ambele pot fi înlocuite în orice moment cu noțiunile de „operă” sau „artist”. Așa cum scrie și Hans

¹²² Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 38.

¹²³ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, p. 26.

Jaeger, „arta este și originea și scopul operei de artă”¹²⁴. În al doilea rând, cercul *artist ca origine a operei* – *opera ca origine a artistului* îi permite lui Heidegger să desprindă un al treilea termen, de la care atât artistul, cât și opera de artă își capătă numele, adică cel de „artă” care, ca și cuvânt, este o „reprezentare de ansamblu” a celorlalți doi termeni deopotrivă. Definiția circulară care ajunge să se sprijine pe acești trei termeni ne lasă posibilitatea de a o aborda începând de la unul dintre ei, iar Heidegger alege opera pentru că aceasta este mai concretă decât ceilalți doi termeni, fiind „o realitate incontestabilă”. În mod similar, Dufrenne conchide că în fenomenologie experiența estetică se definește subordonându-se obiectului estetic,¹²⁵ pentru că numai după întâlnirea concretă cu acesta posibilitatea experienței estetice se transformă în act și la fel și posibilitatea de a o examina.

Principiul metodologic al definiției circulare este primul pas filosofic care trebuie efectuat pentru a putea gândi lucrurile cu care ne întâlnim, de altfel, numai prin prisma unor interpretări bine înrădăcinate istoric care sunt în uz. De exemplu, dacă dorim să aflăm ceea ce un lucru este *ca* acel lucru și nu ca obiect al diferitelor respective interpretări, în primul rând trebuie să ne schimbăm propria raportare la el, să trecem printr-un fel de *epoché* fenomenologică în urma căreia orice teorie despre acel lucru este suspendată și nouă nu ne mai rămâne decât să întrebăm lucrul despre ceea ce este „în ființa sa”. Miza lui Heidegger în *Ființă și timp* este să înțeleagă ființa lucrurilor („ființării”) aplicând acest *epoché* ființei concrete care este cea mai „aptă” să poată răspunde privind ființa sa. O ființă concretă privilegiată este omul, care deține posibilitatea de a fi a propriei interogări și, prin aceasta, poate să ne apară determinat în ființa sa, ceea ce îl face Dasein. Dar pentru a putea începe o analitică a Dasein-ului, orice cercetător trebuie mai întâi să își asume acest principiu metodologic al determinării unei ființări în ființa sa și apoi punerea întrebării privitoare la ființă, după ce în prealabil ea a fost deja considerată ca determinată.¹²⁶ Ceea ce pare a fi, prin aceasta, un cerc vicios, trebuie acceptat odată cu renunțarea la o logică ce ar trebui să ne ofere un răspuns deductiv și adoptarea unui tip de analiză care să pună în evidență temeiul a ceea ce studiem.

Cercul hermeneutic al interpretării artei, interpretării operei de artă și interpretării artistului nu presupune atât ignorarea a ceea ce a fost până acum considerat valabil din punct de vedere teoretic în legătură cu arta, ci luarea în considerare a resurselor care fac posibile diferitele discursuri despre aceasta. Vom observa în analiza detaliată a fenomenologiei

¹²⁴ Hans Jaeger, „Heidegger and the Work of Art”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 17, nr. 1, (1958), p. 58.

¹²⁵ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, p. 27.

¹²⁶ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, §2, p. 12.

heideggeriene a artei care urmează că, simultan cu renunțarea la deducerea logică a ființei operei de artă, este operată și o serie de „recuperări” ale conceptelor filosofice care au de a face cu acesta, concepte precum cele de „adevăr” sau de „lume”. Pentru a avea o perspectivă cât mai completă asupra operei de artă, trebuie să vedem cum au loc aceste recuperări și de ce opera de artă le facilitează.

4.4. Adevărul operei de artă

Sintagma „ontologie a operei de artă” percută prin antagonismul pe care-l poartă cu sine. Poate părea puțin bizar, în sensul ontologiei ca studiu al existenței, să fixăm un reper atât de bine determinat din punct de vedere fizic precum opera de artă în centrul unui astfel de studiu. Și totuși demersul lui Heidegger din *Originea operei de artă* face tocmai acest lucru. Miza noastră în prezentarea *Originii operei de artă* aici este de a urma drumul gândirii lui Heidegger până la punctul în care aceasta poate oferi o justificare suficientă datorită căreia se impune o regândire în cheie fenomenologică a conceptului de „adevăr”.

Primul lucru care ne este supus atenției atunci când dorim să examinăm arta acolo unde ea se manifestă cu o realitate despre care nu ne putem îndoi este caracterul de lucru comun al tuturor operelor. Indiferent de faptul că noi considerăm că opera de artă trimite mai degrabă la altceva decât piatră, lemn, sunet etc. (este alegorie) sau adaugă acestora alte sensuri (este simbol), ambele concepții presupun într-un mod incontestabil caracterul de lucru al operei. Așa că, pune Heidegger întrebarea, ce este un lucru?¹²⁷ Cuvântul „lucru” se referă la o sferă prea generală ca să ne ajute să desprindem în vreun mod specific caracteristicile operei de artă. De la o piatră până la Dumnezeu, spunem despre toate că sunt lucruri, prin urmare în această accepție un lucru este orice ține de ordinul ființei concrete. Heidegger încearcă să opereze o restrângere a sferei termenului de lucru la cea a „simplelor lucruri”, diferența dintre cele două sfere fiind că în a doua „nu ne sfiim” să numim lucrurile lucruri pur și simplu. Acesta nu este și cazul privind „lucruri” de genul „Dumnezeu”, „om”, chiar și „luminișul pădurii”, „gândac”, „fir de iarbă”. Există cel puțin o diferență de nuanță între acestea și „piatră”, „bucată de lemn”, „secur” privite ca lucruri. Iar, din moment ce lucrurile ca „simple lucruri” nu presupun nici o „sfială” atunci când ne referim la ele, apelând la ele vom putea cerceta mai ușor caracterul de lucru al operei de artă.

În continuare Heidegger procedează la o destrucție a înțelesului actual al lucrului, ceea ce reprezintă o mișcare fundamentală în demersul *Originii operei de artă* tocmai prin

¹²⁷ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 40.

„reinvestirea” lucrului cu un alt sens decât cel al interpretărilor reităţii sale, interpretări care au determinat şi, ne spune Heidegger, încă determină gândirea occidentală într-o aşa măsură încât îşi au „de la sine înţeles” propriul loc în uzul curent. Metoda fenomenologică ne poate ajuta să împlinim dezideratul reinvestirii lucrului cu un sens „originar”, însă aceasta numai după ce admitem că, asemenea Dasein-ului, trecutul interpretativ al operei de artă premerge întotdeauna ceea ce am putea spune noi despre ea.

Ar exista trei categorii ale interpretărilor lucrului în istoria filosofiei: prima descrisă provine de la grecii antici şi presupune că lucrul posedă un caracter nuclear care, la rândul său, este caracterizat prin unele caracteristici-accidente – ceea ce s-a transmis în latină ca *subjectum* şi *accidens*. Al doilea mod de a concepe lucrul este ca o totalitate a datelor sensibile. În fine, a treia interpretare priveşte lucrul ca fiind o materie care primeşte o formă.¹²⁸ Înainte de a vedea cum descrie Heidegger însuşi lucrul, trebuie făcute câteva precizări privind descrierea celor trei moduri de interpretare a reităţii lucrului. Aşa cum observă şi Jaeger, Heidegger face o distincţie între ceea ce este corect şi ceea ce este adevărat¹²⁹ începând încă cu respectiva „trecere în revistă” a modurilor determinabile istoric de a concepe reitatea lucrului. Insuficienţa lor derivă din faptul că adevărul nu e cuprins în totalitate de corectitudine sau, altfel spus, cele trei moduri de a interpreta reitatea lucrului sunt corecte dar nu neapărat şi adevărate. Deoarece ele pot fi aplicate la tot ceea ce există, toate cele trei definiţii sunt atât de generale încât depăşesc sfera care trebuie circumscrisă pentru a afla esenţa lucrului şi implicit esenţa operei de artă.

În al doilea rând, interpretările istorice văd lucrul în funcţie de unele structuri raţionale, dar aceasta înainte ca, în cuvintele lui Heidegger, „lucrul să-şi fi dezvăluit în prealabil esenţa”. De aceea fenomenologul german scrie în repetate rânduri că prin modurile enumerate de a defini esenţa lucrului, reitatea acestuia este „siluită”; caracterul de lucru al lucrului (adică „reitatea” sa) este acela care „se iveşte din sine” şi care „se odihneşte în sine”. Trebuie evitată orice siluire a esenţei lucrului prin supunerea în faţa raţiunii, iar ideea aceasta este susţinută până acolo unde Heidegger ajunge să ofere prea puţină importanţă raţiunii ca atare: „[...] poate că ceea ce [...] numim sentiment sau dispoziţie este mai raţional, în speţă mai pătrunzător, deoarece sentimentul sau dispoziţia sunt mai receptive faţă de fiinţă decât orice raţiune”¹³⁰. Dar dacă interpretările lucrului pe care istoria ni le oferă sunt fie prea generale pentru a putea spune ceva despre esenţa lui, fie adoptă structuri raţionale care îl „siluiesc” în sisteme care nu-i sunt proprii, putem acum analiza modalitatea fenomenologică proprie lui Heidegger de a descrie un lucru. Ceea ce filosoful alege să descrie este

¹²⁸ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, pp.43-48.

¹²⁹ Hans Jaeger, „Heidegger and the Work of Art”, p. 59.

¹³⁰ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 46.

un lucru pictat (deci prezent într-o operă de artă), anume perechea de bocanci dintr-una din renumitele picturi ale lui van Gogh. Ca exemplu practic de „surprindere” a unui lucru fără a-l „silui”, redăm integral fragmentul care a constituit ulterior un subiect de dezbatere pentru nenumărați filosofi și critici de artă:

Din deschiderea întunecată a interiorului lor lăbărțat se desprinde truda pașilor munciți. În soliditatea greoaie, dar nu lipsită de noblețe a încălțărilor s-a acumulat încrâncenarea mersului domol prin brazdele departe întinse și mereu aceleași ale câmpului, peste care bate aprig vântul. Pielea încălțărilor este pătrunsă de umezeală și mustul pământului. Sub tălpi se strânge solitudinea drumului de câmp în asfințit. Din încălțări răzbate chemarea tăcută a pământului, calmul cu care acesta își dăruiește grâul copt și chipul misterios în care el ni se refuză când, iarna, câmpul se întinde în pustiul nedeștelenirii sale. Din aceste încălțări se desprinde grija mută pentru pâinea de toate zilele, bucuria tăcută de a fi răzbit din nou nevoița, uimirea în fața miracolului nașterii și zbaterea sub amenințarea morții. Pământului îi aparține ustensilul acesta și în lumea țărâncii este el adăpostit. Pornind de la această apartenență adăpostită, ustensilul însuși accede la odihnirea sa în sine.¹³¹

Acesta este modul de a descrie perechea de saboți prin care Heidegger evită preluarea interpretărilor trecute ale reitășii lucrului. Principalul fel în care face acest lucru, după cum observă Robert Stulberg, este înlocuirea întrebării „din ce sunt făcute încălțărilor?” cu întrebarea „pentru ce sunt făcute încălțărilor?”¹³². Heidegger trebuie să introducă în descrierea perechii de bocanci și elemente „exterioare” acesteia, precum țaranca, câmpul etc., tocmai pentru a arăta că încălțărilor ca lucru nu se limitează la forma lor mundană, ci par mai degrabă să proiecteze și să asigure o anumită siguranță a vieții țărâncii. Această „asigurare” Heidegger o numește *Verlässlichkeit* – capacitatea de a inspira încredere a ustensilului, care constituie natura de ustensil a unui lucru. Pornind de la respectiva capacitate, Heidegger va putea opera o răsturnare a paradigmelor interpretative enumerate astfel încât lucrul să nu mai apară ca o formă imprimată unei materii, ci să-și arate „originea mult mai adâncă” care face posibilă însăși diferențierea dintre formă și materie.

Descriind ceva care ne apare într-o operă de artă, „fără să ne dăm seama”, scrie Heidegger, interpretul află despre operă că tocmai ea „ne-a vorbit”, adică ea oferă posibilitatea de a accede la natura unui lucru. De aceea pictura lui van Gogh apare mai degrabă ca „o deschidere” în care

¹³¹ Ibid., p. 56.

¹³² Robert Stulberg, „Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 32, nr. 2 (1973): p. 259.

perechea de bocanci ca ființă particulară ne transmite, cu ajutorul operei, un adevăr despre ea însăși. Aici se constituie punctul de plecare pentru „recuperarea” înțelesului conceptului de „adevăr”, care cere de asemenea o destrucție a interpretărilor sale istorice ca și condiție a efectuării circumscrierii sale fenomenologice. Dat fiind că adevărul (*alētheia*) la grecii antici semnifică o stare de ascundere care ia sfârșit odată ce orice lucru iese din ea și pătrunde, astfel, într-o stare de neascundere, miza lui Heidegger este acum de a vedea dacă descrierea făcută saboților din tabloul lui van Gogh a surprins realmente ieșirea acestora din starea lor de ascundere. Dacă da, atunci opera de artă apare ca un loc în care lucrurile pe care noi le credem doar reprezentate se arată în esența lor.

Michael Inwood sintetizează câteva implicații pe care adevărul ca neascundere le are. De la început este evident că el presupune o îndepărtare de orice atitudine teoretică, deoarece neascunderea se referă mai degrabă la ființe concrete decât la judecățile noastre despre ele. Dar mai important pentru fenomenologia artei este că adevărul ca stare de neascundere presupune implicit și o stare de ascundere.¹³³ Heidegger însuși explicitează raportul ascundere-neascundere în textul său din anul 1930, *Despre esența adevărului*, în care scrie că starea de ascundere aparține adevărului într-un mod la fel de original ca cea de neascundere. Ca un enunț să fie adevărat (în sens propozițional), el trebuie să corespundă lucrurilor la care face referire. Această potrivire presupune, deci, o „dare prealabilă” a lucrului care se prezintă într-o deschidere în care Dasein-ul se poate implica la rândul său astfel încât să fie în egală măsură afectat atât de starea de neascundere a lucrurilor cât și de ascunderea lor ca ființe particulare. Această ascundere Heidegger o numește mister¹³⁴ și joacă un rol foarte important prin simplul fapt că indică „locul” ascunsului și astfel „locul” în care trebuie să operăm o strămutare din spațiul obișnuitului pentru a-i lăsa ascunderii posibilitatea de a se manifesta în neascuns. Întâlnirea cu opera de artă cere un efort pe care Mikel Dufrenne îl asociază „percepției care să-i asigure un credit deplin”¹³⁵, în ciuda faptului că singurul lucru pe care opera îl va pune în lumină va fi „capitalul pe care-l tăinuie”¹³⁶. Obiectul estetic nu demonstrează, ci arată, el trebuind întotdeauna să fie judecat în funcție de el însuși și în funcție de adevărul său intrinsec, spre deosebire de obiectul semnificant ordinar, care este judecat în funcție de ceea ce semnifică. Publicul artei în general nu stăpânește o materie, ci sesizează un adevăr care îl angajează ca martor și nimic mai mult. Jay Bernstein susține că „alienarea estetică” continuă îl obligă pe fenomenolog să critice „asaltul

¹³³ Michael Inwood, *A Heidegger Dictionary* (Oxford: Blackwell Publishers, 1999), pp. 13-14.

¹³⁴ Martin Heidegger, „Despre esența adevărului”, în *Repere pe drumul gândirii* (București: Editura Politică, 1988), pp. 152-153.

¹³⁵ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia percepției estetice*, vol. I, p. 45.

¹³⁶ Ibid., 117.

categorial” pe care esteticienii și filosofiile artei l-au efectuat din modernitate (începând cu Kant) până în prezent.¹³⁷ Filosofiile artei de talia lui Heidegger, de exemplu, par la un moment dat că dau o teorie care în sine nu poate fi validată, susținută sau înțeleasă în totalitate. Însă aceasta se întâmplă numai datorită faptului că ei sunt nevoiți să renunțe la analiza categorială care prezintă o structură pozitivă bine pusă la punct și plasează, așa cum o spune și Gadamer, conștiința estetică pe un plan secundar adevărului imediat al operei de artă.

Faptul că opera prezintă întotdeauna un adevăr care nu se lasă explicat exhaustiv constituie un pas în plus pentru Heidegger în studiul acesteia ca loc unde operează o strămutare de la obișnuit la neobișnuit: „[...] cu cât mai pur este dedicată opera însăși deschiderii ființei particulare deschisă de ea, cu atât mai simplu ne dedică ea acestei deschideri, scoțându-ne totodată din obișnuit. A da curs acestei dedicări înseamnă: a transforma raportările obișnuite la lume și pământ și a renunța de acum încolo la orice activitate curentă, la orice apreciere, cunoaștere și percepere obișnuite, pentru a zăbovi în adevărul care survine în operă”¹³⁸. Transmutarea în neobișnuit pentru sesizarea unui adevăr al operei de artă este o condiție care reunește atât posibilitatea ca opera de artă să dea un limbaj propriu în care să fie gândită, cât și operația specifică a destrucției fenomenologice adoptată de Heidegger. Pöggeler sesizează în acest demers o „violență cu care este aruncat în spate tot obișnuitul și prin care îi este smuls altuia ceea ce acesta ar fi trebuit de fapt să gândească”¹³⁹. Și, într-adevăr, desprinderea conceptului de adevăr prin descrierea artei ca „punere-de-sine-în-operă” a adevărului ființei particulare face ca teoriile estetice istorice, precum și abordările teoretice ale adevărului să fie mișcate din temelii printr-o modificare a raportului de apartenență adevăr-logică și frumos-estetică.

Noi suntem obișnuiți, scrie Heidegger, să gândim o „esență neesențială” a adevărului care se caracterizează prin două trăsături nu lipsite de o anumită corespondență între ele: în primul rând aceea că adevărul poate desemna realul ca opus al falsului și în al doilea rând faptul că adevărul este concordanța cunoașterii cu lucrul privit ca obiect. În ceea ce privește a doua trăsătură, Heidegger remarcă: pentru a stabili concordanța cu lucrul, trebuie să știm mai întâi ce este lucrul, iar tocmai această informație nu ne este oferită de teoria adevărului-corespondență. În orice enunț presupus „adevărat” noi ne sprijinim, prin urmare, pe o premisă (lucrul) pe care o presupunem „Dumnezeu știe cum și de ce”. Greșeala pe care o astfel de gândire o implică este aceeași ca în interpretările istorice ale obiectelor, anume „siluirea” lor în determinări. O schimbare a modalității

¹³⁷ Jay Bernstein, *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992), pp. 78-79.

¹³⁸ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 93.

¹³⁹ Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, pp. 166-167.

de abordare a lucrului este necesară deoarece „atunci când ne reprezentăm ceva, suntem mereu în situația nu de a preceda starea de neascundere, ci de a-i urma”¹⁴⁰, situație cu adevărat vicioasă (de fiecare dată când ne reprezentăm ceva, adevărul lucrului pe care îl gândim ne scapă) din care fenomenologia heideggeriană a artei dorește să găsească o ieșire. Fenomenologia face o distincție foarte riguroasă între adevăr și corectitudine prin faptul că orice reprezentare corectă presupune că există deja ceva „manifest” după care să ne orientăm în timp ce adevărul lucrurilor este anterior orientării noastre și în același timp ceea ce o face pe aceasta posibilă. Dar prin clarificarea celei de-a doua caracteristici a înțelesului curent al adevărului a fost clarificată și cea dintâi. Căci distincția real-fals rămâne una la nivelul corectitudinii, adevărul nefuncționând ca un criteriu în acest sens. Sau, în exprimarea lui Inwood, adevărul nu mai este căutarea corectitudinii, ci demersul de a descoperi tărâmurii uitate sau necunoscute până acum.¹⁴¹ Tocmai din acest motiv adevărul operei de artă rămâne pătruns de o „respingere” (*Verweigern*), care nu este nici „falsitate”, nici „carență”. Adevărul este caracterizat de o tensiune esențială născută între operația de arătare (sau „luminare”) și operația de ascundere care, așa cum vom arăta mai jos, devine disputa ontologică dintre „lume” și „pământ”.

Unul din criticii cei mai importanți ai lui Heidegger, estetician și istoric al artei, este Meyer Schapiro. Acesta a scris două eseuri care privesc interpretarea heideggeriană a tabloului lui van Gogh și care se completează reciproc. Ambele încearcă în primul rând să demonstreze că interpretarea lui Heidegger nu corespunde întocmai faptelor istorice și, în al doilea rând, să răspundă întrebării privind limitele în care demersul fenomenologului din *Originea operei de artă* poate fi adoptat de către un critic al artei. În eseuul său din anul 1968, Schapiro ne arată că van Gogh a pictat opt lucrări cu încălțări, din care numai trei le arată acestora, în cuvintele lui Heidegger, „interiorul lăbărțat”. Toate trei au fost pictate în timp ce van Gogh se afla la oraș și e aproape sigur că aveau ca „obiect” al reprezentării proprii saboți, ceea ce contrazice descrierea lui Heidegger care afirma despre perechea de încălțări că aparține unei țărânci și „ne vorbește” despre starea câmpului în diferite anotimpuri, lucru care îl determină pe Schapiro să scrie că Heidegger extrage „prea mult și în același timp prea puțin” din contactul său cu opera de artă. La aceasta se adaugă propria proiecție a lui Heidegger și „patosul primordialității și al pământului” ce o caracterizează și care, luată împreună cu contradicția istorică, înlocuiește o atenție sporită la opera de artă. Meyer Schapiro argumentează că Heidegger a fost atât de cuprins de „patos” în momentul în care a descris

¹⁴⁰ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 76.

¹⁴¹ Michael Inwood, *A Heidegger Dictionary*, p. 230.

tabloul lui van Gogh, încât ar fi putut să descrie într-un mod identic orice altă pereche de încălțări, chiar dacă aceasta nu ar fi făcut parte dintr-o operă de artă.¹⁴²

Antipodul interpretării heideggeriene a picturii ar fi reprezentat, după Schapiro, de Knut Hamsun, care în romanul său *Sult* își descrie propriile încălțări fiind conștient de sine și totuși contemplativ. Nu numai că în interpretarea lui Heidegger bocancii și-ar juca rolul de ustensil fără ca nimeni să reflecteze la ei (nici măcar „țărâna” ce i-ar purta), însă cazul lui van Gogh pare mai degrabă a fi mai apropiat celui al lui Knut Hamsun prin faptul că artistul își izolează saboții uzați într-o pictură ca pe o parte a unui autoportret.

Cu toate acestea, interpretarea lui Heidegger nu este în totalitate în afara contextului istoric. Paul Gauguin, invitatul lui van Gogh în Arles pentru câteva luni în anul 1888, scrie că acesta purtase o pereche de bocanci pentru a merge să țină o slujbă religioasă la o mină în Belgia și acolo a întâlnit un miner rănit, pe care l-a îngrijit 40 de zile ca să-și revină. Van Gogh păstrează ulterior perechea uzată de încălțări ca pe o parte memorabilă din viața sa, „o amintire sacră”, din cauză că artistul a observat pe fruntea muncitorului rănit urme ce păreau lăsate de o coroană de țepi ca aceea a lui Iisus Hristos, ceea ce, după mărturia lui Gauguin, l-ar fi făcut pe van Gogh să afirme că a avut o viziune a lui Hristos înviat.¹⁴³ Există și alte posibile motive pentru care van Gogh a ales să-și picteze încălțărilor. Un exemplu ar fi scrisoarea lui Flaubert datată din anul 1846, care îi descrie amantei sale cum, uitându-se la o pereche de încălțări uzate, i s-ar fi părut că ele îi arătau că, dacă ar fi cumpărat o pereche nouă, și aceea ar fi ajuns exact în aceeași stare. După Sherrie Levine, de la această idee poate porni o reflecție mai amplă asupra decadenței inevitabile a corpului uman și a obiectelor cotidiene cu care intrăm în contact.¹⁴⁴ Altă posibilă sursă de inspirație pentru a picta perechea de saboți țărânești care justifică cel puțin parțial interpretarea heideggeriană a picturii este, pentru Levine, Alfred Sensier cu a sa carte *Pictor și țăran* (1864), la care van Gogh a făcut peste două sute de trimiteri în corespondența sa.

Într-un eseu scris în anul 1994, Meyer Schapiro precizează că înțelegerea tabloului reprezentând încălțărilor nu ne permite să facem abstracție de ceea ce încălțărilor însemnau pentru însuși van Gogh și îl critică pe Heidegger pentru că tocmai această parte a descrierii a fost lăsată pe dinafara interpretării sale. Schapiro nu exclude, însă, posibilitatea ca în fenomenologia pe care Heidegger o construiește pornind de la opera de artă să nu conteze cui îi sunt atribuite

¹⁴² Meyer Schapiro, „The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh”, în *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society* (George Braziller: New York, 1994), pp. 138-139.

¹⁴³ Ibid., pp. 141-144.

¹⁴⁴ Sherrie Levine, „pathos: Trois Contes”, în *October*, nr. 101 (2002), pp. 89-90.

încălțările, ea funcționând în mod valabil și în lipsa a astfel de repere¹⁴⁵, cu atât mai mult cu cât Heidegger însuși scrie într-o notă marginală la Originea operei de artă undeva între anii 1935 și 1976 că nu se poate spune cu siguranță unde se află și cui aparțin saboții în pictura respectivă. De altfel, lui Schapiro însuși i se va reproșa faptul că este „mânat” de dorința de a restitui perechea de încălțări cuiva și că acesta exclude posibilitatea ca ghetetele să fi fost pictate doar pentru a se odihni în pictură (*rester-là* – Derrida).¹⁴⁶

Problema adevărului și a esenței acestuia se lasă studiate într-o modalitate mai complexă dacă observăm cum anume fenomenologia practică de Heidegger este aplicată de filosoful german încă din *Ființă și timp* operei de artă. În acest text monumental din anul 1927, Heidegger arată că aserțiunile „autentice” constau nu în reprezentarea lucrurilor, ci în prezentarea lor, asertivitatea fiind un mod de orientare în lume astfel încât o stare de fapt asupra căreia ne orientăm să se arate de la sine. Adevărul se diferențiază astfel net de verificaționismul analitic, în principal datorită faptului că analizei conceptuale specifice acestuia din urmă îi stă opusă analiza fenomenologică pentru care adevărul unei aserțiuni constă în orientarea către starea de fapt și nu presupune medierea de către reprezentări sau „oglundirea” acestei stări de fapt. Însăși fenomenologia ca metodă are ca miză constituirea unui discurs care face manifest și accesibil acel ceva despre care vorbește.¹⁴⁷ Ceea ce conferă discursului autentic un caracter non-reprezentational este caracteristica acestuia de a depăși simpla indicare a lucrurilor și a da naștere unor „anticipări” ale acestora din condiția determinată în care ne aflăm. Heidegger adoptă deci o atitudine „pre-predicativă”, în care lucrurile sunt articulate și anticipate după liniile practicii noastre de a trata cu ele, ceea ce înseamnă că atitudinile noastre fundamentale sunt articulate mai degrabă practic decât conceptual. Pe baza acestor atitudini, lucrurile apar și ne constrâng la modul în care le putem folosi. Teoria corespondenței, prin urmare, nu poate numi o relație autentică, ci mai mult o simplă „orientare” față de o entitate. Din acest punct de vedere, adevărul-corespondență este caracterizat de imposibilitatea verificării corespondenței sale cu o stare de fapt independentă de discurs din moment ce tocmai discursul în care adevărul este integrat face ca atât el, cât și starea de fapt al cărui adevăr este, să survină.

Mark Wrathall încearcă, cu toate acestea, să aducă la un numitor comun fenomenologia heideggeriană și filosofia analitică prin reunirea raportării libertății Dasein-ului la „libertatea” ființei particulare cu capacitatea noastră mentală și lingvistică de a descoperi modul în care obiectele sunt și de a le cere acestora să se facă disponibile gândirii și vorbirii noastre. Prima idee este

¹⁴⁵ Meyer Schapiro, „Further Notes on Heidegger and van Gogh”, în op. cit., pp. 147-150.

¹⁴⁶ Jacques Derrida, *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), p. 296.

¹⁴⁷ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, §7B, p. 43.

analizată în eseu „Despre esența adevărului”, în care Heidegger arată că noi ne „implicăm” în deschisul în care stă deja orice ființă concretă, măsura în care ea se expune sau se ascunde aparținându-i exclusiv acesteia. Numai prin ieșirea prealabilă din ascundere a ființei particulare apare o stare de deschidere în care omul poate la rândul său să ec-siste, adică să se orienteze intențional către ființa concretă.¹⁴⁸ De aici reiese că o apropiere a lui Heidegger de filosofia analitică trebuie să renunțe în primul rând la ideea de a cere lucrurilor să ni se prezinte, condiție reîntărită cu fermitate de către Heidegger cu 16 ani după eseu „Despre esența adevărului”, în celebra sa conferință publicată sub titlul „Scrisoare despre ,umanism””: omul mai întâi trebuie să ec-siste într-o stare de deschidere a lucrurilor pentru a lăsa posibilitatea discursului să „lumineze” intervalul în interiorul căruia ar putea numai ulterior exista vreo relație între subiect și obiect.¹⁴⁹ Wrathall demonstrează analitic că subiectul gramatical al unei aserțiuni trebuie mai întâi presupus ca adevărat pentru a se putea verifica corectitudinea acestei aserțiuni. În limbaj heideggerian, neascunderea ființei fundamentează adevărul deschizând o lume cu proprietăți esențiale despre care are sens apoi să spunem dacă vorbim sau gândim corect. De exemplu, dacă nu ar exista unele „proprietăți esențiale” ale unei mese, aserțiunea „în cameră este o masă” s-ar putea referi la orice. Nu corespondența cu faptele este ceea ce face o aserțiune să fie adevărată, ci mai întâi adevărul a ceea ce noi numim „fapte” garantează că aserțiunea va corespunde acestora.¹⁵⁰

O punte de legătură între fenomenologia lui Heidegger și filosofia analitică mai poate fi gândirea lui Kripke, care în lucrarea sa *Naming and Necessity* susține că puțința noastră de a ne referi la ceva nu depinde de o cunoaștere prealabilă a ceea ce este esența unui lucru.¹⁵¹ Aceasta poate fi corolar la ideile că, în primul rând, vorbim adesea despre lucruri fără a le înțelege ființa și, în al doilea rând, înțelegerea ființei (a *logos*-ului într-un sens poate nepermis de larg) nu presupune o comprehensiunea conceptuală a esenței aceluia ceva care este gândit. Ambele idei sunt asumate de fenomenologia heideggeriană. În abordarea comparativă pe care o întreprinde, Wrathall argumentează că însăși definiția ostensivă a lui Kripke cere ca „obiectul” indicat în definiție să fie manifest înainte de ostensiunea sa. Kripke are dreptate când spune că nu avem nevoie de o definiție esențială pentru a lua în vizor un lucru, ci de una ostensivă. Însă acest lucru este adevărat numai în măsura în care luăm în vizor un lucru pe fondul unui mod specific de a fi în lume, care ne face să

¹⁴⁸ Martin Heidegger, „Despre esența adevărului”, pp. 145-148.

¹⁴⁹ Martin Heidegger, „Scrisoare despre ,umanism””, în *Repere pe drumul gândirii* (București: Editura Politică, 1988), p. 330.

¹⁵⁰ Mark Wrathall (2006), „Truth and the Essence of Truth in Heidegger’s Thought”, în Charles Guignon (editor), *The Cambridge Companion to Heidegger*, ediția a doua (New York: Cambridge University Press, 2006), pp. 251-253.

¹⁵¹ Saul Kripke, *Naming and Necessity* (Cambridge: Harvard University Press, 1980), p. 122.

găsim în aceasta unele relații relevante sau irelevante.¹⁵² Wrathall vrea să arate că ostensiunea lucrului este ea însăși dependentă de o lume în care noi percepem lucrul astfel încât lumea devine criteriul adevărului. Spre exemplu, pentru cineva care trăiește într-o „modă” tehnologică proprietatea esențială a aurului este numărul atomic 79, în timp ce pentru altcineva aurul poate să apară drept „cel mai nobil dintre metale”. Prin urmare, dispoziția noastră pentru esențe este clădită în noi de modul în care lumea cotidiană și practicile noastre cotidiene în lume sunt organizate. Aceasta, alături de faptul că Dasein-ul este aruncat într-un mod de a fi în lume, adică nu are libertatea nici de a reorganiza practicile ei și nici de a-și prezenta sieși lucrurile fără a-și întâlni constant propria limitare efectuată de dispoziția sa, corespunde modului în care adevărul survine în fenomenologia artei, sfidând și depășind deopotrivă problemele la începutul acestui capitol (al definirii și al istoriei artei).

4.5. Multiple fenomenologii ale operei de artă

Într-adevăr, opera de artă are o „vizibilitate excepțională”¹⁵³ care o face să devină un caz privilegiat al fenomenului în fenomenologie. În secțiunea anterioară am menționat oarecum eliptic că adevărul se dă în opera de artă printr-o dispută între un deschis și un închis pe care urmează să o abordăm aici ca dispută dintre lume și pământ. Chiar și în paragraful pe care l-am citat integral din *Originea operei de artă*, în care Heidegger descrie tabloul lui van Gogh, apar subliniate cuvintele „pământ” și „lume”. Însă ceea ce abia în acest text al filosofului german va ajunge să fie disputa lume-pământ are rădăcini mai adânci.

Cu aproximativ cinci ani înainte de a susține prelegerea sa privind opera de artă, Heidegger scrie eseu „Despre esența adevărului”. Aici demersul filosofic începe cu o întrebare fundamentală: ce înseamnă potrivirea unui enunț cu lucrul? Încă din acest text enunțarea ca atare „se supune unei indicații de a spune ființa particulară așa cum este ea” (subl. noastră), adică „enunțarea se orientează după ființă”, prin urmare ființa particulară este cea care conferă o „măsură corectivă”. Ea „se dă”, adică se lasă enunțată datorită libertății care îi este proprie, însă tocmai fiindcă ființa particulară este caracterizată de o libertate specifică, întregul său apare adeseori ascuns,¹⁵⁴ dând naștere la misterul de care vorbeam în secțiunea precedentă când spuneam că Dasein-ul se implică în deschisul ființei particulare și este afectat atât de neascunderea acesteia cât și de ascunderea ei.

¹⁵² Mark Wrathall, „Truth and the Essence of Truth in Heidegger’s Thought”, p. 259.

¹⁵³ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible* (Paris: Presses Universitaires de France, 2013), p. 7.

¹⁵⁴ Martin Heidegger, „Despre esența adevărului”, p. 150.

Astfel se face că și ascunderea a ceea ce este ascuns (misterul), precum și starea de neascundere țin de esența originară a adevărului. Misterul se arată în Originea operei de artă ca „respingerea care ascunde”, care posedă „calitatea de refuz” și care, astfel, conferă dimensiunea erorii ca posibilitate a neuitării acestei ascunderi.¹⁵⁵ Când practică fenomenologia operei de artă, Heidegger continuă să se bazeze pe un „refuz care ascunde”, numit pământ, pe care îl desprinde în antiteză și totuși co-extensiv cu lumea.

Cu toate că, așa cum am observat, termenii „lume” și „pământ” apar subliniați în descrierea pe care Heidegger o face tabloului lui van Gogh, el se va referi mai clar în privința lor când va interpreta altă operă, anume templul grec. Pământul apare cel mai clar definit în opoziție cu lumea în pasajele în care este descris acest monument. Templul grec, în timp ce deschide o lume a unui popor istoric care cuprinde raporturile deschise ale unui „destin de ființă umană”, el de asemenea închide ceea ce Richard Palmer numește „mama ineputabilă”, sursa primordială și fundamentul a toate.¹⁵⁶ O primă înțelegere a pământului este ca materialul din care opera este făcută. În cazul templului grec, avem ca exemplu piatra. Însă alte exemple pot fi metalul, sunetul, cuvântul etc. Cu toate acestea, vom vedea că Heidegger nu înțelege pământul numai în materialitatea sa.

Opera de artă ex-pune (înțelegem aici că „pune în afară”) prin însăși natura ei de operă. Ceea ce este ex-pus Heidegger numește „lume”, o lume istorică care se constituie prin ea însăși, după cum spune Bossart,¹⁵⁷ și face ca opera de artă să aparțină trecutului. Aceasta vrea să însemne că lumea nu e generală sau eternă, ci mai degrabă, după spusele lui Christopher Nwodo, se identifică cu „atmosfera spirituală a unui popor anumit, într-o epocă anumită”¹⁵⁸. Opera de artă, scrie Heidegger, rostuește și cuprinde toate raporturile destinului ființei umane, constituind astfel lumea poporului istoric și, în același timp, punând în lumină și o închidere (pro-punând-o, adică punând-o în față) numită pământ (*Erde*), prin care omul își întemeiază existența sa. Disputa dintre lume și pământ este fundamentală pentru instalarea adevărului în lucruri și își face apariția prin faptul că un lucru care pătrunde în starea de neascundere nu o face decât pentru a se retrage apoi în el însuși. Opera de artă joacă un rol principal din acest punct de vedere, pentru că un lucru ne prezintă adevărul său atunci când acesta se formează conflictual și se transmite ca atare punându-se pe sine în operă, de unde și anumite sentimente pe care le avem în fața operei, de la cel de micime în fața ei până la jena față de ea. Adevărul aspiră la operă și are nevoie de aceasta tocmai

¹⁵⁵ Cf. Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 80 și „Despre esența adevărului”, p. 154.

¹⁵⁶ Richard Palmer, *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer* (Evanston: Northwestern University Press, 1969), p. 159.

¹⁵⁷ William Bossart, „Heidegger's Theory of Art”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 27, nr. 1 (1968), pp. 63-64.

¹⁵⁸ Citat în Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, nota 7, p. 119.

pentru a dobândi el însuși ființă în sânul ființei particulare.¹⁵⁹ Opera de artă se manifestă, deci, ca un „instigator” al disputei lume-pământ: lumea, fiind cea care se deschide, nu tolerează nimic închis, iar pământul, fiind cel care „adăpostește”, vrea să atragă în sine lumea, să o ascundă, iar acest conflict este cel mai evident în opera de artă deoarece ea este „creată” atât pentru a prezenta ceva, cât și pentru a rezista (în timp) în fața a generației întregi de oameni și pentru a-și transmite cât mai departe caracterul de prezență, sarcină în virtutea căreia ea trebuie să fie unitară până la momentul în care ne reține o parte a adevărului său.

Hans Jaeger scrie că „relația dintre pământ și lume este aceea dintre realitatea existentă și ființa realității existente”¹⁶⁰. Cu alte cuvinte, el leagă această relație de ceea ce Heidegger numește diferența ontologică dintre ființă și ființă particulară: „ființa, *das Sein*, apelează la pământ, [care ar îndeplini rolul de] *das Seiende*, ca la un adăpost și paznic”. Acest punct de vedere este preluat și de Robert Stulberg, care asociază lumea ființei și pământul „existenței” și scrie că, așa cum omul poate fi gândit pe două planuri, al ființei și al ființei lucrurilor (despre aceasta din urmă omul este „chemat” să răspundă în *Ființă și timp*), la fel și în opera de artă întâlnim două planuri, pământul și lumea. Astfel se face că, pentru Stulberg, *Originea operei de artă* este un sumar al gândirii ontologice a lui Heidegger, relatându-i-o într-un limbaj mai puțin explicit.¹⁶¹ Chiar dacă aceasta afirmație este oarecum reductivă, ceea ce este important aici este să vedem natura esențială a operei de artă conturată ca tensiunea dintre elucidare și ascundere. Nu numai că esența operei constă în această tensiune, dar, așa cum subliniază și Richard Palmer, opera de artă și vorbește într-un fel în care relevă și în același timp ascunde adevărul. Pământul, prins într-o „formă”, apare în operă ca o luptă interioară. El stă într-o oarecare antiteză cu uneltele: în timp ce materialitatea uneltelor dispare prin utilizarea lor, opera de artă ex-pune o lume tocmai prin expunerea materialității materialelor (strălucirea metalului, sunetul notelor, etc.). Exemplul cel mai grăitor rămâne, în acest sens, templul grec, care nu copiază nimic, ci conturează (*carves out*) o lume în care este simțită prezența zeilor. Opera de artă nu vrea să fie corectă, ci să deschidă o lume astfel încât noi să vedem adevărul ei, motiv pentru care „măreția” ei trebuie raportată mereu la funcția sa hermeneutică, nu a „corectitudinii” sale, dat fiind că ceea ce Heidegger face în *Originea operei de artă* este o hermeneutică a artei.

Materialitatea pământului este numai unul dintre sensurile pe care acest concept le comportă la Heidegger. Michel Haar rezumă relația dintre pământ și lume astfel: „lumea tinde să anuleze «fondul», în vreme ce pământul ar tinde să dez-istorizeze, să de-contextualizeze

¹⁵⁹ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 80; p. 88; p. 90.

¹⁶⁰ Hans Jaeger, „Heidegger and the Work of Art”, p. 64.

¹⁶¹ Robert Stulberg, „Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication”, p. 265.

„deciziile’ lumii”.¹⁶² Pentru ca această relație să aibă loc, pământul¹⁶³ apare într-un prim sens ca ceea ce se arată fiind ceea ce se rezervă. Aceasta indică, într-un al doilea sens, că el închide în sine o bogăție inepuizabilă de forme și modalități, bogăție care „pare uitată de lume”. Într-un al treilea sens, pământul e material, însă, ne spune Haar, trebuie să avem în vedere că Heidegger regândește termenul de „material” în sensul în care atunci când „lumea din care făcea parte opera s-a năruit”, forța și frumusețea ei (a operei) rămân în pământ. De exemplu, chiar dacă nu știm nimic despre religia hindusă, un mozaic ce-i aparține acesteia tot „ne emoționează”. În fine, un ultim sens al pământului este unul puțin probabil să fie central la Heidegger, și anume cel de „pământ natal” (*Grund* și nu *Erde*). Puțin probabil pentru că, arată Haar, există o „deconstrucție heideggeriană” care „smulge *Grund*-ul interpretării sale fondatoare, principiale” către o resursă insesizabilă.¹⁶⁴ Dar aceasta nu înseamnă nicidecum că adevărul lucrurilor se întemeiază doar în semnificativitate, în sensul proiectat, precum în cazul ustensilului; el se realizează la fel de mult în retragerea în sine și adăpostirea în propria netemeinicie. Dacă în *Ființă și timp* lumea este înțeleasă plecând de la complexul de semnificativitate al lumii înconjurătoare, în studiul operei de artă structura adevărului, ce ține în egală măsură de ascundere pe cât ține de neascundere, este desemnată și printr-un termen contrar celui de lume, un termen folosit pentru prima dată în filosofie ca și concept fenomenologic: pământul. Relația între lume și pământ este într-o oarecare măsură una cvasi-hegeliană, însă Heidegger nu trimite la Hegel atunci când scrie că terenul adevărului este unul al disputei, ci la Heraclit și la concepția filosofului grec asupra războiului: lupta războinică arată cu adevărat cine sunt zeii și oamenii, fie ei sclavi sau liberi.¹⁶⁵

Conceptul de „pământ” va fi utilizat destul de des în textele ulterioare *Originii operei de artă* și înțelesul său se va clarifica pe parcurs. De exemplu, în următorul pasaj...

Dar „pe pământ” spune deja „sub cer”. Ambele implică „rămânerea înaintea divinilor” și includ faptul de „a aparține comunității oamenilor”. Cei patru: pământul, cerul, divinii și muritorii formează un tot, plecând de la o unitate originară.¹⁶⁶

...pământul apare ca un „purtător” care slujește ca suport (muritorii locuiesc pe pământ) și se regăsește în ape și roci, plante și animale. Cerul apare ca prezența soarelui și a stelelor, dar și ca

¹⁶² Michel Haar, *Cântul pământului. Heidegger și temeiurile istoriei ființei* (Cluj-Napoca: Apostrof, 1998), p. 84.

¹⁶³ Este de notat că Haar scrie „pământ” cu majusculă.

¹⁶⁴ Michel Haar, *Cântul pământului*, pp. 84-93.

¹⁶⁵ Michael Inwood, *A Heidegger Dictionary*, p. 50. Heidegger îl citează pe Heraclit în „Originea operei de artă” la p. 67.

¹⁶⁶ Martin Heidegger, „Construire, locuire, gândire”, în *Originea operei de artă* (București: Humanitas, 1995), p. 180.

anotimp și climă; muritorii locuiesc sub cer. Divinii sunt „solii trimițători de semne ai divinității”. Vom reveni imediat la ei, aceștia fiind cel mai abstract descriși de către Heidegger. În fine, muritorii sunt oamenii „care au puțină morții ca moarte”. Această puțință de a muri nu are loc decât „pe pământ, sub cer, dinaintea divinilor”. Unitatea acestor patru elemente este numită de Heidegger tetradă.

Indiciile pe care le avem despre „zei” la Heidegger sunt destul de puține, însă putem lua în considerare eseu „Hölderlin și esența poeziei”, unde Heidegger scrie că zeii sunt cei care dau legi divine sau „decrete”, că dau „semne” care reprezintă „vocea poporului”.¹⁶⁷ Julian Young, în eseuul său pe care îl dedică tetradei heideggeriene, interpretează „zeii” ca o moștenire culturală pe care Heidegger o are în vedere încă din *Ființă și timp*. Moștenirea culturală este întrupată în figuri paradigmatiche „mai mult sau mai puțin mitologizate, păstrate în memoria colectivă a unei culturi”.¹⁶⁸ Heidegger regândește, deci, moștenirea culturală din *Ființă și timp* într-o manieră mai profundă, ca și zeii. Ei dau glas la ceea ce este sacru pentru noi și chiar dacă le urmăm sau nu exemplul, întotdeauna vom trăi, după cum scrie Heidegger, „înaintea” lor, așa cum trăim „pe” pământ și „sub” cer. Zeii și sacrul stau atașați unui popor și joacă rolul principal în autodeterminarea propriilor elemente identitare ale aceluia popor¹⁶⁹; există, în mod evident, o legătură între zeii și oameni. Însă de ce îi numește Heidegger pe aceștia din urmă „muritori”? Termenul are cel puțin două sensuri. Primul este metaforic: așa cum „pământul” contrastează cu „cerul”, la fel ar trebui și „zeii” să contrasteze cu „muritorii”. Dar o consecință importantă decurge din acest contrast, care reprezintă un motiv mai important: Heidegger dorește să arate că a muri este caracteristic pentru ființa umană (în contrast cu nemurirea zeilor¹⁷⁰) și că a apărea ca muritor presupune, în fapt, a avea o relație corespunzătoare cu ființa.

Tetrada heideggeriană ar putea fi, *in extenso*, redusă la o diadă: cerul și pământul ar ține, așa cum Heidegger scrie încă din *Originea operei de artă*, de natură („*Physis* pune în lumină [...] acel ceva pe care și în care omul își întemeiază locuirea sa”¹⁷¹), în timp ce, după cum am observat acum, muritorii și zeii țin de cultură. Însă, așa cum vom arăta și în ultimul capitol al lucrării de față, reducția ar fi improprie, pentru că tetrada nu este o hiperbolă pentru natură și cultură, ci e folosită pentru o formulare cât mai cuprinzătoare a relației operei de artă ca fenomen cu viața

¹⁶⁷ Martin Heidegger, „Hölderlin și esența poeziei”, în *Originea operei de artă*, pp. 235-236.

¹⁶⁸ Julian Young, „The Fourfold”, în Charles Guignon (editor), *The Cambridge Companion to Heidegger*, ediția a doua (New York: Cambridge University Press, 2006), pp. 374-375.

¹⁶⁹ Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, pp. 208-209. Vezi, de asemenea, explicațiile pe care Heidegger le aduce pentru sintagma „vocea poporului” în Martin Heidegger, „Hölderlin și esența poeziei”, pp. 236-237.

¹⁷⁰ De exemplu, zeii sunt prezentați ca nemuritori în Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought* (New York: HarperCollins, 2001), p. 170, precum și în numeroase pasaje din „Hölderlin și esența poeziei”.

¹⁷¹ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 66.

omului ca atare. Relația autentică a omului cu opera de artă constă într-o „locuire poetică” prin care este făcută posibilă o regândire a mediului universal al gândirii, adică a limbajului. Rolul operei de artă este de prezenta un „limbaj poetic” care să potențeze limbajul de zi cu zi, în sensul în care al doilea este neambiguu, sau „unidimensional”, în timp ce primul este ambiguu, sau „pluridimensional”. În urma contactului cu și a deschiderii față de limbajul poetic, interpretul va descoperi forța fondatoare a acestuia („poezia fundează sacrul”) pentru că în fiecare cuvânt poetic stă o inepuizabilitate de rezonanță care face ca în experiența mediată de poezie să „cuprindem” viața trăită în fața necunoscutului care este zeul, sau tradiția în care muritorul a fost proiectat și care îl determină.

Lumea care se află în dispută în opera de artă nu este niciodată „în sine”, ci întotdeauna „pentru ceva”, mai precis pentru muritor, căruia acțiunea lumii nu i se oferă decât atunci când aceasta se adună în exigența unui Altceva care este „divinul”.¹⁷² Dar pentru ca, pe de-o parte, exigența „divinului” sau a tradiției în care ne găsim proiectați să poată fi cunoscută, ea are nevoie de un mediu pe măsură și, pe de altă parte, pentru a putea recepta exigența respectivă, muritorii au nevoie la rândul lor de același mediu. Pentru Heidegger, mediul care face posibilă pentru muritori comprehensiunea autentică a propriei existențe este limbajul poetic, care există în orice tip de artă și în care oamenii pot „locui”.

„Locuirea poetică” este întreprinsă de om în calitatea sa de muritor și presupune receptarea pământului în propria lui esență, punerea în acord cu cerul prin conformarea la anotimp și la alternanța zi-noapte, încercarea „răbdătoare” de a se forma în lumina moștenirii culturale (a „divinilor”) și proiectarea propriei existențe în fața morții cu gândul de a avea o „moarte bună”.¹⁷³ Locuirea poetică este, deci, strâns legată de tetrada heideggeriană. Dacă ar fi să legăm această tetradă de *Ființă și timp*, am putea spune că „locuirea poetică” este învățarea morții ca moarte, în sensul în care locuirea presupune grija față de cel care locuiește și grija față de locuință. Grija se raportează constant la moarte ca amenințare supremă a siguranței omului, iar ocrotirea nu este desăvârșită decât atunci când toate elementele tetradei intră sub ea.¹⁷⁴

Am insistat asupra tetradei cer – pământ – muritor – divini deoarece, asemenea operei de artă, aceasta poate fi foarte bine determinată din punct de vedere fizic. Ea se dă pe sine în lucruri. Acestea, la rândul lor, nu o adăpostesc decât dacă sunt lăsate să fie în esența lor, întocmai cum am văzut că trebuie să se întâmple cu lucrul în opera de artă pentru ca el să ne ofere adevărul său. Observăm că aceeași analiză aplicată perechilor de încălțări din pictura lui van Gogh în *Originea*

¹⁷² Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, pp. 207-208.

¹⁷³ Martin Heidegger, „Construire, locuire, gândire”, p. 181.

¹⁷⁴ Julian Young, „The Fourfold”, pp. 378-379.

operei de artă este aplicată și în esul lui Heidegger „Construire, locuire, gândire” unui pod ca lucru, chiar dacă de data aceasta podul nu mai este surprins într-o operă de artă. Podul ca lucru strânge laolaltă pământul, cerul, muritorii și divinii prin aceea că „abia el” face ca malurile separate să iasă în evidență și să se opună, iar odată cu ele și pământul dincolo de ele. Indiferent de anotimp, podul se arcuiește deasupra „curgerii cerului” (metaforă heideggeriană pentru apă) și își lasă pilonii înfipti în ea. În fine, podul acordă muritorilor sens drumului lor, fiind pentru aceștia călăuză și făcându-i să depășească banalitatea vieții îndreptându-i, prin „elanul” său, înaintea divinilor.¹⁷⁵ Un alt exemplu recurent la Heidegger de lucru care face posibilă locuirea poetică este urciorul din care se toarnă vin cunoștințelor (celorlalți muritori) așezate la masă în mediul rural. În vinul care se bea sunt adunate sărurile minerale ale pământului și apa cerului, iar în adunarea muritorilor în raport cu urciorul se recunoaște bogăția acestui eveniment, adică se recunosc zeii prin repetarea unui act ce a avut loc sub aceeași formă cu sute de ani în urmă.

Suntem introduși din nou în problematica lucrului, însă de data aceasta scopul lui Heidegger nu mai este să opereze o „destrucție” a interpretărilor sale istorice. Fenomenologul se orientează către lucru deoarece, conform tezei lui Julian Young, zeii și sacrul presupun un caracter identitar ireductibil care face ca locuirea să fie o artă „comună” și cotidiană, în sensul în care ea ar trebui să fie specifică unei comunități. Dar pentru că în era noastră post-religioasă (mai precis, laică) zeii „au fugit din lume”, nu mai există o astfel de operă de artă comună, precum au fost de exemplu templul grec, catedrala medievală, etc. care să aducă tetrada la prezență. Așadar, în condițiile decăderii „artei comune”, pentru Heidegger lucrul rămâne singurul litigiu rămas valabil¹⁷⁶ care să reprezinte un scop al filosofiei. Spre deosebire de gânditorii care au făcut din miza filosofiei o îndreptare spre lucru ca substanțialitate și subiectivitate, presupunând de dinainte care este „lucrul” asupra căruia aceasta trebuie să se îndrepte, Heidegger vede sarcina filosofiei în a gândi ceea ce a rămas negândit asupra lucrului, mai precis adevărul său, *alētheia* ca deschidere a lucrului în care acesta, chiar și ca absență, ajunge să fie prezent.

Relația lucrului, deci a caracterului reic al opere de artă, cu existența umană o găsim cel mai bine descrisă în esul lui Heidegger intitulat „Lucrul”. Aici, Heidegger reflectează asupra a ceea ce înseamnă apropierea între oameni în condițiile în care, în ciuda abolirii tuturor distanțelor prin mijloacele tehnologice, apropierea ca atare rămâne totuși absentă datorită faptului că distanțele au fost abolite prin cucerirea lor. De exemplu, bomba atomică sau cu hidrogen sunt mai degrabă exemple de „neapropiere” decât de apropiere. Însă, decât să abordeze conceptul abstract al

¹⁷⁵ Martin Heidegger, „Construire, Locuire gândire”, pp. 182-184.

¹⁷⁶ Martin Heidegger, „Sfârșitul filosofiei și sarcina gândirii”, în *Despre miza gândirii* (București: Humanitas, 2007), p. 117.

apropierii, similar procedului din *Originea operei de artă* Heidegger alege să descrie ceva în care apropierea „domnește” în realitatea sa și despre care toată lumea va fi de acord că ne stă în apropiere: urciorul țărănesc de vin. După cum am descris formarea tetradei muritori – cer – pământ – divin mai sus, Heidegger scrie că în curgerea urciurului regăsim ploaia cerului trecută prin pământul care a hrănit via, prin urmare găsim în urcior pământul și cerul. Curgerea urciurului vine ca un dar pentru muritori deoarece ea potolește setea și facilitează o anumită formă de asociere între oameni, însă ea este un dar și pentru nemuritori, în sensul în care curgerea în traducerea sa grecească *cheein* și în indo-europeana *ghu* înseamnă oferire în sacrificiu.¹⁷⁷ Prin urmare, concluzionează Heidegger, darul curgerii stă ca unitate a tetradei și în actul ei lucrul „lucrează”, similar modului în care lumea „lumește” atunci când opera de artă prezintă un timp și un spațiu interne. În acest fel lucrul este cel care operează apropierea, reunind elementele tetradei; însă în același timp apropierea este cea care dă lucrului unitate prin oglindirea fiecărui element al tetradei în altul,¹⁷⁸ formând prin aceasta, din nou, un cerc hermeneutic prin care muritorul își poate înțelege existența.

Filosofii care au încercat să analizeze analitic acest cerc al oglindirii reciproce a pământului, cerului, muritorilor și zeilor îl asociază unei simbioze între floră sau faună și climat (pământ și cer) pe de-o parte, și cultură (muritori și zei) pe de alta, în sensul în care mediul influențează valorile sau cultura unui popor. Aici sunt de adus câteva mențiuni succinte, pe care le vom dezvolta în ultimul capitol. În primul rând, ocuparea unei regiuni geografice nu înseamnă locuire poetică în tetradă și, în al doilea rând, mediul nu determină cultura, ci doar o influențează. Dacă ar determina-o, n-ar mai exista o oglindire, ci doar un fel de acaparare între elementele tetradei.¹⁷⁹ Pöggeler leagă gândirea lucrului și a tetradei la Heidegger de necesitatea prezentă încă din *Originea operei de artă* de a renunța la situarea-în-față a lucrului în raport cu actul reprezentării, transformându-l în acest fel în obiect. Într-adevăr, în fenomenologia operei de artă lucrurile nu pot apărea decât atunci când gândirea încetează să mai reprezinte și începe să răspundă jocului oglindirii.¹⁸⁰ Lucrul, fie că se găsește în opera de artă sau este pur și simplu încă viu prin faptul că prezintă tetrada existenței umane, are o anumită unitate în starea sa de neascundere, însă aceasta este întotdeauna una abisală, în sensul în care nu este niciodată ultimă, ci se formează în jocul continuu al oglindirii „în care se cufundă orice întemeiere”. Temeiul, chiar dacă este al unei ființe particulare aflată în deschiderea operei de artă, devine unul al ascunderii și lucrul, odată cu el, „o scoatere din ascundere

¹⁷⁷ Martin Heidegger, „The Thing”, în *Poetry, Language, Thought* (New York: HarperCollins, 2001), p. 170.

¹⁷⁸ Julian Young, „The Fourfold”, p. 381 și Martin Heidegger, „The Thing”, p. 177.

¹⁷⁹ Julian Young, „The Fourfold”, pp. 382-384.

¹⁸⁰ Martin Heidegger, „The Thing”, p. 179.

care ascunde și, astfel, eveniment”. Jocul ogindirii, ne spune Heidegger, este exproprierea care apropie fiecare element al tetradei. Dacă apropierea este însăși lumea, acest joc este „lumirea” lumii, care nu se lasă înțeleasă cauzal deoarece în joc există numai o înțelegere asemănătoare cercului hermeneutic postulat de la început ca principiu metodologic.

Un exemplu prin care lucrurile „lucrează” este cel al spațiului. Podul despre care vorbeam mai sus pentru a vedea cum adună tetrada în unitatea sa este un lucru, însă și un loc. El poate fi loc pentru oameni numai după ce este lucru ce se odihnește în sine: „Podul nu este amplasat, el mai întâi, într-un loc anume, ci abia dinspre podul însuși ia naștere un loc”¹⁸¹. Cu alte cuvinte, lucrurile fac spațiul, sau „îl îngăduie”, iar spațiile își capătă esența din locuri ca lucruri care „lucrează”. Aceasta ne readuce la problema timpului și a spațiului proprii operei de artă. Lucrul ne poate arăta în opera de artă funcția sa esențială pentru existența umană deoarece, atunci când percepția se îndreaptă asupra a ceea ce criticii de artă numesc „obiect reprezentat” transpus dintr-un plan oarecare în cel al operei, acesta este deja un obiect nou, care vorbește un limbaj nou astfel încât să „cimenteze” unitatea operei.¹⁸² Fenomenologia trebuie să sesizeze în primul rând, așa cum a făcut-o Heidegger, că obiectul estetic „împrumută” de la lucrul natural „indiferența, opacitatea, îndestularea” (Dufrenne), însă își depășește propria natură brută prin semnificațiile pe care le poartă. Obiectul estetic are un caracter „straniu și triumfător” analizat foarte bine de Martin Heidegger, însă este caracterizat de un sens la fel de important care, de altfel, nu face decât să confirme materia sa brută. Obiectul estetic, în parte lucru natural, se înrădăcinează totuși într-o lume din care face parte și de aceea percepția estetică trebuie întotdeauna să îl plaseze în contextul său la care ea nu are acces deplin. Spre deosebire de lumea exterioară a unui obiect natural în cazul căruia percepția se mulțumește cu un nivel descriptiv (de exemplu, o rocă este erodată datorită valurilor care o lovesc consecvent), în cazul operei de artă, lumea este complet interioară. Obiectul estetic își este el sieși propria lume, pe care nu o putem înțelege decât revenind continuu la el. Această ineputabilitate a operei de artă îl va determina pe Dufrenne să afirme despre operă că se constituie ca un „cvasisubiect”¹⁸³, sau ca obiect caracterizat de o „umanitate profundă”. Nu se poate afirma despre una din repetatele reprezentări teatrale că ar fi mai puțin adevărată decât celelalte. De asemenea, actorul și fotografii nu sunt mai puțin artiști decât alții dacă nu creează un obiect estetic nou, ci calitatea de artist provine din faptul că „se pun în serviciul obiectului pe care îl reproduc”. Atunci când se prezintă percepției, din punct de vedere fenomenologic opera de artă se metamorfozează deopotrivă atât în obiect cât și în subiect. Ea este întotdeauna locul unei

¹⁸¹ Martin Heidegger, „Construire, locuire, gândire”, pp. 184-185.

¹⁸² Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, p. 217.

¹⁸³ Ibid., p. 220 și pp. 280-281.

„drame”¹⁸⁴ deoarece conștiința care o abordează trebuie mereu să i se „făgăduiască”, cu toate că obiectul estetic format în urma întâlnirii subiectului cu aceasta trăiește independent de ea.

Fenomenologia lui Mikel Dufrenne se sprijină pe ideea că arta autentică îl abate pe interpret de la el însuși și îl îndreaptă spre ea, invitându-i subiectivitatea să se constituie ca „pură privire”. Opera de artă apare, deci, ca o „școală a atenției” și face posibilă o ontologie a sa deoarece lumea pe care o exprimă este un indefinit pe care nicio actualizare nu-l epuizează. Asemenea lumii obiective, cea a operei de artă este compusă din obiecte (sau „ființări” în cazul lui Heidegger), însă ceea ce le face să difere una de alta este că în aceasta din urmă obiectele sunt legate și acordate printr-o posibilitate indefinită care sfidează orice măsură pentru că nu există încă ceva care să fie măsurat. Dufrenne ne propune un exercițiu de imaginație pentru a ne forma o idee mai bună privind modul în care o lume este expusă în opera de artă: lumea operei este ca un fel de revărsat de zori în care obiectele sunt relevate, însă care nu se lasă populat de acele obiecte, ci le precedă. Atât problema definirii artei pe care am abordat-o la început, cât și cea a indefinitului relației dintre obiectele care formează lumea operei de artă în fenomenologia lui Mikel Dufrenne se datorează aspectului contradictoriu de „obiect încă nediferențiat” (Sedlmayr) a ceea ce face posibilă opera de artă. Explicația lui Hans Sedlmayr pentru inepuizabilitatea operei de artă constă într-o „stare generală anterioară” în care nu se poate opera distincția dintre sentiment și obiect sau interior și exterior.¹⁸⁵ Artistul poate, totuși, să transpună această stare de anterioritate generală în opera sa deoarece asupra sa acționează în mod conștient sau inconștient unele „caractere intuitive” care se concretizează în forme sau structuri formale și obiecte sau sfere obiectuale. Caracterele intuitive la care se referă Sedlmayr nu aparțin nimănui și de aceea nu pot fi numite, așa cum o face Dufrenne, „expresii” sau valori expresive, care implică în mod necesar o dualitate din moment ce expresia este întotdeauna expresia a ceva.

Cele două caracteristici de bază ale operei de artă ca fenomen sunt, după Sedlmayr, faptul că ea formează un întreg ale cărui trăsături particulare își dobândesc valoarea numai datorită faptului că sunt integrate în acel întreg și, în al doilea rând, faptul că ea este ceva unic, sau individual, atât pentru artist cât și pentru interpret, care trebuie să-și însușească „intuiția unică a artistului”, după care trebuie să confrunte „greaua problemă” de a o formula și transmite prin cuvinte. Întregul operei de artă nu se formează decât ca o „realitate a contradicției” dintre părțile sale particulare componente, care sunt totuși cuprinse de un fel de principiu numit începând cu

¹⁸⁴ Ibid., p. 311.

¹⁸⁵ Hans Sedlmayr, „Probleme ale interpretării operelor de artă”, p. 111.

Dilthey „structură”. Centrul „vital” al operei de artă este un caracter vizual-intuitiv pe care aceasta ni-l prezintă cu ajutorul respectivei structuri și pe care sarcina interpretului este de a-l găsi. Primul pas spre respectivul centru intuitiv este constituit și la Sedlmayr de adoptarea unei atitudini tăcute, care să lase loc liniștei depline întocmai cum survine aceasta în experiența ființei ființărilor la Heidegger în eseul său „Ce este metafizica?”. Problema, așa cum o subliniază și Dufrenne, este că opera de artă nu este un simplu lucru printre lucruri, ci un fenomen cu totul unic, și atunci se pune problema modalității în care ceva unic ni se poate transmite în general.

Pentru a depăși această problemă, interpretul trebuie să-și completeze pe cât posibil imaginea asupra structurii interne a operei de artă ca fenomen. Unul dintre fenomenologii care încearcă să ofere o schemă epistemologică privind această structură este Roman Ingarden. Operele de artă sunt pentru acesta creații intenționale care pretind o bază ontică însă care, în același timp, o depășesc pe aceasta din urmă prin „zonele de indeterminare” și „momentele parțiale” pe care le presupun. Opera de artă se constituie ca punct de plecare în orice experiență estetică însă numai în calitate de produs schematic care își lasă zonele și momentele de indeterminare fie umplute, respectiv actualizate, fie înlăturate. În urma acestui proces se constituie obiectul estetic, care este tot un produs intențional, însă care, spre deosebire de opera de artă, poate să fie evaluat estetic. Obiectul estetic poate fi „frumos”, „urât” etc. însă numai dacă păstrăm exigența sa fenomenologică formulată de Dufrenne, ca nu interpretul să fie acela care decide asupra frumosului, ci obiectul estetic pe care interpretul doar îl constată, dat fiind că frumusețea este intrinsecă operei. Pentru Ingarden, la fiecare interpretare a operei de artă, zonele sale de indeterminare și momentele sale potențiale pot fi umplute și actualizate în mod diferit, ceea ce face posibil ca la întâlnirea aceleiași opere de artă să se formeze obiecte estetice diferite și, prin urmare, evaluări contradictorii.¹⁸⁶ Întrebarea pe care filosofia artei trebuie să și-o pună este dacă și cum poate limbajul să redea ceea ce în experiența estetică ne este dat în mod nemijlocit sau „pur calitativ și uneori irațional”. Se poate transpune în limbaj „individualitatea calitativă” a obiectului estetic? Ingarden susține despre propria fenomenologie că nu își propune să stăpânească noțional calitatea obiectului estetic, dar dorește cel puțin să o indice sau să o arate. În capitolul următor al lucrării de față vom arăta care este raportul dintre limbaj și operă de artă, plecând de la posibilitățile pe care acesta ni le oferă în circumscrierea sferei artistice. Aici este important să observăm că principiile epistemologice pe care Ingarden le oferă recunosc limitarea pe care limbajul o impune asupra dezvoltării unei epistemologii a operei de artă.

¹⁸⁶ Roman Ingarden, *Studii de estetică* (București: Univers, 1978), p. 297.

Schema analizei epistemologie pe care Ingarden o oferă este următoarea: (a) opera de artă și (b) subiectul trăirii estetice se întâlnesc și dau naștere (c) obiectului estetic care permite (d) receptarea valorii și, opțional, răspunsul la aceasta din partea subiectului trăirii, în urma cărora subiectul poate încerca să exprime noțional (e) judecata sa de valoare.¹⁸⁷ Fiecare din elementele ecuației $a + b = c \rightarrow d + e$ trebuie să îndeplinească anumite condiții specifice pentru a putea fi luat în calcul. În primul rând, opera de artă trebuie să fie un produs schematic, să conțină multe zone de indeterminare și toate momentele ei să fie potențiale și pregătite pentru a fi actuale astfel încât opera, în întregul său, să prezinte „calități estetice active”. Aceste calități reprezintă principalul factor care permite o transmitere conceptuală a judecății de valoare a subiectului, o listă provizorie a lor fiind întocmită chiar de Ingarden.¹⁸⁸ În al doilea rând, subiectul trăirii estetice trebuie să fie receptiv vizavi de calitățile active ale operei și să aibă capacitatea de a descoperi și a construi pe baza a ceea ce aceasta îi oferă ca deja determinat. El va trebui să umple spațiile indeterminate astfel încât să formeze obiectul estetic și să actualizeze „momentele operei care o determină univoc”. Subiectul trăirii este caracterizat într-un mod „hotărâtor” de aptitudinea sa de a răspunde adecvat la valoarea obiectului estetic. Acesta din urmă trebuie să concretizeze în mai multe structuri ținând cont de faptul că opera de artă se întâlnește cu mai mulți subiecți receptori. În fine, răspunsul la valoarea obiectului nu trebuie să atribuie valorile considerate operei de artă însăși, ci obiectului estetic.

Motivul pentru care în analiza structurii operei de artă la Ingarden formularea lexical-conceptuală a judecății de valoare este foarte dificilă constă în aceea că ea trebuie să fie independentă de răspunsul pe care subiectul trăirii estetice îl dă valorii obiectului estetic. Una din cele mai comune greșeli din teoria estetică, scrie fenomenologul polonez, este că nu se ține cont de diferența dintre valorile artistice și cele estetice. Valorile artistice sunt de natură operativă și revin operei de artă, care nu este decât un mijloc pentru scopul de a se întâlni cu cel ce trăiește experiența estetică, astfel încât din unitatea lor să reiasă obiectul estetic cu valorile sale încorporate pentru a fi apreciate. Din acest punct de vedere, și subiectul poate fi considerat (al doilea) mijloc pentru același scop. Valoarea operei de artă este, deci, „relațional-funcțională”, valoarea „a ceva folosit pentru a obține altceva”. Valoarea estetică, în schimb, este una „absolută”, întruchipând calitățile estetice valoroase fundamentale în ele însele. Ea se numește „estetică” pentru că se „arată” pe sine și poate fi „văzută”, sau mai degrabă simțită. Evaluarea pe care subiectul percepției poate să atribuie operei valori funcționale, sau „artistice”, sau poate să se refere la obiectul estetic. De aici rezultă

¹⁸⁷ Ibid., p. 305.

¹⁸⁸ Ibid., pp. 345-347.

două problematice epistemologice privind analiza operei de artă total diferite, iar confuzia dintre cele două este comună în filosofia artei.

Experiența estetică se împlinește în răspunsul pe care subiectul său îl dă valorii estetice a obiectului, însă este neclar ce condiționează acest răspuns – calitățile valorii estetice, subiectul însuși sau nimeni și nimic. Dacă răspunsul la valoarea estetică a obiectului ar fi condiționat de calitățile acesteia, el ar decurge în mod firesc și subiectul nu ar trebui să se străduiască să dea un răspuns „adecvat”. Dacă subiectul însuși condiționează răspunsul său la valoarea estetică, atunci el ar trebui educat în vederea răspunsurilor „potrivite”. În fine, dacă răspunsul este necondiționat, atunci „scepticii” la adresa obiectului estetic ar fi îndreptățiți să susțină că „gusturile nu se dispută”. Problema cu care fenomenologia se confruntă este că orice problematizare a receptării valorii nu-i poate oferi răspuns deoarece lipsește o bază teoretică în care să fie operată distincția rigidă dintre opera de artă și obiectul estetic. În aceeași situație se află și răspunsul la întrebarea esențială dacă răspunsul la valoare poate fi formulat lexical:

Cunoștințele noastre referitoare la răspunsurile la valorile posibile [...] și la capacitatea conceptuală a limbajului sunt [...] de o asemenea imaturitate, încât toate încercările de soluționare ale acestor probleme nu au nicio bază, sunt idei preconcepuate, greu de luat în serios.¹⁸⁹

Pentru Ingarden, opera de artă poate fi determinată pe trei niveluri, anume pe cel al momentelor sale materiale sau formale, care sunt neutre din punct de vedere estetic, dar importante pentru constituirea calităților estetice valoroase din punct de vedere artistic, pe nivelul momentelor și a calităților valoroase estetic și, în al treilea rând, pe cel mai înalt nivel care este constituit de valoare estetică în sine, determinabilă exclusiv calitativ. Chiar dacă orice operă respectă această structură minimă, există „o imensă varietate” în ceea ce privește perfecțiunea construcției și a caracterului unitar al operei, în sensul că, în funcție de calitățile estetice, întregul operei există în mai multe variante, fiecare dintre ele prezentând o valoare estetică a obiectului care se formează la întâlnirea operei cu subiectul. Varietatea mai poate exista și sub forma unui „amalgam” de calități fără apartenență în cadrul obiectului estetic, caz în care în operă nu ar mai exista decât „armătura sensibilă” și orice moment artistic valoros nu ar mai fi decât o aparență pentru fiecare receptor în parte, însă această variantă este exclusă de Ingarden. Aceasta nu înseamnă că receptorul

¹⁸⁹ Ibid., p. 314.

nu ar mai deține întregul merit pentru formarea produsului intențional care este obiectul estetic, în ciuda faptului că el are o bază ontică pe care se clădește nucleul valoric al operei de artă.

Ingarden amintește în repetate rânduri că o teorie sau o critică a evaluării estetice trebuie să știe în prealabil despre ce fel de valori vorbește și în ce fel este structurat obiectul estetic. Însă am observat că însăși încercarea sa de a oferi principiile epistemologice ale evaluării estetice este puternic limitată de incapacitatea de a-și traduce în limbaj rezultatele. Atât în paragraful citat mai sus, în care încercările precedente de a face acest lucru sunt „greu de luat în serios”, cât și în alte fragmente,¹⁹⁰ Ingarden susține că necesitatea unei identități între limba receptorului și cea a operei în vederea creării celor mai elementare condiții pentru ca obiectul estetic să fie construit „fidel” deschide tărâmul unei filosofii „noi” a limbajului care este mai mult decât binevenită. O parte a sarcinii acestei filosofii este, așa cum vom arăta în capitolul următor al prezentei lucrări, asumată de fenomenologia heideggeriană a limbii, care stă într-o legătură foarte strânsă cu cea a artei așa cum am prezentat-o până în acest punct.

La scurt timp după ce Heidegger scrie *Originea operei de artă*, Maurice Merleau-Ponty va dezvolta o reflecție fenomenologică strâns legată de cea a gânditorului german, în care arta și opera de artă joacă un rol remarcabil. Încă din Prefața *Fenomenologiei percepției*, Merleau-Ponty vorbește despre propria sa filosofie fenomenologică ca despre realizarea unui adevăr întocmai cum este el realizat de artă, spre deosebire de filosofii care se constituie ca reflecții ale unui adevăr dat în prealabil.¹⁹¹ În viziunea lui Merleau-Ponty, dacă filosofia adeseori nu face decât să emită prejudecăți asupra tuturor lucrurilor cu care intră în contact, singurul lucru pe care-l putem face este să ne întoarcem în câmpul vederii și al vorbirii fără gândire, deoarece gândirea se află deja într-un registru reflexiv și, prin urmare, emite prejudecăți. Printr-o reducere extremă, putem spune că simplul fapt de a privi lucrurile presupune o degradare a lor. Astfel, la întrebarea cum să nu mai degradăm lucrurile ci să facem astfel încât să le descoperim, Merleau-Ponty consideră că un posibil răspuns este să ne înscriem noi înșine în ordinea a ceea ce vrem să descoperim,¹⁹² fapt care reprezintă primul pas în analiza fenomenologică a operei de artă. Raportarea la opera de artă nu se constituie în același mod în care ea apare la Heidegger, adică sub forma unei „păstrări-adeveriri” a operei (să nu uităm pasajul celebru *din Originea operei de artă* în care ni se spune că artistul se autodistrage în procesul de creație pentru a lăsa opera să treacă în prim plan¹⁹³), ci sub forma unei duble relații de privire: „așa cum o spun mulți pictori”, scrie Merleau-

¹⁹⁰ Ibid., p. 374.

¹⁹¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), p. XV.

¹⁹² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), p. 177.

¹⁹³ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 63.

Ponty, nu numai că noi vedem lucrurile, dar ne simțim și priviți de lucruri. În cuvintele fenomenologului, faptul de a fi priviți de către lucruri este „seducere, captare, alienare” până în momentul în care nu mai știm dacă noi le privim pe ele sau viceversa. Această stare de fapt este numită *Vizibilitate*, acea indeterminare care face ca un fapt să fie un fapt, deci „carnea” sa. Carnea mai este numită de Merleau-Ponty și „facticitate”, ceea ce constituie o trimitere directă la hermeneutica facticității heideggeriene, care ne arată că există deja o familiaritate între om și lucruri (ființe concrete) ce nu apare ca o simplă caracteristică a comprehensiunii, ci mai degrabă ca un mod de a fi întâlnite al acestora.¹⁹⁴

Totuși, după cum niciun lucru nu se dă în sinele său în partea sa vizibilă, ci trimite mai degrabă la acea „armătură interioară” pe care o ascunde dar o și manifestă în același timp prin simplul fapt că partea sa vizibilă trimite la ea, o explorare completă trebuie să vadă legătura dintre carne și acea idee invizibilă. Aici putem face o remarcă destul de importantă: în economia manuscrisului *Vizibilul și Invizibilul*, imediat după ce pune această problemă, Merleau-Ponty abordează problema artei.¹⁹⁵ Aceasta pentru că arta („literatura, muzica, pasiunile”) este o explorare a acestui invizibil, care face ca el să ne apară ca idee într-o experiență carnală. În fenomenologia lui Merleau-Ponty, atunci când invizibilul ne este dat într-o experiență carnală, el apare ca ființa ființei concrete.¹⁹⁶ Or, cea mai scurtă (nu neapărat și simplă) definiție a ființei ființei particulare la Heidegger este ființarea particulară *ca* acea ființare particulară. De exemplu, dacă dorim să aflăm ființa lucrului, vom studia lucrul *ca* lucru și nu ca obiect al diferitelor interpretări. Mai departe, ființarea particulară *ca* ființare particulară, adică ființa ființării particulare, survine, în cazul fenomenologiei heideggeriene, în opera de artă. Prin urmare, se poate spune că invizibilul la Merleau-Ponty este ceea ce la Heidegger survine în opera de artă. Trebuie să vedem dacă aceasta se probează și la Ponty.

Vorbind despre „ideile muzicale”, Merleau-Ponty le caracterizează ca și „negativitate” sau „absență circumscrisă” astfel încât ele nu pot fi posedate, ci mai degrabă ne posedă pe noi. După cum vom arăta în capitolul următor, aceasta face și Poezia *ca Dichtung* la Heidegger. De altfel, pasajul din *Originea operei de artă* conform căruia artistul este sacrificat în favoarea operei „sale” își găsește corespondentul la Merleau-Ponty în faptul că „nu cântărețul cântă melodia, ci melodia îl cântă pe cântăreț”: fragmentele unei sonate aderă unele la altele fără concept, așa cum părțile corpului nostru o fac. În privința artei și a corpului, părțile nu au nevoie de un concept, pentru că există deja un sens dat în vorbire (din acest motiv, vorbirea la Merleau-Ponty

¹⁹⁴ Martin Heidegger, *Ontology – The Hermeneutics of Facticity* (Indiana: Indiana University Press, 1999), p. 77.

¹⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, pp. 195-197.

¹⁹⁶ Ibid., p. 198.

se confundă într-o oarecare măsură cu arta), însă acel sens e dat numai acelor care știu să primească vorbirea în ființa sa sonoră, care știu să „se acordeze” sau „să se pună în acord” (*s'entendre*) cu ea. Reformulat în cheie heideggeriană, este vorba de cei care știu să asculte chemarea (*Hören*) limbii. Fenomenologia lui Merleau-Ponty merge până acolo unde opera de artă este echivalată cu sursa libertății. Această teză radicală este avansată de Ponty analizând opera lui Cézanne și descriind pictura artistului ca și pe o veritabilă epoché:

Trăim în mijlocul obiectelor construite de oameni, printre ustensile, în case, pe străzi, în orașe și în majoritatea timpului nu le vedem decât din prisma acțiunilor umane care li se aplică. Suntem obișnuiți să gândim că toate acestea există în mod necesar și constant. Pictura lui Cézanne pune între paranteze aceste obișnuințe și relevă fondul naturii inumane pe care omul se instalează.¹⁹⁷

Pentru a ne arăta acest fond, Cézanne depășește impresionismul utilizând o altă modalitate de a picta lucrul. Dacă impresionismul vrea să surprindă lucrul în atmosfera sa (acolo unde percepția noastră instantanee are și ea loc), am putea spune că Cézanne procedează în mod identic, însă nu prin trasarea unui contur mai clar sau neclar al lucrului, ci prin reprezentarea lucrului ca emanând lumină. În acest fel, lucrul apare „luminat în tăcere dinspre interior, lumina emană din el [...]”¹⁹⁸. Acolo unde nu există contur survine o realitate inepuizabilă a obiectelor, pictura fiind deci capabilă să le ridice pe acestea la adevărata lor identitate. De aceea arta nu este o imitație, nici o invenție frumoasă, ci „o operație de expresie”. În această operație de expresie pictorul are ca scop edificarea unei imagini care, după propria construcție, urmează să se auto-animeze pentru ceilalți. Fără pictură, această imagine ar putea exista, însă ea ar fi „închisă în viața separată a fiecărei conștiințe”. Pentru Merleau-Ponty, libertatea nu este ceva ce poate fi observat și examinat, ci ceva care trebuie realizat trăind în legătură cu lumea. Deoarece libertatea este „o cucerire creatoare a propriilor persoane”¹⁹⁹ și deoarece de fiecare dată când pictorul pictează o nouă imagine el începe o nouă existență, Merleau-Ponty concludă că pictorul își pictează propria sa libertate. Și Mikel Dufrenne descrie lumea exprimată prin opera de artă ca o lume pre-obiectivă, care dă naștere posibilității indefinite „nu pentru că există întotdeauna ceva în plus de măsurat, ci pentru că nu avem încă o măsură”²⁰⁰.

¹⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, „Le doute de Cézanne”, în *Sens et non-sens* (Paris: Gallimard, 1996), pp. 21-22.

¹⁹⁸ Ibid., p. 17.

¹⁹⁹ Ibid., p. 33.

²⁰⁰ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, p. 264.

Am examinat până acum numai câteva dintre deschiderile fenomenologice care se apleacă asupra operei de artă ca fenomen. Însă este la fel de important să studiem aplicabilitatea lor în condițiile decăderii culturii estetice în fața dificultăților pe care o abordare științifică a artei le-ar putea evidenția. În acest sens, Hans-Georg Gadamer susține că putem privi în ziua de astăzi retrospectiv asupra artei și să observăm că orice artă a ajuns la împlinire atunci când trei tipuri de recunoaștere s-au reunit. În primul rând, omul trebuie să-și faciliteze recunoașterea față de el însuși, care ține de capacitatea de a citi, în sensul în care, mai mult decât o formă de scris, omul trebuie să citească „unități de vorbire pline de sens”. Acest tip de recunoaștere are loc, de exemplu, atunci când observăm că nu putem traduce cuvântul poetic în altă limbă realizând astfel „un fapt de semnificație și de sunet atât de intim întrețesut în textul original, încât simpla executare a sa (n.n.: recitare, lecturare, interpretare în cazul operei muzicale ș.a.) înseamnă o primă îndeplinire a recunoașterii”²⁰¹. În afară de recunoașterea pe care omul o practică în privința propriei persoane, mai trebuie recunoscute unele „spații intuitive libere” care cer, exact cum o face structurarea obiectului estetic la Ingarden, să fie umplute de interpret pentru a da viață operei. Umplerea pe care interpretul o face nu trebuie să „știrbească” identitatea creației, totuși, întocmai așa cum schema operei de artă la Ingarden prescrie și în același timp cere și lasă să fie umplută. Însă „deplina realizare a operei de artă” are loc, pentru Gadamer, atunci când recunoaștem ceva în operă care merge dincolo de orice judecată estetică, atunci când lumea noastră empirică se topește în ceea ce ne spune opera și pășim, astfel, în lumea ei. Această ultimă recunoaștere a devenit din ce în ce mai greu de efectuat astăzi deoarece tehnica informației și a reproducerii revarsă asupra oamenilor un număr impresionant de stimuli care fac inevitabilă o perpetuă experimentare, inclusiv în domeniul artei. Artiștii se văd obligați să lupte împotriva aplatizării sensibilității, utilizând efecte cât mai variate de înstrăinare și opera de artă cere cele trei tipuri de recunoaștere înstrăinând obiectul estetic până la limita incomprehensibilului. Arta ne prezintă, astfel, „o forță cu totul uimitoare” de a se produce în timpurile în care chiar formele vieții se schimbă în cel mai alert ritm. Acesta din urmă își primește, în consecință, un „răspuns artistic” care dorește să arate că „orice pretins sfârșit al artei va fi începutul alteia noi”²⁰².

Ceea ce am dorit să analizăm în acest capitol a fost un demers fenomenologic care se axează mai mult pe analizarea a ceea ce opera de artă face, în sensul în care, contrar fixării acesteia într-o analiză, într-un studiu etc., suntem invitați să ne schimbăm radical atitudinea față de ea și să „o lăsăm să vorbească”. Această fenomenologie nu va ajunge niciodată să explice total sensurile și

²⁰¹ Hans-Georg Gadamer, „Sfârșitul artei?”, în *Elogiul teoriei. Mostenirea Europei* (Iasi: Polirom, 1999), pp. 164-165.

²⁰² Ibid., p. 166.

rolurile artei și ale operei de artă, pentru că nici nu își propune acest lucru. Ea se mulțumește, sub imperativul fenomenologic „către lucrurile însele!”, cu o relație mai originară cu lucrul care este opera de artă decât va avea orice alt construct teoretic care o vede pe aceasta fie integrată unui sistem care nu-i este propriu, fie ca ideal al frumosului ce transcende istoria.

În mod conclusiv, fenomenologia continentală a artei așa cum a fost ea prezentată în acest capitol (Heidegger, Dufrenne, Ingarden, Merleau-Ponty, Gadamer) nu caută să definească arta în termeni de condiții necesare și suficiente, ci mai degrabă se concentrează pe relevanța ei pentru viața trăită a publicului său interpretat în sens larg, incluzându-i aici atât pe creatorii obiectelor estetice, cât și pe publicul respectivelor obiecte. Ambele categorii de oameni sunt asociate „păstrătorilor-adeveritorilor” în limbaj heideggerian. Primatul interpretării la Heidegger face ca simpla vedere și observare a lucrurilor să nu fie suficiente pentru înțelegerea acestora. Așa cum ființa, viața și experiența nu sunt cunoscute prin simple predicate *despre* ele, ci mai degrabă printr-o cunoaștere practică, prin trăirea vieții și prin obținerea experienței, la fel și arta rămâne necunoscută prin fixarea sa într-un canon. Așadar, filosofia hermeneutică a artei a lui Heidegger creează o punte de legătură între viața cotidiană și operele de artă, sub stindardul experienței estetice non-obiectuale dincolo de paradigma subiect-obiect, în sensul în care respectiva experiență estetică nu este ceva pe care o putem privi științific, ci ea este mai degrabă posibilă în măsura în care o căpătăm și ne identificăm cu ea.

Am arătat, de asemenea, că experiența estetică ca înțelegere hermeneutică este posibilă în principal datorită naturii finite pe care interpretul o are. Din moment ce omul nu este un „spirit infinit”, trebuie să ne apropiem propriilor cogniții lucrurile și evenimentele pe care le întâlnim de-a lungul vieții. Așadar, o anumită alienare a ființării particulare devine iminentă prin simplul fapt că existăm în cotidianitate. Chiar dacă „rezultatul” procesului interpretativ din timpul unei experiențe estetice este un rest imposibil de identificat (Heidegger îl numește „pământ”), este important să notăm, așa cum a făcut-o și Richard Shusterman pe urmele lui Heidegger, că atunci când trăim o experiență estetică, ea pare că aprovizionează ceea ce numim „arta” cu o justificare sigură, dar informulabilă.²⁰³ Experiența estetică devine, deci, o problemă de hermeneutică, deoarece hermeneutica, văzută ca un proces, subîntinde toate domeniile vieții umane și este preliminară punerii oricărei probleme: „ceea ce contează nu este să terminăm cu ea [n.n., cu hermeneutica] cât mai repede posibil, ci mai degrabă să rezistăm în ea cât mai mult posibil”²⁰⁴. Am observat în repetate rânduri dificultatea pe care limba o ridică oricărui interpret care-și propune să investigheze

²⁰³ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000), p. 47.

²⁰⁴ Martin Heidegger, *Ontology – The Hermeneutics of Facticity*, p. 19.

structura internă a operei de artă, la fel cum am observat, mai ales în fenomenologia heideggeriană, că opera este strâns legată de vorbire și limbă în general, aceasta din urmă căpătând noi valențe atunci când este considerată în cadrul operei de artă a cărei „voci” se constituie. Este rolul capitolului următor de a aprofunda relația fenomenologică dintre artă și limbă, astfel încât perspectiva care a început deja să fie conturată asupra fenomenului de experiență estetică să fie completă.

5. TRANSPUNEREA EXPERIENȚEI ESTETICE ÎN LIMBAJ

Dacă revenim la *Originea operei de artă*, mai exact la cum anume este structurat eseul, observăm că după ce descrie apariția lucrului în opera de artă, Heidegger vorbește despre relația dintre operă și adevăr. O a treia „etapă” a reflecției asupra artei este introdusă în text destul de brusc, prin două referiri pe care le face Heidegger la poezie și la limbă. În primul rând, după ce ne este arătat cum survine adevărul în opera de artă, ni se spune că survenirea lui ține de un demers poetic și, din acest punct de vedere, întreaga artă este, în esență, poezie (*Dichtung*). În al doilea rând, ni se spune că limba este cea care conferă ființării particulare un nume și îi dă posibilitatea să iasă în deschiș. Prin urmare, ceea ce scrie Heidegger în ultimele pagini ale *Originii operei de artă* ne plasează pe două direcții: una înspre poezie și alta înspre limbă. Este rolul capitolului de față să suprapună cele două drumuri.

5.1. Relația artei cu ontologia limbii la Martin Heidegger

Am analizat în capitolul precedent „locuirea poetică”, despre care Heidegger scrie că nu se confundă cu simpla ocupare a unui refugiu, ci este „trăsătura fundamentală a existenței umane”²⁰⁵. Dar în același an în care textul lucrării „Construire, locuire, gândire” este expus inițial ca și prelegere (1951), sunt gândite și ideile directoare ale altui text ce vine în continuarea acestuia, și anume „...În chip poetic locuiește omul...”. Textul se vrea a fi o interpretare a acestei sintagmei din titlu ce-i aparține lui Hölderlin și ne deschide în acest capitol calea spre o analiză a poeziei și a limbii la Heidegger. Aici, simpla construire ca îngrijire sau ca întreținere, ca înălțare de fabrici și construcții și ca o confecționare de unelte, nu reprezintă temeiul locuirii; un alt tip de construire o face. Pentru a putea prezenta acest tip „alternativ” de construire, Heidegger interpretează câteva versuri ale lui Hölderlin, care, scrie el, arată că omul s-a măsurat întotdeauna cu ceva de natură cerească. Versurile sunt:

Când întreaga lui viață e o caznă, poate atunci omul
Să ridice privirea și să spună: eu, la rându-mi,

²⁰⁵ Martin Heidegger, „Construire, locuire, gândire”, pp. 176-177 și Martin Heidegger, „...În chip poetic locuiește omul...”, în *Originea operei de artă* (București, Humanitas, 1995), p. 201.

„Privirea care se înalță” din versurile de mai sus este interpretată de Heidegger ca o măsurare a locuirii omului în funcție de pământ și cer, așa cum le-am conturat în capitolul precedent. Această măsurare reprezintă caracterul poetic al locuirii, în sensul în care creația poetică aduce cu sine „ceea ce orice măsurare este în temeiul esenței sale”. Poezia are, în acest sens, același rol ca și orice altă operă de artă, anume să dezvăluie lucrul ca lucru în adevărul esenței sale. Dar Heidegger nu vorbește aici de măsură doar pentru a ajunge la aceleași concluzii ca în *Originea operei de artă*. La această caracteristică a poeziei ca artă se adaugă faptul că esența poeticului la Hölderlin este mai exact luarea măsurii în care omul ființează ca muritor, în care își află măsura având puțința morții. Dar, se întreabă Heidegger, cum poate fi zeul din opera lui Hölderlin o măsură dacă el este, așa cum scrie Hölderlin, „necunoscut”?

În această privință, omul își poate primi măsura de la zeu tocmai pentru că acesta apare ca necunoscut și ca neobișnuit. Interpretarea lui Heidegger a apariției zeilor în poezia lui Hölderlin poate fi descifrată cu ajutorul asocierii pe care Young o face între zei și cultura unui anumit popor. Pe de altă parte, Pöggeler observă că drumul lui Heidegger spre poezie (cel puțin spre cea a lui Hölderlin) are un fundament al reflecției religioase. „Dumnezeul mort” al lui Nietzsche nu este decât Dumnezeu metafizic occidental. Astfel, Nietzsche nu respinge dumnezeirea lui Dumnezeu, ci doar esența lui Dumnezeu gândită metafizic. Hölderlin este cel care, pentru Heidegger, recuperează „experiența pre-metafizică a tragediei grecești asupra lui Dumnezeu” și devine garantul unei *theologia* care se știe pusă sub exigența divinului chiar și într-o epocă în care Dumnezeu se retrage din lume.²⁰⁷ Creația poetică capătă o „măsură” misterioasă și vorbește în „imagini”, nu în sensul imaginației și fantasticului, ci în sensul unei „strângeri laolaltă” a apariției cerești străine. Astfel, propoziția „omul locuiește doar în măsura în care construiește” presupune construirea ca luare a măsurii în poezie și în acest mod tipul alternativ de construire care reprezintă temeiul locuirii se îndeplinește. Dar încă nu este clar de ce tocmai în poezie ar fi operat acest nou tip de locuire.

Unul din textele lui Heidegger dedicate poeziei este „Hölderlin și esența poeziei”, apărut în aproximativ aceeași perioadă în care a fost redactată și *Originea operei de artă* și care prezintă, prin urmare, mai multe perspective prin care putem elucidă abordarea bruscă a poeziei de la sfârșitul textului din urmă. Hölderlin este numit de Heidegger într-un chip privilegiat „poetul

²⁰⁶ Martin Heidegger, „...În chip poetic locuiește omul...”, p. 207.

²⁰⁷ Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 216.

poetului” și cinci fragmente din poeziile sale sunt interpretate de filosoful german. Primul fragment face parte dintr-o poezie care descrie activitatea poetică drept „cea mai nevinovată îndeletnicire dintre toate”²⁰⁸. Heidegger scrie că dacă poezia este „cea mai nevinovată îndeletnicire” deoarece ea reprezintă doar un joc de cuvinte, poetul va trebui să vadă ce este limba, căreia cuvintele îi aparțin. Despre limbă Hölderlin spune că este „cel mai periculos dintre bunuri”, iar Heidegger interpretează aici pericolul în două sensuri, ambele cu referire la esențialitatea cuvântului: pe de-o parte, în simplitatea sa, un cuvânt esențial poate părea neesențial iar, pe de alta, ceva neesențial se poate „deghiza” în ceva esențial. Aceasta înseamnă că limba își poate periclita și își periclitează adeseori ce are mai propriu, numit de Heidegger „rostire autentică”, din cauză că se situează permanent într-o aparență produsă de ea însăși. Cu toate că Hölderlin numește limba „un bun al omului”, tocmai înțelegerea greșită a acestui „bun” face ca esența ei să scape gândirii. De aici provine confuzia care s-a „împământenit” în înțelegerea cotidiană a limbii de a privi esența acesteia ca ceva util pentru om. Însă „limba nu e o simplă unealtă pe care omul o posedă pe lângă multe altele; limba este cea care acordă de fapt posibilitatea situării în sânul deschiderii ființei particulare”²⁰⁹. În primul rând, deci, limba acordă posibilitatea ca ceva să fie „în sânul deschiderii ființei particulare”. Apoi, proprie limbii este, așa cum spune Heidegger, „rostirea autentică”. Acestea două luate împreună cu faptul că rostirea autentică are loc în poezie, după cum sperăm să clarificăm în cele ce urmează, converg înspre a spune că poezia oferă posibilitatea situării în sânul deschiderii ființei particulare. Starea de neascundere a ființei particulare survine ca adevăr în opera de artă, însă acum putem observa că mai degrabă opera de artă (poezia) este cea care operează survenirea.

Al treilea fragment interpretat din poezia lui Hölderlin stă în strânsă legătură cu ceea ce am văzut că în eseul „...În chip poetic locuiește omul...” este relația omului cu zeul. Hölderlin vorbește despre un dialog pe care Heidegger îl numește „autentic” pentru că presupune numirea zeilor și aducerea lumii în cuvânt. În dialogul său purtat cu profesorul japonez Tezuka, datat în jurul anilor 1953-1954, Heidegger va propune „dialogul autentic” ca reper principal prin care omul ascultă din limbă mai degrabă decât să vorbească despre ea.²¹⁰ Pentru Martin Heidegger, limba și arta stau într-o legătură foarte strânsă care emană din capacitatea limbii de a crea, fiind prima care numește toate lucrurile pe care noi le putem apoi gândi. La acest nivel original al limbii pe care filosoful german îl numește „abis” este numită, prin urmare, atât întreaga noastră lume cât și

²⁰⁸ Martin Heidegger, „Hölderlin și esența Poeziei”, p. 221. Toate cele cinci fragmente din Hölderlin interpretate de Heidegger se găsesc la aceeași pagină, prin urmare nu vom mai repeta această trimitere la fiecare dintre ele.

²⁰⁹ Ibid., p. 226.

²¹⁰ Martin Heidegger, „A Dialogue on Language”, în *On the Way to Language* (San Francisco: Harper and Row, 1982), pp. 50-51.

noi înșine. Legătura cu opera de artă a acestei ontologii a limbii este că, dintre toți muritorii, poeții au un statut special: ei sunt aceia care își riscă viețile coborând în acest abis (*Ab-grund*). Poeții duc un „dialog autentic” care aduce lumea în cuvânt, situându-se ca interpreți între muritori și ceea ce le cârmuiește acestora viața, după cum o spune și Hölderlin: „însă ceea ce rămâne, poeții ctitoresc”. Ființa particulară ajunge să fie ceea ce este numai după numirea poetică pe care o fac poeții care au atins nivelul abisal al originii limbii și au reușit să aducă ceva din el, sub forma cuvintelor. De aceea esența poeziei se constituie pentru Heidegger ca și „ctitorire a ființei împlinită cu ajutorul cuvântului”²¹¹. Un fel de cerc hermeneutic este adoptat și aici, deoarece cuvântul poetic are nevoie de zei (cultură, în interpretarea lui Young) pentru a-și căpăta „puterea de numire”, dar „vocea poporului”, care este de fapt vocea zeilor, nu poate să vorbească prin ea însăși, ci are nevoie de poeți pentru interpretare. De aceea scrie Heidegger că Hölderlin se dedică spațiului intermediar (între zei și oameni) în care poetul este aruncat ca „interpret”, căpătând prin aceasta statutul de „poet al poetului”.

În această privință, exegeții lui Heidegger sesizează prezența constantă a unui „pericol poetic” în interpretările pe care le face Heidegger poeziilor. Pöggeler vede poetul la Heidegger ca un adevărat „luptător” în spațiul intermediar în care se află, luptând pentru adevărul poporului al cărui reprezentant este. Sacralul nu se poate dăruia nemijlocit poetului, ci „se cuprinde pe sine într-o rază de lumină care este zeul și în felul acesta ajunge la om”²¹². Poetul numește sacralul numai când zeul „recurge” la om, însă și zeul are nevoie, subliniază Pöggeler, de numire poetică. În acest fel poezia lui Hölderlin numește ridicând numitul la esența sa, așa cum opera de artă procedează cu orice ființă concretă. De aici e lesne de înțeles că poezia autentică nu poetizează pe tema a ceva, ci numește acel ceva. În acest sens, metafizica va ajunge niciodată la esența spațiului și a timpului pentru că întotdeauna pleacă de la studierea a ceea ce este în spațiu și timp. Pentru a clarifica rolul poetului pentru existența umană, Heidegger dedică un text acestei probleme care interpretează un vers de-al lui Hölderlin din elegia *Pâine și vin* ce întreabă: „[...] și la ce bun poeți în timpuri sărace?”. Textul argumentează că autoimpunerea omului în lumea în care el a fost aruncat și obiectualizarea acesteia, făcute posibil mai ales „în epoca tehnicii” se datorează unei „vreri” sau dorințe a cărei principală consecință este că atât sacralul, cât și urma care ducea înspre el, nu se mai arată. Pentru a le aduce din nou în deschis, este nevoie de „muritorii care, mai întâi ei, ating abisul”²¹³, adică de poeți, singurii capabili să facă posibilă „re-interiorizarea” situării noastre opozitive față de lume în „spațiul de maximă interioritate al inimii”. Acest fapt, ne spune Heidegger,

²¹¹ Martin Heidegger, „Hölderlin și esența poeziei”, p. 229.

²¹² Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 179.

²¹³ Martin Heidegger, „La ce buni poeți?”, în *Originea operei de artă*, p. 274.

este posibil datorită distincției dintre gândirea calculatoare, specifică situații opozitive, și gândirii meditative, îndreptată către domeniul limbii ca loc de adăpost al ființei. Gândirea meditativă este conștientă de faptul că „întreaga sferă a prezenței este prezentă în actul rostirii”²¹⁴. Prin urmare, îndepărtarea (situarea opozitivă) ce are loc prin „rostirea logicii rațiunii” nu poate fi re-rostită ca re-interiorizare decât prin ceea ce Heidegger numește „logica inimii”. Aceasta ar fi, rezumată, răsturnarea reprezentării obiectuale la care poeții sunt chemați. Deci, poeții aduc muritorilor urma zeilor dispăruți în „bezna nopții” plecând de la respectiva răsturnare a reprezentării obiectuale.

Datorită faptului că fenomenologia heideggeriană a artei introduce într-o măsură foarte mare elemente de ontologie a limbii și a artei pentru a explica existența umană, Richard Palmer scrie despre gânditorul german că este probabil cel mai „poetic” și cel mai „hermeneutic” filosof de la Platon până în timpurile noastre.²¹⁵ Reflecția lui Heidegger care alunecă spre poetic este pusă de Palmer pe seama criticii pe care o face Heidegger conceptului de *Subjektivität*, tradus în limba engleză prin „subjectism”. Subiectismul ar fi pentru Heidegger „sindromul” prin care obiectivitatea obiectului și subiectivitatea subiectului sunt construite. El implică cunoașterea a ceva ca ceea ce „subiectul conștient” de fapt își prezintă sieși. În subiectism omul nu recunoaște niciun scop sau sens în afara certitudinii sale raționale, deci este închis în propria proiecție a lumii. Astfel, nici o activitate nu mai este văzută de om ca și răspuns la zeu, Dumnezeu sau ființă, ci acțiunea devine o încercare perpetuă de a manipula lumea. Gândirea nu mai este deschidere către lume, deoarece „interpretarea” întreprinsă în subiectism face ca ceea ce este interpretat să fie doar o obiectivare.

Hölderlin „relevă” adevărul ca sacru, ca element al divinului, în ciuda proclamării nietzscheene a morții dumnezeului metafizic. În epoca ateismului, zeii nu sunt pierduți, ci doar indeciși, iar poezia, fiind „limba originală a unui popor istoric”, este cea care face de fapt posibilă limba aceluia popor ca atare. Poeții așează Dasein-ul pe „temeiul” său, iar acesta, ca fapt-de-a-fi-în-lume sau „locuire” a omului trebuie întemeiat prin creația poetică, deoarece el însuși este poetic, este ceva care trebuie, din vreme în vreme, întemeiat istoric. Richard Rorty vede reflecția heideggeriană ca pe o modalitate „metaforică” de a adăuga o credință celor deja existente sau de a le altera pe acestea, în sensul în care, spre deosebire de percepția și inferența matematică, care presupun o sistematizare a limbajului și a vieții unei persoane, metafora vine să le schimbe pe

²¹⁴ Ibid., p. 291.

²¹⁵ Richard Palmer, *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer*, p. 141.

acestea.²¹⁶ Astfel, Rorty susține că filosofia lui Heidegger subscrie filosofia poeziei și unei gândiri poetice și respinge tacit atât întregul proiect filosofic al Revoluției Franceze, cât și ideea că filosofia este un instrument în vederea realizării fericirii celor mulți. În fine, chiar dacă Heidegger abandonează filosofia scientistă, el ar recădea în opinia lui Rorty într-o dorință de „sacralizare” prezentă încă din *Ființă și timp*, unde fenomenologul vede sarcina filosofiei ca fiind „conservarea forțelor celor mai originare cuvinte” și împiedicarea nivelării înțelesului acestora în folosirea lor comună. Însă motivul pentru care Heidegger nu se pliază pe proiectul Revoluției Franceze (așa cum o face, pentru Rorty, Dewey) este acela că, pentru filosoful german, toate tipurile de umanism sunt determinate metafizic și presupun o esență „de la sine înțeleasă” a omului.²¹⁷ De ce nu ar presupune-o și proiectul Revoluției Franceze de care Rorty îl acuză pe Heidegger că s-a îndepărtat? Pe de altă parte, percepția și inferența matematică ce pot oferi o alternativă la ceea ce Rorty numește „poetizarea filosofiei” pornesc de la o idee de animalitate (*animalitas*) care poate fi organizată. Heidegger dorește să meargă cu un pas mai departe de această concepție și de aceea atribuie omului o proprietate esențială, cea a ec-sistenței, a ieșirii din sine de care numai omul care se vede aruncat într-o lume, deci Dasein-ul, este capabil.

În plus, o concepție pragmatistă precum cea a lui Rorty se lasă cu greu aplicată la opera de artă. Faptul că aceasta din urmă presupune adoptarea unui cerc hermeneutic pentru a putea fi circumscrisă, în condițiile în care am văzut că definirea sa în mod analitic este caducă, lasă loc mai degrabă filosofiilor „iraționale” decât celor „raționale” pentru a o analiza. Și în eforturile de a reface o istorie a artei întreprinse de Hans Sedlmayr, opera de artă are ca principală caracteristică o anumită „densitate” (*Dichte*), care se trage, pe de o parte, din ceea ce opera de artă este capabilă să spună, deci din *Dichtung* – întocmai ca la Heidegger – și, pe de altă parte, din trăsătura tipică a viselor care este *Verdichtungen*.²¹⁸ Pentru Sedlmayr, poezii susțin de regulă contopirea artei cu visul, numai că, aducându-l pe acesta din urmă în domeniul artei, el se lasă „dominat” de un caracter intuitiv și total, în timp ce în afara artei visul este haotic și nu formează un întreg. Însă opera, oferind „densitate” visului, oferă și fiecărui element particular al său un sens multiplu. De exemplu, într-o poezie fiecare cuvânt își află propriul loc prin sunetul său, prin valoarea sa metrică și prin semnificația sa.

Fenomenologia artei adoptă această perspectivă, conform căreia propriul operei de artă este limba, care-i oferă creației o anumită densitate. Pentru Mikel Dufrenne, obiectul estetic este întotdeauna limbaj, iar acest lucru este cel mai evident în cazurile în care obiectul estetic trebuie

²¹⁶ Richard Rorty, *Pragmatism și filosofie post-nietzscheană* (București: Univers, 2000), pp. 25-27.

²¹⁷ Martin Heidegger, „Scrisoare despre „umanism””, pp. 304-305.

²¹⁸ Hans Sedlmayr, „Probleme ale interpretării operelor de artă”, p. 100.

transmis prin alte lucruri la care acesta nu se reduce, de exemplu prin balet, teatru etc. La fel cum limba pe care o vorbim nu se reduce la propriile noastre persoane, obiectul estetic rămâne un „secret al percepției mele și nu mă determină la nimic”²¹⁹. La fel ca și limba, obiectul estetic prezintă o anumită putere care se datorează „pământului” despre care vorbește și Heidegger, însă puterea sa apare ca atare numai datorită formei pe care o are, ceea ce dă naștere paradoxului conform căruia obiectul estetic nu este natural decât datorită faptului că este artificial. Paradoxul este prezent și în cazul limbii, care are proprietatea nu numai de a-l dezvălui pe cel ce vorbește și de a semnifica, dar și de a manifesta (Husserl). Orice semnificație „ascunde” o altă semnificație, argumentează Dufrenne, care poate fi descoperită în accent, intonație, mimică și vorbitul pur și simplu; semnele spontane și involuntar adresate fac ca un discurs să instruiască pe alții fără știrea autorului său. Din acest motiv, Heidegger susține cu tărie că opera de artă este mai importantă decât artistul său, deoarece ea se află deja pe tărâmul limbii și nu mai poate încerca sub nicio formă să utilizeze limba ca simplu instrument. Opera de artă îi oferă autorului șansa de a dezvălui o lume datorită faptului că obiectul estetic nu poate face greșelile pe care le fac criticii și interpreții de artă privind „utilizarea” limbii.

Perspectiva greșită asupra raportului dintre limbă și operă de artă a dat naștere la o prejudecată larg răspândită de la Renaștere până în secolul al XIX-lea, conform căreia obiectul estetic este dependent de ceea ce el semnifică. Însă fenomenologia contemporană a artei arată că obiectul estetic nu este un organ al cunoașterii, în parte prin elucidarea a ceea ce este limba. Aceasta apare simultan ca organul comprehensiunii imediate, adică elementul cu care gândesc, însă și ca mijlocul comprehensiunii mediate, adică ceea ce mă face să mă gândesc la altceva. Pe scurt, scrie Mikel Dufrenne, limba este totodată natură și spirit.²²⁰ Asemănător limbii, obiectul estetic nu îmbătrânește schimbându-se în ruină și faptul că este vechi ca obiect cultural nu-l face mai puțin obiect estetic. El dispare numai dacă îi dispare suportul, întocmai cum o limbă dispare dacă dispare „textul” (incluzând aici și vorbirea) care îi servește ca suport. Obiectul estetic și limba mor întotdeauna distruse, însă nu îmbătrânesc. Limba rămâne vie prin ceea ce o exprimă, adică prin ceea ce o ajută să transceadă simpla reprezentare către o semnificație mai „profundă” care proiectează o lume,²²¹ iar acel „obiect” este chiar opera de artă. O „regulă” fenomenologică pe care Mikel Dufrenne o adoptă este că mișcarea și efortul către altul pe care fiecare dintre noi le facem sunt constitutive de sine; prin urmare, opera de artă se constituie pe sine făcându-ne să pătrundem în universul ei.

²¹⁹ Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I, p. 147.

²²⁰ Ibid., p. 196.

²²¹ Ibid., p. 280.

În acest sens, sarcina artistului este de a „spune” ceea ce „geograful exclude din peisaj, istoricul din eveniment sau fotograful dintr-o față omenească”. Artistul trebuie să furnizeze condițiile în care un obiect să poată să se „spună” pe el însuși, chiar și în pictura abstractă, unde artistul pare să nege orice obiect prezentându-l de fapt după un adevăr care nu aparține cunoașterii obiective. Astfel, ființa concretă nu lipsește niciodată din operă și, odată cu ea, nici ființa acesteia. Un argument în plus pentru aceasta ar fi „strania forță” pe care arta o eliberează în cele mai umile lucruri pe care le reprezintă. Numai din acest motiv pot apărea pentru unii interpreți, între care și Dufrenne, *Țărâncile* lui van Gogh mai grandioase decât o armată sau *Arlechinul* lui Picasso mai „fervent” decât un rege.

Dacă opera de artă poate „ctitori ființa prin limbă și cu ajutorul cuvântului”, se impune să fie examinate înțelesurile cuvântului și a limbii în gândirea lui Heidegger și a fenomenologiei artei. Această secțiune am arătat că experiența estetică, în măsura în care există în filosofia heideggeriană, poate fi studiată ca fenomen numai dacă este considerată și strânsa relație pe care ea o are cu limba. În secțiunea ce urmează ne propunem să examinăm din punct de vedere fenomenologic însuși fenomenul limbii ca atare, pentru a completa pe cât posibil cercetarea întreprinsă până în momentul de față.

5.2. De la ontologia limbii la facticitate

Sintagma „limba ființei ca ființă a limbii” îi aparține lui Martin Heidegger și reprezintă cheia prin care putem înțelege fenomenul limbii în lumina analizei operei de artă întreprinse până acum. Propoziția „poezia este ctitorire a ființei cu ajutorul cuvântului” se lasă analizată pornind de la acest „ajutor” acordat de către cuvânt. Ce este cuvântul? Sunt două texte târzii în care Heidegger încearcă explicit să răspundă la această întrebare: „Cuvinte” și „Natura limbii”, ambele reunite în volumul *Pe drumul către limbă*. Amândouă oferă o interpretare a poeziei *Cuvântul* a lui Stefan George și aduc cu ele clarificări importante privind fenomenologia artei și a limbii la Heidegger.

În *Natura limbii*, Heidegger interpretează poezia lui Stefan George în încercarea de a gândi posibilitatea trăirii unei „experiențe a limbii”. Prima „regulă” pe care trebuie să o respecte interpretul este aceea că a trăi o experiență a limbii nu presupune că aceasta îi aparține, ci că el va trebui să se lase preocupat de ea, adică să i se supună. A trăi experiența limbii nu este același lucru cu a strânge informații despre ea, ceea ce ar fi oricum imposibil deoarece „limba originară”, ne spune Heidegger, nu se pune pe sine în vorbirea curentă, ci stă retrasă și face posibilă comunicarea în care omul își exprimă problemele de zi cu zi. Momentele în care limba originară se

vorbește, totuși, pe sine sunt acelea în care nu putem găsi cuvinte pentru ceva care ne îngrijorează, ne pune pe gânduri sau chiar ne încurajează într-o anumită direcție. Când nu putem exprima în cuvinte ceva ce ne apasă, limba ne „atinge distant cu ființa ei esențială”²²². Poetul se află, pentru Heidegger, în această stare în mod continuu, având obligația poetică de a pune în limbă experiența limbii.

Pentru a exemplifica și a-și susține această idee, Heidegger face referire exactă la ultimul vers din poezia mai sus amintită a lui Stefan George, care este acesta: „Unde cuvântul lipsește nici un lucru nu poate fi”²²³. Acest vers este reformulat de Heidegger astfel: nu este nici un lucru acolo unde nu există cuvânt care să-l numească și, prin urmare, cuvântul e cel care dă ființă lucrului. Practic, ultimul vers al poeziei *Cuvântul* spune că ființa a tot ceea ce este rezidă în cuvânt. Heidegger a susținut ideea respectivă încă din celebra prelegere „Scrisoare despre ,umanism””, în care afirmă că „limba este locul de adăpost al ființei”²²⁴. Încă din textul acestei conferințe, poezii apar ca „gardienii” care veghează acest adăpost și care prin opera lor de artă aduc ființa la limbă și „o păstrează în limbă”. Însă ceea ce face Heidegger în plus în *Natura limbii* față de ontologia limbii practică în „Scrisoarea despre ,umanism”” se constituie ca o încercare de a vedea modalitatea concretă în care se poate trăi experiența limbii, bazându-se în principal pe faptul că Stefan George pare să o facă în poezia lui. Însă Stefan George scrie în poezia sa că interpretul va putea ajunge la concluzia că niciun lucru nu poate fi acolo unde cuvântul pentru acel lucru lipsește numai după ce operează mai întâi o renunțare:

Astfel am renunțat și văd cu tristețe:

Unde cuvântul lipsește nici un lucru nu poate fi²²⁵

Pe „renunțarea” menționată aici își va baza Heidegger întreaga reflecție asupra limbii. „Tristețea” cu care poetul vede relația fundamentală între cuvânt și lucru se datorează faptului că experiența limbii este una a „ceea ce este retras dar în același timp păstrat pentru o venire originară”. În experiența sa a limbii, poetul trebuie deci să rămână tăcut despre aceasta, însă nu lipsit de anumite „câștiguri”, cum ar fi tocmai „învățarea renunțării”, despre care Heidegger spune, în al

²²² Martin Heidegger, „The Nature of Language”, în *On the Way to Language* (San Francisco: Harper and Row, 1982), p. 59.

²²³ Traducerea în limba engleză este următoarea: „Where word breaks off no thing may be”. Versul în original este: „Kein ding sei wo das wort gebricht”.

²²⁴ Martin Heidegger, „Scrisoare despre ,umanism””, p. 297.

²²⁵ Traducerea în limba engleză este: „So I renounced and sadly see: / Where word breaks off no thing may be”. Versurile originale în limba germană sunt: „So lernt ich traurig den verzicht: Kein ding sei wo das wort gebricht”.

doilea eseu dedicat interpretării aceleiași poezii, că „este o Spunere”²²⁶. Poetul învață, în ultimul vers, renunțarea, însă a învăța ceva pentru Heidegger înseamnă a nu pierde din privire acel ceva și a rămâne axat pe această privire, ceea ce implică un drum sau o călătorie pe care poetul se plasează. Renunțarea poetului, despre care Heidegger spune că trebuie adoptată de oricine dorește să trăiască experiența limbii, este tot o Spunere care păstrează cuvântul în apropierea poetului, una care apare ca negare de sine a poetului pentru a putea fi pus în fața misterului cuvântului, în fața lăsării lucrului să fie prezent în cuvânt, întocmai cum în fața operei de artă orice interpret trebuie să renunțe la ceea ce credea că știe despre aceasta pentru a o putea sesiza în adevărul ei. Dar ce înseamnă mai exact „Spunerea” la care Heidegger face referire?

În eseuul său intitulat „Drumul către limbă”, Heidegger scrie că vorbirea este vorbire numai în măsura în care spune ceva, adică în măsura în care, am putea spune noi, nu se confundă cu „vorbăria”. Această Spunere, înțeleasă și în sensul arătării sau a indicării, este ființa limbii în totalitatea sa. Însă arătarea Spunerii capătă la Heidegger un sens în care Spunerea nu se bazează pe semne, ci mai degrabă semnele parvin arătării, în al cărei târâm și pentru al cărei scop ele pot fi semne.²²⁷ Atunci când omul vorbește, el ascultă limba încă înainte de actul propriu-zis al vorbirii. Această „ascultare” este dovedită de faptul că întotdeauna omul vorbește în modul limbii și poate face asta numai pentru că deja a ascultat-o, adică a ascultat arătarea Spunerii limbii. Acestea sunt două idei fundamentale pentru filosofia târzie a lui Heidegger și se impune o explicare a lor. În „Scrisoare despre „umanism””, plecând de la premisa unei depășiri a „interpretării tehnice a gândirii”, își face apariția ideea că prin gândire și poezie se operează o eliberare a limbii din „strânsoarea gramaticii înspre o configurație mai originară a esenței ei”²²⁸. De fapt, singurul motiv pentru care gândirea poate exista este „aducerea de fiecare dată la limbă a venirii ființei”. Aceasta nu poate însemna decât că gândirea nu îi aparține omului, ci se formează ascultând limba și „acordând” (în sensul pe care l-am văzut că-l are „punerea în acord” la Merleau-Ponty) sinele omului la ea. Deși ideea lui Heidegger conform căreia noi ascultăm limba în prealabil vorbirii noastre este destul de clară acum, ea este, totuși, din ce în ce mai greu de înțeles pentru noi atunci când limba „ajunge în slujba medierii specifice căilor prin care se propagă obiectualizarea”, când ea ajunge „sub dictatura spațiului public”²²⁹.

În „Natura limbii” este clarificat faptul că în orice întrebare pe care un gânditor și-o poate pune există deja un dat. Dacă ne întrebăm, de exemplu, asupra naturii limbii deoarece nu știm

²²⁶ Martin Heidegger, „Words”, în *On the Way to Language*, p. 142.

²²⁷ Martin Heidegger „The Way to Language”, în *On the Way to Language*, pp. 122-123.

²²⁸ Martin Heidegger, „Scrisoare despre „umanism””, p. 298.

²²⁹ Ibid., p. 301.

exact care este ea, trebuie mai degrabă să „ascultăm” datul din întrebare, mai degrabă decât să începem să îl determinăm într-un mod inevitabil supus ignoranței,²³⁰ după cum se exprimă Heidegger. De fapt, orice întrebare este despre ființa esențială a unui dat, pentru că gândirea are întotdeauna ca sarcină să se îndrepte asupra fundamentului prim și în același timp ultim, natura înțeleasă aici ca ființă esențială având caracterul unui fundament. Indiferent cum punem întrebarea privitoare la limbă, trebuie ca în prealabil limba să ni se fi dat. Și dacă acesta este cazul, întrebarea privitoare la datul ființei sale esențiale, adică ființa limbii, devine limba ființei.²³¹ Heidegger duce această idee până acolo unde, comentând renunțarea din poezia lui Stefan George, spune despre aceasta că este o mulțumire pentru faptul că înfățișarea lucrului în prezența sa în cuvânt este făcută posibilă de cuvânt. Altfel spus, renunțarea, adică ceea ce am văzut că trebuie asumat pentru a gândi limba, este o mulțumire adresată cuvântului.

Diferența principală dintre abordarea științifică a limbii și cea fenomenologică constă în faptul că, în timp ce prima folosește metode cărora le sunt subjugate teme, gândirea în abordare heideggeriană nu are nici metodă și nici temă. Când vorbim despre limbă, ea este deja înaintea noastră și întotdeauna ne scapă ceea ce ar fi trebuit să posedăm. „Adevărata destinație” a gândirii este ascultarea promisiunii limbii,²³² adică a gândi înseamnă a asculta, pentru că a întreba înseamnă a asculta darul ca dat ce este pus în întrebare. Însă același tip de „ascultare” era prezent și în poezie și chiar Heidegger scrie explicit în repetate rânduri că poezia și gândirea își aparțin una alteia, aflându-se pe același tărâm.²³³ Aceasta nu vrea să însemne că poezia este gândire sau că gândirea este poezie, ci că diferența dintre gândire și poezie este și ceea ce le ține laolaltă. Ele sunt două paralele care se intersectează în infinit, iar intersecția din acel infinit le conferă propria formă. Apropierea lor le conferă o formă care nu este niciodată completă, însă care trebuie adusă într-un fel sau altul în cuvânt, motiv pentru care artistul adeseori se pune pe sine în pericol în încercarea de a scrie despre limbă. Însă atunci când reușește să o facă, el „rostește esențial”, după cum scrie Heidegger în Originea operei de artă, definind rostirea esențială ca „numire” care „promovează” lucrul la ființa sa și se identifică, astfel, cu Poezia ca *Dichtung*.²³⁴

Aparținându-și una alteia, gândirea și poezia sunt puse ambele în fața unui paradox sau, mai bine zis, în fața unui mister, atunci când luăm în considerare limba și cuvântul. Misterul este cel al cuvântului, al lăsării lucrului să fie prezent în cuvânt, și constă în faptul că tocmai pentru acest act nu există cuvânt. Tocmai pentru prezența lucrului în cuvânt nu există Spunere care să aducă ființa

²³⁰ Martin Heidegger, „The Nature of Language”, pp. 70-71.

²³¹ Ibid., p. 72.

²³² Ibid., pp. 74-76.

²³³ Cf. Martin Heidegger, „Words”, p. 155; „The Nature of Language”, p. 69 și p. 102.

²³⁴ Martin Heidegger, „Originea operei de artă”, p. 101.

limbii în limbă. Comoara care nu a onorat niciodată pământul poetului în poezia lui Stefan George și care dă nașterii renunțării este, trage Heidegger concluzia, cuvântul pentru ființa limbii.²³⁵ Experiența poetului pusă în termenii gândirii filosofului s-ar exprima în modul următor: în inima stării de neascundere, *alētheia*, stă starea de ascundere, *lethe*.²³⁶ Și însuși „cuvântul” din versurile „Astfel am renunțat și văd cu tristețe: / Unde cuvântul lipsește nici un lucru nu poate fi” este ascuns, de nenumit. El nu poate fi un lucru, pentru că atunci ar trebui să-și capete la rândul lui ființa de la cuvânt. Prin urmare, cuvântul nu e ceva ce e dat, ci ceva care dă, în sensul că el face posibil să spunem că un lucru este, iar rolul său se aseamănă izbitor de mult cu cel al operei de artă, pe care l-am explicat în capitolul precedent. Ființa esențială a rostirii, deci și a cuvântului, este oferirea lumii, „arătând-o și ascunzând-o”, întocmai cum opera de artă își prezintă adevărul ascunzându-l în același timp. Prin urmare, limba rostește esențial și prin aceasta rostuieste întocmai ca poezia. Cu toate acestea, am văzut că este imposibil ca ființa limbii să fie adusă în limbă, pentru că ea nu este un lucru și prin urmare nu poate fi adusă în cuvânt. Acesta este unul din motivele pentru care limba adună într-un mod tăcut toate regiunile lumii importante pentru viața omului. Adunarea se produce fără sunet, sau „în sunetul nemișcării”, într-un asemenea fel încât limba ființei poate fi înțeleasă chiar ca „sunetul nemișcării”. Versul din Stefan George „Unde cuvântul lipsește nici un lucru nu poate fi” devine, la Heidegger, „un ‚este’ apare acolo unde cuvântul dispăre”.²³⁷

Această ultimă idee, a silențiozității limbii care vorbește, este una din cele mai greu de înțeles linii ale gândirii heideggeriene. Vattimo îl interpretează echitabil pe Heidegger în această privință, făcând o analogie între cum funcționează tăcerea față de limbaj și cum funcționează moartea față de existență.²³⁸ Dacă poezia este întemeiere, la baza acestei întemeieri realizate de poeți stă acel abis de „ex-fondare” (în limba italiană: *sfondare*), acel „abis fără fund al tăcerii” care, pentru Vattimo, este indicat pozitiv de către Heidegger prin termeni precum *physis*, Haos, Sacru, ș.a. Dar tăcerea limbii este fundamentală pentru poezie: cuvântul poetic (autentic) este cu atât mai esențial cu cât poetul se apropie mai mult de tăcere. Sub acest aspect, Vattimo interpretează viziunea lui Heidegger asupra poeziei ca fiind una care propune amurgul limbajului.²³⁹ Chiar dacă interpretarea lui Vattimo nu este întocmai corectă, Heidegger afirmând răspicat că și tăcerea este o *Spunere*,²⁴⁰ corelarea întemeierii limbajului cu anticiparea morții și întemeierea,

²³⁵ Martin Heidegger, „Words”, p. 154.

²³⁶ Martin Heidegger, „Sfârșitul filosofiei și sarcina gândirii”, pp. 132-133.

²³⁷ Martin Heidegger, „The Nature of Language”, p. 108.

²³⁸ Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica* (Constanța: Pontica, 1994), p. 89.

²³⁹ Ibid., p. 96.

²⁴⁰ Cf., de exemplu, Martin Heidegger, „The Nature of Language”, p. 108.

prin aceasta, a temporalității și a orizontului lumii este o surprindere importantă a orizontului spre care fenomenologia heideggeriană a artei conduce. Poetul se supune unui risc datorită faptului că el trebuie să pună lumea experienței articulate în relație cu Haosul originar, sau cu „deschiderea largă a Sacrului”, sau oricum mai numește pozitiv Heidegger abisul tăcerii. Pentru a face cunoscut adevărul ca stare de neascundere, opera este în sine „prin faptul că este și prin felul în care este” (Pöggeler), abisală. Pentru Vattimo aceasta înseamnă că poetul, pe de o parte, întâlnește propria sa ființă-întru-moarte (alteritatea radicală care i se dă ca nimic și tăcere) și, pe de altă parte, mediază și transformă Sacrul-Haos în *Milde*, termen definit de el ca „blândețea cuvântului rostit, comunicabil și comunicat”²⁴¹. Prin urmare, pentru Vattimo alteritatea radicală a limbajului este „tăcerea temporalității trăite”, al cărei fundament este moartea.

Richard Rorty consideră că Heidegger, prin perspectiva lui asupra tăcerii, creează practic o doctrină a imposibilității schimbării vieții și a argumentării acestei schimbări. După Rorty, din cauza criticilor negative aduse operei lui Heidegger de tinerețe, conform cărora *Ființă și timp* n-ar fi decât un tratat de antropologie, acesta „încearcă cu disperare” să dea mai mult decât „o istorie a modificărilor suferite de concepțiile-de-sine ale ființelor umane”²⁴². Astfel, el face din „casele ființei”, care ar fi fost inițial „concepții-de-sine ale ființelor umane” niște „daruri ale Ființei”. Pentru Rorty, Heidegger nu oferă decât un nou „joc de limbaj” wittgensteinian într-o serie de concepții de sine. Cu toate acestea, este întemeiat să vorbim despre o anumită relație a omului cu ființa (și nu numai a ființei cu omul, deci), dacă luăm în considerare faptul că esența omului este starea de deschidere și presupune o mișcare ec-statică spre ființă.²⁴³ Chiar dacă nu le revine prea multă autonomie, omul și gândirea sa acționează totuși luând seama la deschiderea ființei în limbă și chiar adunând-o, ca poet, în limbă. De aceea Haar scrie că echivalentul lui „a gândi” este, la Heidegger, „a aduce la nivelul limbii”. De altfel, la Heidegger există o explicitare (*Erörtern*) localizatoare care întotdeauna amintește omului de tradiția în care el este situat. Explicitarea localizatoare pe care Dasein-ul o practică aplicând-o propriului său sine îl conduce pe acesta la locul „esenței” a ceva și îl ajută să distingă locuri, mai ales prin aceea că „provoacă” la o decizie asupra locului propriu.²⁴⁴ Tocmai datorită faptului că „ființa își desfășoară esența în mod istoric” noi ne putem mișca și ne putem transforma deodată cu aceasta.

Fenomenologia artei la Heidegger ajunge în momentul în care constată că, atunci când în poezie este operată o numire a limbii, aceasta, dacă se mai poate intitula „numire”, este una

²⁴¹ Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, p. 93.

²⁴² Richard Rorty, *Pragmatism și filosofie post-nietzscheană*, p. 107.

²⁴³ Michel Haar, *Heidegger și esența omului* (București: Humanitas, 2007), p. 127.

²⁴⁴ Otto Pöggeler, *Drumul gândirii lui Heidegger*, p. 235.

tăcută, pentru care nu există cuvânt și, prin urmare, care nu poate fi ca toate celelalte lucruri. Modul în care are loc în limbă această numire este unul al „sunetului nemișcării” care se petrece într-un mod tăcut, motiv pentru care Heidegger va afirma în dialogul său cu gânditorul japonez Tezuka faptul că rostirea autentică este „tăcere despre tăcere” și se constituie ca „prologul constant al dialogului autentic al limbii”²⁴⁵. Într-adevăr, modul în care un roman sau un tablou exprimă ceva în general apare și pentru Merleau-Ponty ca unul „tacit”. Opera de artă are un subiect, însă nu desfășurarea acțiunii sale este ceea ce contează, ci „liniștea, călătoria visului, certitudinea fără gânduri, acea rezoluție eternă”²⁴⁶ a sa, despre care autorul nu vorbește nicăieri. De exemplu, nu este nevoie ca Stendhal să creeze o metanarațiune a propriilor personaje în care să scrie că „X gândea...”, „X dorea...”, ci el prezintă însăși „viteza lucrurilor”, care adună într-o pagină succintă „proporția inuzitată a lucrurilor omise” care s-ar fi putut întinde, altfel, pe cel puțin cinci pagini. Pentru Merleau-Ponty, a păstra tăcerea despre unele lucruri nu este o alegere pe care artistul o poate face, ci constă în descoperirea unui „corp imaginar” care este mai agil decât propriul corp, care poate dezvălui un fel de „sensibilitate tăcută”.

Pentru a putea vedea cum se constituie acest corp trebuie, mai întâi, să observăm că fenomenologia limbii nu este un efort de a oferi o eidetică a tuturor limbilor posibile, adică de a le obiectiva în fața unei conștiințe constituante universale și atemporală, ci mai degrabă o încercare de reîntoarcere la subiectul vorbitor (*le sujet parlant*), „la contactul meu cu limba pe care o vorbesc”. Fenomenologia limbii diferă de abordarea savantului sau a simplului observator prin aceea că aceștia din urmă pornesc de la „lunga istorie a limbii” și îi indexează toate răsturnările de sens pe care ea le-a comportat și care o caracterizează în prezent. Perspectiva larg răspândită asupra limbii este că, deoarece aceasta este rezultatul atâtor accidente, ea nu poate semnifica nimic în afara unui sens echivoc. Problema pe care o constată Merleau-Ponty este că limba apare întotdeauna ca fapt împlinit, ca un fel de reziduu al actelor de semnificare din trecut care nu face decât să înregistreze semnificații deja „stabilite”. Ceea ce fenomenologia trebuie să facă este să readucă în vizor lucrul care îi lipsește cel mai mult lingvistului, anume claritatea proprie actului vorbirii și fecunditatea expresiei.²⁴⁷ Din punct de vedere fenomenologic, subiectul vorbitor „utilizează” limba ca mijloc de comunicare cu o comunitate care trăiește, în care limba își găsește propria unitate într-o logică permanent actualizată printr-un efort continuu de expresie care se întoarce spre viața omului. Ea nu mai este un rezultat al trecutului „haotic” al faptelor lingvistice independente, ci un sistem de

²⁴⁵ Martin Heidegger, „A Dialogue on Language”, p. 53.

²⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty (2008), „Le langage indirect et les voix du silence”, în *Signes* (Paris: Gallimard, 2008), p. 123.

²⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty (2008), „Sur la phénoménologie du langage”, în *Signes*, p.138.

elemente concurente, asupra căruia studiul fenomenologic este chemat să stabilească în primul rând dacă limba poate prezenta un echilibru între sincronie și diacronie și, în al doilea rând, dacă ea poate fi gândită univoc și are puterea de a se explicita în întregime în fața unei „conștiințe constituante transparente”²⁴⁸.

Atunci când dorim să exprimăm o intenție semnificativă, o facem prin unele cuvinte care „ni se recomandă” într-un anumit stil al vorbirii de care ele țin și după care ele se organizează fără să fie nevoie ca subiectul vorbitor să și le reprezinte. Intenția „mută” a subiectului și cuvintele sunt mediate astfel încât nu de puține ori vorbele ajung să-l surprindă chiar și pe subiectul vorbitor, deoarece semnele capătă un sens immanent despre care subiectul observă că nu ține de gândirea sa, ci mai degrabă de o capacitate de a da curs unor semnificații păstrându-și conștiința într-o „liniște neîntreruptă”. Însă exact în același mod acționează și intenționalitatea corporală, care prezintă o „conștiință” a raporturilor dintre corp și lumea în care acesta trăiește, fără ca acestea să fie propriu-zis constituite în conștiința subiectului. Cu condiția de a nu reflecta în mod expres asupra corpului, conștiința pe care subiectul o are despre el este semnificativă „în mod imediat”. Această fenomenologie a corpului se aplică întocmai și la vorbire, care, atunci când dorim să o cuprindem cu gândirea, ne lasă foarte puțin „material verbal” prin care să o facem.

Vorbirea are propriile sale reguli de utilizare, propria sa morală și viziune asupra lumii, așa cum un gest spontan poate spune un „adevăr întreg” despre omul care îl face. Însă uzul „vii” al limbii în acest sens nu apare în abordarea sa formalistă și nici măcar în literatura centrată pe subiect. Limba care are ca scop reproducerea lucrurilor, oricât de importante ar fi acestea, își epuizează puterea în enunțuri despre fapte. În schimb, limba care oferă perspective asupra lucrurilor și facilitează un domeniu al discuției despre acestea care nu se termină odată cu ea, nu poate decât să suscite cercetarea.²⁴⁹ Aceasta din urmă apare ca ceea ce este inepuizabil și de neînlocuit în opera de artă, ceea ce o face pe aceasta să fie mai mult decât un mijloc al plăcerii. Opera de artă conține mai mult decât simple idei, ea conține „matrice ale ideilor” pe care este posibil să se construiască la nesfârșit, lucru care nu se poate face pe baza lucrărilor analitice, unde analiza obiectului nu găsește în acesta decât ceea ce a fost pus de la bun început în el. În schimb, opera de artă trebuie să ne introducă unei limbi și unor perspective străine în loc să ne confirme propriile noastre credințe.

Așa cum corpul nostru ne ghidează printre lucruri cu condiția de a „reduce la tăcere” orice analiză a sa, la fel nici limbii, pentru a fi literară (adică productivă, în terminologia lui Merleau-

²⁴⁸ Ibid., pp. 140-141.

²⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, „Le langage indirect et les voix du silence”, p. 125.

Ponty), nu trebuie să-i cerem să ne ofere explicații și justificări atunci când conduce toate mijloacele de expresie către „rearanjamentul mut al picturii”, sintagmă folosită de fenomenologul francez pentru a indica punerea pe plan secund a oricărei raționalizări a limbii. Oricum, limba nu „funcționează” precum un corp director care trebuie urmat orbește, ci de multe ori vorbirea ne transmite ceea ce vrea să spună părănd că nu avem nevoie de niciun gest lingvistic pentru a o înțelege.²⁵⁰ De aceea, spre deosebire de abordarea științifică a limbii, în fenomenologia lui Merleau-Ponty lucrurile nu există undeva la începutul limbii, ca și cum ar fi existat cândva o „epocă de aur” în care nimic nu era ascuns, ci ele capătă existență prin efortul mereu actual al vorbirii. Din acest punct de vedere, limba, precum corpul nereflectat, nu este nici scop, nici mijloc al semnificației; ea se opune oricărui scop precis și atunci când ne întoarcem reflexiv asupra ei, nu are nimic să ne spună. Precum vizarea corporală a mediului imediat înconjurător are loc într-un mod implicit, la fel nici limba nu presupune nicio tematizare sau „reprezentare” a ei înșiși sau a mediului pe care îl vizează implicit. Vorbirea este, de aceea, animată de o „prezență surdă”²⁵¹ care dezvăluie intențiile subiectului fără a se dezvălui pe ea însăși. Consecințele sale îi întrec, astfel, premisele, vorbirea devenind „disponibilă” sub aparența semnificațiilor deja disponibile, pe când ea nu se folosește de ele decât pentru a le „insufla o nouă viață” și a transforma continuu sensul instrumentelor culturale.

Plecând de la încercarea de a găsi ceea ce este propriu omului, Hans-Georg Gadamer susține că *logos*-ul ca și concept filosofic a fost folosit de-a lungul istoriei filosofiei și mai ales la grecii antici pentru a reuni vorbirea, gândirea și rațiunea, împreună cu tot ceea ce este exprimat prin ele. Acest sens foarte larg al conceptului care adeseori a fost tradus ca „limbă” a conturat semnificația acesteia cu privire la om arătând că utilizarea ei presupune mai mult decât comunicarea propriilor stări animalice, ci relevă și altceva. De exemplu, avertizările pe care animalele le emit în propriul limbaj indică un pericol, însă niciodată nu spun nimic despre pericolul în sine. În limbă, numai omul poate să ia distanță față de el însuși și să pună astfel bazele unui „efort autentic de comunicare”, al cărui domeniu poartă numele de cultură.²⁵² Ceea ce leagă cuvântul ca și condiție esențială pentru existența lucrului la Heidegger de vorbirea care restructurează într-un mod nereflexiv cultura la Merleau-Ponty este definiția pe care Gadamer o dă cuvântului, anume „capacitate de a vorbi”. Capacitatea de a vorbi este capacitatea de distanțare a omului față de persoana proprie într-un efort de comunicare și reprezintă singurul lucru care asigură tradiția culturală în istorie. Cuvântul are pentru Gadamer trei caracteristici esențiale pentru existența umană,

²⁵⁰ Ibid., p. 131.

²⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, „Sur la phénoménologie du langage”, p. 145.

²⁵² Hans-Georg Gadamer, „Cultura și cuvântul”, în *Elogiul teoriei. Mostenirea Europei*, p. 26.

care îl împart pe acesta în trei categorii. În primul rând, „cuvântul-întrebare” permite formularea întrebărilor prin care omul se depășește pe sine, de genul întrebărilor directoare ale filosofiei („de ce mai degrabă nu ar exista nimic decât să existe ceva?” etc.). A doua caracteristică a cuvântului este faptul că el își poate dezvolta propria facultate de adevăr și se certifică pe sine nemaivând nevoie de temeieri externe („cuvântul-legendă”). În fine, „cuvântul-împăcare” operează tot o autodepășire însă dorește să treacă și dincolo de alteritate pentru a forma o „gândire comună și solidară”.

Modelele matematice și ale științelor schimbă, însă, sarcina limbii și a cuvântului. Odată cu Galilei, obiectul este definit prin metoda în condițiile căreia realitatea devine obiect de cercetare, cu scopul de a înfrânge orice rezistență a lucrurilor și a supune procesele naturii. Dacă există o nouă cunoaștere a naturii în epoca modernă, scrie Gadamer, aceasta mărginește limba la funcția sa denominativă, acțiune care va caracteriza aproape în totalitate civilizația modernă.²⁵³ În acest sens, Gadamer încearcă o recuperare a limbii în înțelesul ei pre-modern în care, dincolo de faptul că aceasta denumă instrumentele gândirii noastre, ea și relevă lucrurile, fiind „ea însăși interpretare a lumii”. Limba este un mediu universal în care însăși comprehensiunea este operată și atunci când înțelegem și interpretăm ne plasăm în tradiția de a fi situați în mijlocul limbii.²⁵⁴ Existența este într-atât de strâns legată de interpretare, adică de situarea în lingualitate (*Sprachlichkeit* - concept care semnifică faptul de a fi situat în mijlocul limbii), încât Gadamer afirmă că orice lucru este „relevant” prin interpretare, analog modului în care partitura muzicală este „onorată” în interpretare. În lingualitatea experienței umane a limbii nu există prezențe disponibile (heideggerienele *Vorhandenes*), numărabile și măsurabile, ci lucruri care se arată omului și „preiau vorbirea”. De aceea și pentru Gadamer, la fel ca pentru Heidegger, este mai just să spunem că în experiența hermeneutică evenimentul nu este survenirea noastră, ci a esenței lucrului care este în limbă, adică nu noi vorbim limba, ci ea este cea care vorbește.²⁵⁵ Lucrul este caracterizat de o mișcare prin care se dă în limbaj și care trimite la o structură ontologică universală enunțată de Gadamer astfel: „ființa care poate fi înțeleasă este limbă”²⁵⁶. Înțelegerea nu mai este condiționată de o metodă de divinație cum este ea la Schleiermacher, deoarece totalitatea semnelor pe care le putem înțelege aparțin acelui ceva care este enunțat și nu celui care enunță.

Ființa limbii și, implicit, limba ființei se pierde asemenea vieții factice, într-o mediocritate caracteristică lui „a fi public”, încadrării într-un anturaj sau a lui „a fi ca restul” în general, care

²⁵³ Hans-Georg Gadamer, „Forța expresivă a limbii”, în *Elogiul teoriei. Mostenirea Europei*, p. 106.

²⁵⁴ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et methode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique* (Paris: Seuil, 1996), p. 410.

²⁵⁵ Ibid., pp. 488-489.

²⁵⁶ Ibid., p. 500.

formează impersonalul „se”. De aceea experienței limbii trebuie, înainte de toate, să i se aplice o „destrucție” fenomenologică prin care înțelesurile sale medii să fie demontate și trăirea²⁵⁷ acestei experiențe să fie adusă în contemporaneitatea sa. Gadamer susține că, dincolo de ideea unei limbi universale, pentru Heidegger toate limbile au o originalitate proprie care poate fi trăită și numai prin această trăire poate fi înțeleasă fenomenologia heideggeriană a limbii. Realizarea familiarității cu lumea, adică viața factică, caracterizează limba într-o măsură foarte mare, în sensul că limba prezintă întotdeauna posibilitatea de „a se ridica” din tendința obiectivantă care-i este atribuită, la fel cum Hegel „ridică” logica din intelect, Heidegger „ridică” limba din metafizică, orientalii „ridică” diversitatea domeniilor ființei și poezii „ridică” tot ceea ce este dat în general, dacă înțelegem că „a ridica” (*aufheben*) înseamnă aici a aduce la ființa sa proprie un lucru.²⁵⁸ Ceea ce poate părea un „logocentrism heideggerian” (Derrida) sau o „sacralizare a limbii” (Rorty) la Heidegger este încercarea de a permite unui concept sau altuia să fie din nou vorbite în cadrul unei limbi vii, ceea ce este în sine un scop hermeneutic pentru Gadamer. Într-adevăr, „esență”, „sens” ș.a. sunt termeni recurenți la Heidegger, însă aceasta nu înseamnă că sunt folosiți în cadrul metafizic pe care Heidegger îl combate, ci mai degrabă ca direcții ale unor întrebări ce nu au răspunsuri determinate, fiind obligate să deschidă mereu drumuri. Chiar dacă „destinul oricărui occidental”²⁵⁹ este să vorbească în concepte, acesta se salvează pe sine atât timp cât conceptualizarea operează o destrucție continuă care aduce gândirea în simultaneitate cu trăirea.

²⁵⁷ Hans-Georg Gadamer, „Heidegger et le langage”, în *L'herméneutique en retrospective* (Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2005), p. 34.

²⁵⁸ Hans-Georg Gadamer, *Herméneutique et philosophie* (Paris: Beauchesne, 1999), p. 141.

²⁵⁹ Hans-Georg Gadamer, „Déconstruction et herméneutique”, în *La philosophie herméneutique* (Paris: P.U.F., 1996), p. 167.

6. DEPĂȘIREA INTERPRETĂRII ONTICE A OBIECTULUI COTIDIAN: NOȚIUNEA DE „TETRADĂ”

Dincolo de diferențierea lucrului ca obiect de artă sau ca obiect cotidian, problema lucrului în accepție ontologică, adică în calitate de reunire a tetradei este, după cum am arătat în capitolul al patrulea, una fundamentală. Chiar dacă analiza noastră a arătat că relația dintre lucru și adevăr (pe scurt, lucrul reunește și ordonează adevărurile la care aderă o comunitate dată) e descoperită inițial prin intermediul analizei operei de artă în cadrul fenomenologiei hermeneutice heideggeriene, ea (relația) este prezentă și dincolo de lumea artei. Așadar, Heidegger poate la fel de bine să exemplifice ontologic un lucru atât prin obiecte de artă cât și prin obiecte cotidiene. Ce este important este indicarea modalității în care lucrul reunește tetrada ca cvadrant al realității și iese, astfel, din rețeaua de relații ontice cu alte lucruri.

Propunem o analogie pentru a înțelege mai bine diferența dintre obiect (ontic) și lucru (ontologic) în cadru fenomenologiei atât a artei cât și a cotidianului, în lumina capitolelor anterioare din lucrarea de față. Dacă ne amintim că Heidegger e considerat unul din precursorii esteticii vieții cotidiene deoarece a investit lucrurile din viața cotidiană cu capacitatea de a ne oferi o experiență ontologică a lumii (spre deosebire de cea ontică prin care ne raportăm la lume de obicei), putem, atunci, trasa o analogie între simpla experiență deweyană și experiența ontică a obiectelor, pe de o parte, și experiența completă deweyană și experiența ontologică a obiectelor la Heidegger, pe de altă parte. De simpla experiență, sau de experiența ontică, nu suntem de regulă conștienți, în sensul în care o avem într-un flux continuu de-a lungul zilei efectuând acțiunile habituale. Atunci când avem experiența estetică a unui lucru, însă, acel lucru primește din partea noastră, prin mijlocul atenției sporite și prin încadrarea într-un cadru propice afectiv și perceptiv, condiția de excepționalitate, cu ajutorul căreia experiența lucrului devine din simplă sau ontică, completă sau ontologică.

Acest capitol va face uz de cadrul de lucru stabilit de Graham Harman pentru interpretarea noțiunii heideggeriene de tetradă. Susținem că o serie de clarificări este necesară în ceea ce privește interpretarea conceptului în literatura anglo-americană de specialitate. În mod specific, credem că echivalarea tetradei cu zone ontice ale realității trebuie rafinată într-o perspectivă ontologică pentru a rămâne fideli intențiilor lui Heidegger. În primă instanță, vom oferi un contur a termenului de „tetradă” în filosofia heideggeriană. Apoi, vom trece în revistă două cazuri recente care exemplifică interpretarea ontică a conceptului în literatura de limbă engleză. În fine, vom arăta cum cadrul de

lucru pe care Harman l-a oferit contraargumentează ambele cazuri. Conclusiv, vor fi oferite câteva sugestii de reorientare pentru a rafina explicarea tetradei în acord cu ontologia heideggeriană a locuirii.

6.1. Prezentarea tetradei ca taxonomie în interpretările curente

Mișcări post-heideggeriene recente, precum realismul speculativ și „filosofia orientată pe obiect”²⁶⁰ au criticat grav interpretările curente aduse conceptului heideggerian de tetradă (*das Geviert*), printre alte noțiuni fundamentale ale filosofului german. Prezentăm în această primă parte a capitolului traiectoria de bază a lui Heidegger în gândirea tetradei, după care vom trece în revistă două astfel de interpretări curente, cea a lui Julian Young și cea aparținând lui Hubert Dreyfus și Charles Spinoza. În partea a doua a capitolului vom oferi câteva motive pentru care aceste interpretări au nevoie de îmbunătățiri adiționale.

6.1.1. Introducerea tetradei în filosofia heideggeriană

Premisa pe care ne bazăm este următoarea: pentru a depăși pericolele gândirii metafizice, Heidegger credea că o lume post-metafizică ar implica reinterpretarea noțiunii noastre de locuire și ce înseamnă a locui. Pentru a clarifica la ce ne referim când spunem „pericole”, trebuie să ne aducem aminte de rândurile despre cele două tipuri de pericol metafizic recunoscute de Heidegger în dialogul său din 1953/54, prilejuit de întâlnirea sa cu profesorul Tezuka. Un pericol comun este acela de „a ne lăsa deviați de bogăția conceptelor” pe care limba o oferă, incluzând aici cuantificări categorice, dihotomii de genul subiect-obiect, substanță-accident ș.a., și astfel „a privi ca vag și amorf ceea ce ne revendică existența”²⁶¹. Alt pericol, mai imperios de această dată, este acela că, prin discuțiile noastre despre diferite subiecte, limba distruge gradual posibilitatea de a spune despre ce sunt dialogurile noastre *în mod esențial*.²⁶² Cele două pericole converg, din moment ce din ele rezultă că, dacă încercă să abordăm un subiect (de exemplu, existența) în termeni metafizici, cel mai probabil vom eșua. Așadar, acestea ar fi cele două „pericole” care trebuie depășite.

²⁶⁰ Mișcarea este apt prezentată în Levi Bryant et al (eds.), *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism* (Melbourne: re.press, 2011). Una din operele de bază ale „filosofiei orientate pe obiect” și care este de interes în partea a doua a acestui capitol este Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Chicago & La Salle, Illinois: Open Court, 2002). O continuare a acestei din urmă lucrări este Graham Harman, *Guerilla Metaphysics: Metaphysics and the Carpentry of Things* (Chicago & La Salle, Illinois: Open Court, 2005).

²⁶¹ Martin Heidegger, “A Dialogue on Language,” în *On the Way to Language* (San Francisco: HarperCollins, 1982), p. 3.

²⁶² Ibid., p. 5.

O întrebare care rezultă natural din premisa adoptată este de ce să ne interesăm de reinterpretarea conceptului specific de locuire? Pentru a răspunde la această întrebare în mod direct (așa cum se presupune că și Heidegger a făcut-o²⁶³): pentru că omul *este* locuire. Înainte de „Construire locuire gândire”, care este, desigur, principala lucrarea la care trimit studiile despre locuire și tetradă, Heidegger a mai lăsat să se înțeleagă și cu alte ocazii că locuirea este ceea ce face posibilă propria elucidare a ființei pentru om.²⁶⁴ În „Scrisoare despre umanism” (1946), Heidegger scrie că în proiecția sa ec-statică (*Entwurf*), ființa concretă care este omul ajunge aproape de elucidarea ființei, însă nu oamenii sunt aceia care își creează propriile proiecții, ci ființa însăși îi trimite în esența lor, adică în ek-sistență. Așadar, *Dasein*-ul uman locuiește în mod inevitabil, chiar dacă nu este mereu capabil să-și înțeleagă propria locuire. Faptul de a nu locui (*die Heimatlosigkeit*) este văzut, deci, nu ca absența unui acoperiș deasupra capului, ci ca un interes exclusiv în ființe particulare care umbrește și uită de ființa lor: „Uitarea ființei se face cunoscută indirect prin faptul că ființa concretă umană întotdeauna observă și se preocupă numai de ființe concrete.”²⁶⁵ Această formulare o precede pe cea a pericolelor pe care trebuie să le depășim și pe care Heidegger le-a rezumat în dialogul său ca uitarea diadei „ființă/ființă concretă” care trebuie să fie prezentă în fiecare „uz” al limbii.²⁶⁶

A gândi locuirea prin faptul de a nu locui oferă, de fapt, o idee mai bună asupra a ceea ce locuirea ar trebui să însemne, în special datorită cuvântului *Heimat*, care este traducerea germană a „casei”, în sensul de „ce te face să te simți ca acasă?” și nu în sensul de „din ce materiale e construită casa ta?”. „Scrisoarea despre umanism” este foarte importantă în acest sens, deoarece ne indică rădăcina cea mai probabilă a noțiunii heideggeriene de locuire, aceasta fiind poemul lui Hölderlin *Venirea acasă* (1802). În respectiva elegie, Hölderlin invocă o astfel de casă prin continua împletire a naturii, zeilor, familiei și a persoanei umane de-a lungul a șase strofe. În pasajul final al poemului, ne este dezvăluit că un efort suprauman este necesar pentru a aduce o astfel de casă la limbaj și pentru a *veni* efectiv *acasă*, după cum titlul elegiei anunță. Deși este o sarcină dificilă, ea îi

²⁶³ Subliniem că, cu excepția pasajului oferit în cele ce urmează în text din „Scrisoare despre ,umanism””, acest lucru poate fi dezbătut. Interpreți precum Julian Young susțin că Heidegger scrie în mod explicit că locuirea ține de esența umană în „Întrebarea privitoare la tehnică” și în „...în chip poetic locuiește omul...” (vezi Julian Young, „The Fourfold,” în Charles B. Guignon (ed.), *Cambridge Companion to Heidegger* [New York: CUP, 2006], p. 373). Cu toate acestea, când citim efectiv cele două eseuri heideggeriene, observăm că nu există vreo echivalență *directă* între esența umană și locuire, cu atât mai puțin la paginile indicate de Young. Din acest motiv, considerăm în cele ce urmează numai pasajul în care Heidegger afirmă explicit legătura din „Scrisoare despre ,umanism”.

²⁶⁴ GA 9, p. 337. Martin Heidegger, „Letter on Humanism,” în *Pathmarks* (New York: CUP, 1998), p. 257.

²⁶⁵ Heidegger, „Letter on Humanism”, p. 258. GA 9, p. 339. După cum notează chiar Heidegger în același paragraf, într-un sens mai strict nimeni nu poate să evite locuirea într-o modalitate mai mult sau mai puțin „intensă”, din moment ce toată lumea are o noțiune de „ființă”, chiar dacă vagă. Această idee este detaliată în Julian Young, *Heidegger's Later Philosophy* (Cambridge, UK: CUP, 2002), pp. 73-74.

²⁶⁶ Cf. Heidegger, „A Dialogue on Language,” pp. 26-7, p. 30, p. 40, p. 46, și 54.

revine poetului, care trebuie să reunească în limbă toate elementele locuirii „acasă” și să ofere, așadar, o idee cât mai completă a fenomenului. Pe de altă parte, cea mai bună opțiune pentru non-poet este să se rețină de la abordarea nepotrivită a locuirii:

Trebuie adeseori să rămânem tăcuți,
O limbă sacră ne lipsește – inimile ne bat și totuși
Vorbirea nu poate apărea?
*
Schweigen müssen wir oft; es fehlen heilige Namen,
Herzen schlagen und doch bleibet die Rede zurück?²⁶⁷

Dar ceea ce Hölderlin a încercat să facă în *Venirea acasă*, Heidegger a încercat să îndeplinească în propriile sale scrieri, prin termenul de tetradă (*das Geviert*).²⁶⁸ În „Construire locuire gândire” (1951) el va încerca să examineze natura locuirii în toate consecințele sale. În acest eseu Heidegger adoptă efortul lui Hölderlin, căzând de acord asupra faptului că „[l]imba este cea care ne spune despre natura unui lucru, dar numai dacă respectăm mai întâi natura proprie ei [a limbii, n.a.]”²⁶⁹. De asemenea, având în vedere notele clarificatoare – deși doar preliminare – asupra locuirii din „Scrisoare despre umanism”, nu ar trebui să fie nicio surpriză atunci când citim următorul pasaj din Heidegger: „[n]u locuim pentru că am construit, ci construim și am construit datorită faptului că locuim, adică datorită faptului că suntem *locuitori*”²⁷⁰. Să notăm că remarca preliminară era că a fi un locuitor înseamnă a fi în proiecție ec-statică. Acum este destul de ușor să vedem că ar fi logic imposibil să construiești ceva dacă nu te-ai gândi (adică, dacă nu ai proiecta) mai întâi la ceea ce dorești să construiești. Așadar, a construi în sens ontic presupune deja locuirea în sens ontologic.

Heidegger înțelege să pună în cuvinte locuirea vorbind despre unitatea a patru termeni: muritori, cer, pământ și zei – termeni ai căror unitate formează tetrada. Fiecare dintre acești termeni este recunoscut ca și concept controversat și dificil de interpretat, după cum vom vedea și noi în următoarele secțiuni. Cu toate acestea, cititorul poate să deslușească destul de ușor firul gândirii lui Heidegger în eseu. Linia gândirii heideggeriene în „Construire locuire gândire” este următoarea. Atunci când locuiește, omul este proiectat ec-static. A fi proiectat implică a avea un simț explicit sau

²⁶⁷ Friedrich Hölderlin, *Heimkunft (Venirea acasă)*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/262/71> Accesat în data de 30 ianuarie 2015

²⁶⁸ Heidegger subliniașe deja importanța poemului *Heimkunft* a lui Hölderlin cu câțiva ani înainte (vezi GA 4, pp. 13-31), însă textul la care ne referim are un caracter pronunțat de comentariu literar mai degrabă.

²⁶⁹ Martin Heidegger, “Building Dwelling Thinking,” în *Poetry, Language, Thought* (New York: HarperCollins, 2001), p. 144. GA 7, p. 148.

²⁷⁰ Heidegger, “Building Dwelling Thinking,” p. 146. GA 7, p. 150.

implicit al unei traiectorii, oricare ar fi aceasta. Dar a avea o traiectorie înseamnă a te putea în orice moment să te regăsești într-o anumită poziție. Pentru a nu explica acest lucru în termeni ontici precum coordonate spațiale și temporale, Heidegger alege în schimb o metaforă, scriind că locuirea trebuie înțeleasă „în sensul șederii muritorilor pe pământ”. Și apoi Heidegger scrie:

Dar „pe pământ” înseamnă deja „sub cer”. Ambele înseamnă, *de asemenea*, „a sta în fața divinilor” și includ „aparținând ființei omului împreună”. Printr-o unitate *primordială* a celor patru – pământ și cer, divini și muritori – ei își au locul cu toții într-unul.²⁷¹

Din moment ce în această secțiune tratăm exclusiv traiectoria heideggeriană a gândirii tetraedice, interpretarea fiecărui element din aceasta din urmă este rezervată pentru următoarele două secțiuni. În momentul de față, dorim să ne focalizăm pe ceea ce se întâmplă după ce „locuirea” este identificată cu „locuirea în tetradă”. Intenția lui Heidegger în această chestiune este de a aduce în față conceptul de lucru, afirmând că „a sta cu lucrurile este singura modalitate prin care șederea în tetradă este îndeplinită la orice moment dat într-o simplă unitate”²⁷². Putem interpreta această afirmație în analogie cu trecerea de la o analitică a *Dasein*-ului la una a disponibilității ființelor particulare.²⁷³ În mod similar și destul de vigilent, Heidegger modifică acum balanța de la locuirea umană la sarcina esențială a locuitorilor de a „aduce prezența tetraedice în lucruri”²⁷⁴. Dacă „modificare balanței” pare a fi prea mult spus, atunci ar trebui cel puțin să cădem de acord pe faptul că cel puțin componenta *umană* a tetraedice este contrabalansată de componenta *lucrurilor*.

Nu vine ca o surpriză, în acest caz, că Heidegger a ales personal ca eseul său „Lucrul” să fie introdus imediat după „Construire locuire gândire” în al șaptelea volum din *Operele complete*, chiar dacă el fusese livrat sub formă de conferință cu un an mai devreme (1950) decât eseul din urmă. Din a doua parte a lucrării „Construire locuire gândire” învățăm că percepem spațiul în conformitate cu anumite lucruri care funcționează ca repere și care oferă un anumit sens al direcției și traiectoriei. De exemplu, malurile unui râu ajung în atenția noastră datorită faptului că suntem tacit ghidați de către un pod pentru a traversa respectivul râu. Putem oferi cu ușurință indicații precum „pentru a ajunge la punctul X, trebuie doar să treci râul” numai datorită faptului că podul peste râu ne asigură posibilitatea de a-l trece. Așadar, podul funcționează ca un lucru care *adună* tetrada, scrie Heidegger. „Locațiile” în general ar fi, atunci, posibile numai datorită „muncii” tacite pe care podul o face. În consecință, ontologia heideggeriană a spațiului conchide: „traversăm mereu spații în așa

²⁷¹ Ibid., p. 147. GA 7, p. 151.

²⁷² Ibid., p. 149. GA 7, p. 153.

²⁷³ Pentru o descriere clară a *die Kehre* văzută în această modalitate, vezi Thomas Sheehan, “KEHRE and EREIGNIS: A Prolegomenon to *Introduction to Metaphysics*,” în Richard Polt și Gregory Fried (editori), *A Companion to Heidegger's Introduction to Metaphysics* (New Haven și Londra: Yale University Press, 2000), pp.7-9.

²⁷⁴ Heidegger, “Building Dwelling Thinking,” p. 149. GA 7, p. 153.

fel încât le experimentăm deja prin faptul că stăm laolaltă cu locații și lucruri apropiate și îndepărtate”²⁷⁵.

În „Lucrul”, adunarea tetradei de către un lucru își dobândește întreaga sa semnificație. Aici, lucrurile nu pun în ordine doar spațiul cotidian, ci *toate* activitățile umane. Mai mult, eseul este oarecum derutant, din moment ce postulează că nu numai oamenii locuiesc, ci și ființe particulare precum o piatră sau chiar „somnul întunecat al pământului”²⁷⁶. Vom oferi o clarificare a acestei idei în partea a doua a capitolului. Ceea ce trebuie reținut aici este că lucrurile, reunind tetrada, pun ordine în viața cotidiană a omului. Un exemplu proeminent de un astfel de lucru este cel al urciorului. Permițând lichidului să fie turnat în și din el, urciorul adună laolaltă muritorii care doresc să-și astâmpere setea. Făcând aceasta, uriorul „le îmbroscătează timpul liber și le însuflețește convivialitatea”. Lichidul băut aduce cu sine munca făcută pe pământ, fie că vorbim despre apă adusă de la un izvor sau de vin obținut prin munca la un vie, sub cerul liber sau înnorat. Din moment ce astâmpărarea setei este, de asemenea, și un moment de odihnă, Heidegger interpretează actul turnării lichidului din urcior ca un act de mulțumire zeilor pentru bogățiile muritorilor, pământului și cerului (cuvântul german pentru turnare, *Guß*, se aseamănă cu „grecescul χέειν [și] indo-europeanul *ghu*. Ele înseamnă ofrandă”²⁷⁷). Așadar, urciorul ca lucrul adună laolaltă tetrada în unitate. După cum scrie Heidegger, urciorul ca lucru *lucrează*.

Acum că o foarte scurtă schiță asupra tetradei în gândirea heideggeriană a fost oferită, trebuie să investigăm mai departe cum cele patru elemente ale tetradei au fost interpretate în comentariile exegeților de limbă engleză. Pentru această secțiune, am ales interpretarea lui Julian Young, care a dat tonul scrierilor ulterioare asupra tetradei, și interpretarea lui Dreyfus și Spinoza, ca studiu de caz.

6.1.2. Tetrada ca etică a locuirii

Din moment ce Heidegger susține că „Fundamentalul caracter al locuirii este [...] a cruța și a păstra” și că păstrarea „este prezentă în întreaga locuire”²⁷⁸, Young crede că Heidegger propune o etică a locuirii. El își susține această credință cu următorul argument: fiind proiectați într-o lume, avem invariabil o *grijă* pentru ea. Din moment ce, indiferent dacă ne place sau nu, avem o grijă

²⁷⁵ Ibid., p. 155. GA 7, p. 159.

²⁷⁶ Martin Heidegger, “The Thing,” în *Poetry, Language, Thought*, pp. 170 et sq. GA 7, pp. 174 et sq.: “In der Quelle weilt das Gestein, in ihm der dunkle Schlummer der Erde, die Regen und Tau des Himmels empfängt.”

²⁷⁷ GA 7, p. 174 (traducerea în limba română ne aparține).

²⁷⁸ “Building Dwelling Thinking,” p. 147. GA 7, p. 151.

pentru lume, locuim într-o lume care are nevoie de grijă și suntem, așadar, gardieni, sau „păstrători”, sau „păstrători-adeveritori”.²⁷⁹ Într-adevăr, Heidegger a fost destul de explicit în §41 et sq. Din *Ființă și timp* atunci când a permis ca auto-proiecția *Dasein*-ului să fie interpretată ca grijă.²⁸⁰ La fel de explicit a fost și în pasajul comentat mai sus din „Scrisoare despre umanism”, unde Heidegger scrie că avem cu toții o idee mai mult sau mai puțin ontologică asupra ființei (unii au o idee ontică asupra ființei, însă *au* o idee totuși). În fine, Young crede că pentru a oferi această etică a locuirii, Heidegger creează o taxonomie (1) a obiectului care are nevoie de grijă și (2) a grijii înseși. Prima taxonomie ar fi reprezentată de tetradă, în timp ce a doua de *techne*. Desigur, în această secțiune ne interesează doar prima.

Bazându-se pe faptul că în „Lucrul” tetrada este echivalată cu lumea,²⁸¹ Young își întoarce privirea la conceptul de ființă-în-lume din *Ființă și timp* pentru a explica locuirea în tetradă. Concluzia sa este că aceasta din urmă este o versiune perfectată a ființei-în-lume, după cum urmează: muritorii găsesc cu siguranță un ecou în conceptele de *Dasein* și *Mitsein* din *Ființă și timp*. Mai puțin clar dar tot adevărat este faptul că și zeii (divinii) își găsesc un ecou în prima operă majoră a lui Heidegger. Young susține că termenul de „zei” doar reia discuția despre eroi (*Helden*), adică discuția asupra posibilităților de existență cărora *Dasein*-ul uman li se poate dedica sau nu. A te dedica unui „erou” înseamnă, practic, a adopta o paradigmă culturală.²⁸² Ar putea, de asemenea, să însemne existența unei moșteniri, ceea ce este cazul cu toți oamenii în proiectarea lor.²⁸³ În orice caz (și pe de altă parte), pământul și cerul nu au nici un ecou în *Ființă și timp*. Young interpretează acești doi termeni destul de literal și afirmă în mod repetat că „cerul și pământul formează, în mod clar, natura, iar muritorii și zeii formează cultura”²⁸⁴.

Este important să notăm că aceasta va deveni ulterior interpretarea oficială a tetradei în aproape toată literatura de specialitate anglo-americană.²⁸⁵ Dar ceea ce ea implică este că lumea în *Ființă și timp* ar fi una incompletă, din moment ce cuprinde numai cultura (muritori și zeii), în timp ce lumea ca sinonim pentru tetradă este o lume completă, din moment ce cuprinde, de asemenea, și

²⁷⁹ Julian Young, *Heidegger's Later Philosophy*, pp. 91-2.

²⁸⁰ Martin Heidegger, *Being and Time*, trad. Joan Stambaugh (Albany, NY: State University of New York Press, 1996), p. 179. GA 2, p. 254.

²⁸¹ Heidegger, “The Thing,” pp. 177-8. GA 7, p. 181. Pentru un comentariu amănunțit pe acest subiect, vezi Andrew J. Mitchell, “The Fourfold”, în Bret W. Davis (ed.), *Martin Heidegger: Key Concepts* (Durham: Acumen, 2010), pp. 208-18.

²⁸² Am identificat două ocurențe a termenului „erou” / „eroi” în *Ființă și timp*. Amândouă au acest sens. Vezi Heidegger, *Being and Time*, p. 352 și p. 339. GA 2, p. 509 și p. 490.

²⁸³ Julian Young, *Heidegger's Later Philosophy*, p. 97 și p. 98.

²⁸⁴ Ibid., p. 98. Vezi și pp. 93-94 pentru o idee similară.

²⁸⁵ Două referințe extrem de populare care acomodează ideea că tetrada este ceea ce reunește natura și cultura sunt Charles Guignon, *Cambridge Companion to Heidegger* și articolul dedicat lui Heidegger din Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/heidegger/> (accesat în 1 octombrie 2014).

natura (cerul și pământul). Young va scrie, în consecință, că „ființa-în-lume din opera târzie a lui Heidegger este ființa-în dualitatea ‚interconectată’ a naturii și a culturii”²⁸⁶. Apoi face referire la textul heideggerian „Timpul imaginii lumii” (1938) pentru unul din cuvintele citate, anume „interconectată”. Din păcate, cuvântul nu este regăsibil în paragraful la care Young face referire. Mai mult, citim în respectivul paragraf că:

„Lumea” servește aici ca un nume pentru întregul ființelor particulare. Numele nu este limitat la cosmos sau la natură. Istoria aparține, de asemenea, lumii. Și totuși, chiar și natura și istoria, în interpenetrarea și transcenderea lor reciprocă, nu reprezintă exhaustiv lumea. În această designare este inclus, de asemenea, și temeiul lumii, indiferent de cum gândim relația sa cu lumea.²⁸⁷

Avem două observații de făcut în acest moment, niciuna favorabilă tezei lui Young. În primul rând, prin cuvântul „interconectat” Young trebuie să se fi referit la cuvântul „interpenetrat” din textul original, care este derivat din substantivul *die Wechseldurchdringung*, iar prin cuvântul „cultură” Young trebuie să se fi referit la cuvântul „istorie” din textul original, din moment ce nu este făcută nicio referire la „cultură” de către Heidegger aici și istoria este gândită strict în relație cu natura. Un cititor tolerant al lui Heidegger ar accepta prima substituție de cuvinte, însă ar respinge-o pe a doua cu siguranță, din moment ce cultura și istoria au sensuri diferite nu numai în textul heideggerian, dar și în înțelesul comun.

În al doilea rând, să presupunem că avem de-a face cu un cititor îndeajuns de tolerant pentru a accepta și a doua substituție. Lucrurile ar fi neclare chiar și în acest caz, deoarece Heidegger scrie explicit că nici măcar natura și istoria puse laolaltă nu reprezintă exhaustiv lumea, spre deosebire de Young, care susține că tetrada, care e compusă din natură (cer și pământ) și cultură (muritori și divini) este lumea. Așadar, teza lui Young trebuie regândită.

Mai mult, în ciuda eforturilor lui Young de a sublinia că termenul „natură” nu trebuie înțeles într-un sens științific, ci într-unul poetic, autorul susține, totuși, că locuirea în tetradă este o viziune perfecționată a ființei-în-lume din *Ființă și timp*:

[V]ersiunea târzie a lui Heidegger a termenului ființă-în-lume este oferită în termeni de patru elemente „existențiale”: ca oameni, trăim parte a vieții noastre pe o parte a planetei

²⁸⁶ Young, *Heidegger's Later Philosophy*, p. 98.

²⁸⁷ Martin Heidegger, *The Question concerning Technology and other Essays*, trad. William Lovitt (New York și Londra: Garland Publishing, 1977), p. 129. GA 5, p. 89.

(„pământ”), într-un climat particular („cer”), printre ființe particulare umane („muritori”) și, în mod voit sau nevoit, îndrumați de o anumită moștenire etică („divini”).²⁸⁸

Young are dreptate să plaseze termenul „existențiale” între ghilimele, deoarece, așa cum vom arăta în partea a doua a acestui capitol, este foarte neclar dacă versiunea heideggeriană se referă la o serie de elemente existențiale sau, de fapt, la o colecție ontică de ființe particulare. Pentru moment, după ce am arătat rădăcinile interpretării curente ale tetradei heideggeriene în literatura de limbă engleză, vom comenta mai departe contribuția adusă de Dreyfus și Spinoza la înțelegerea tetradei, contribuție puternic marcată de teza youngiană.

6.1.3. Locuirea ca scăpare de „pericolul tehnicii”

Pentru a exemplifica în mod suplimentar cum tetrada a fost receptată în interpretările curente, un articol semnat de Hubert Dreyfus și Charles Spinoza²⁸⁹ elucidează două probleme. În primul rând, asociază locuirea în tetradă cu o „scăpare” de pericolul metafizic întruchipat de tehnologie. În al doilea rând, susține că oferă o explicație concisă a tetradei fără a recurge la „poezia dificilă”²⁹⁰ a lui Hölderlin. În cele ce urmează vom lua în considerare ambele aspecte.

În comentariul său la „Întrebarea privitoare la tehnică”, Lovitt subliniază că sensul generativ, sau „pozitiv” al tehnicii este acela de „o cunoaștere competentă și profundă care descoperea și era ca atare un mod de a aduce în față la prezență, un mod de a revela.”²⁹¹ În acest sens, filosofia ca atare este *technē* în măsura în care încearcă să facă manifestă ființa realității. Mai mult, ființele particulare umane ele însele sunt deschizătoare de lume, prin aceea că, prin tehnologia și prin practica lor coordonată, ele „deschid contexte sau lumi coerente și distincte, în care percepem, simțim, acționăm și gândim.”²⁹² Cu toate acestea, în descrierea practicilor noastre, Heidegger aduce în vedere un fenomen semnificativ care poate avea loc în deschiderea de noi lumi. Într-adevăr, tehnica este de lăudat în măsura în care furnizează o modalitate de aducere la lumină a ființelor particulare. Însă există, de asemenea, pericolul ca tehnologia să degradeze lucrurile, aducându-le la un nivel mai jos – acela de „obiecte”. Statutul de „obiect” este specific lucrurilor la care ne gândim ca „rezervă” (*der*

²⁸⁸ Young, *Heidegger's Later Philosophy*, p. 98.

²⁸⁹ Hubert L. Dreyfus și Charles Spinoza, „Further Reflections on Heidegger, Technology, and the Everyday,” în *Bulletin of Science, Technology & Society* vol. 23, no. 5 (2003): pp. 339-349.

²⁹⁰ Ibid., p. 345.

²⁹¹ William Lovitt, „Introduction,” în Heidegger, *The Question concerning Technology and other Essays*, p. XXV.

²⁹² Dreyfus și Spinoza, „Further Reflections” p. 339.

Bestand)²⁹³, ceea ce înseamnă că pericolul real constă nu în distrugerea unei serii de entități naturale sau culturale sau căderea într-un soi de consumerism. Lucrul la care Heidegger se referă, în opinia lui Dreyfus și Spinoza, este „un nou stil totalizator de practici care vor restrânge deschiderea noastră la oameni și lucruri prin înlăturarea tuturor stilurilor de practică ce ne permit să fim percepțivi la realitate”²⁹⁴.

Ideea de mai sus poate fi aplicată la orice tip de industrie. De exemplu, în turism (exemplul lui Dreyfus și Spinoza), turiștii constituie resurse pentru industria turismului, care îi „recrutează” pentru a umple locurile în croaziere, avioane, hoteluri ș.a.m.d. În același timp, industria turismului constituie ea însăși o resursă pentru industria aeronautică și industria entertainment-ului. Acestea din urmă constituie, apoi, resurse pentru industria marketingului, *et cetera*. Este destul de clar, așadar, că nu există o „instituție-ancoră” printre agenții implicați în procesul continuu și accelerat de schimb al resurselor. Prin urmare, lucrurile ies din paradigma subiect – obiect, care deja le înstrăina, pentru a intra într-altă paradigmă, care le va aliena într-un mod mai agresiv: paradigma relațională a obiectului-rezervă. Însă, din moment ce oamenii (resursele umane) sunt principalii agenți în toate industriile exemplificate, „noi suntem obiecte-rezervă în aceeași măsură ca toată tehnica din jurul nostru”²⁹⁵. Acest fapt face ca respingerea tehnologiei pentru a scăpa de pericolul de a deveni obiecte-rezervă să fie inutilă, deoarece o acțiune cu adevărat eficientă în acest sens presupune o schimbare mai serioasă în atitudinea noastră vizavi de înțelegerea realității și a lumii.

Ca atare, Heidegger nu îndeamnă la suportul sau boicotarea tehnologiei, din moment ce acestea ar presupune doar un salt în pericolele metafizice prezentate la începutul capitolului. În schimb, filosoful german va efectua o investigație amănunțită a ceea ce înseamnă tehnica, sub convingerea fermă că acolo unde găsim o problemă vom regăsi și soluția respectivei probleme, analog modului în care „depășim doliul sau o durere foarte mare”²⁹⁶. Pe scurt, Heidegger susține că pericolul poate fi depășit dacă adoptăm locuirea.²⁹⁷ Într-o variantă mai lungă, totuși (explicațiile fiind necesare aici), Dreyfus și Spinoza interpretează propunerea lui Heidegger după cum urmează: pericolul devine ceea ce ne salvează, deoarece (1) odată ce tehnicitatea este văzută ca o înțelegere istorică a ființei, „căpătăm o relație liberă cu ea” și (2) odată ce înțelegem că ființa însăși este istorică, înțelegem și că trebuie să menținem un anumit grad de deschidere față de și de eliberare

²⁹³ Heidegger, *The Question concerning Technology and other Essays*, p. 17. GA 7, p. 17. Vezi, de asemenea, nota de subsol lămuritoare a lui Lovitt în traducerea engleză a textului.

²⁹⁴ Dreyfus și Spinoza, “Further Reflections” p. 341.

²⁹⁵ Ibid., p. 342.

²⁹⁶ Martin Heidegger, “The Turning,” în *The Question concerning Technology and other Essays*, p. 39. GA 11, p. 106.

²⁹⁷ Ibid. GA 11, p. 107.

către lucruri. Aceste două soluții preliminare ar trebui să ne conducă la „un nou temei și o nouă fundație”²⁹⁸.

Din moment ce depășirea pericolului presupune o eliberare către lucruri, iar lucrurile sunt cele ce păstrează unitatea lumii prin reunirea tetradei, modalitatea în care Dreyfus și Spinoza privesc menținerea unei eliberări a omului către lucruri constă în înțelegerea și locuirea în tetradă, de unde și relația intimă dintre tetradă și depășirea pericolului tehnologiei. Dintr-o perspectivă heideggeriană, acest lucru este total acceptabil. Însă modul în care Dreyfus și Spinoza interpretează elementele tetradei ca atare este, pe de altă parte, o cu totul altă poveste:²⁹⁹

- *Pământ* înseamnă „practicile de la sine înțelese în care ne întemeiem acțiunile și prin care acțiunile noastre capătă sens”. În exemplul unei mese în comun, „pământ” ar putea însemna practicile comune ale familiei-nucleu, care datează din secolul al 17-lea, precum libertatea de a-ți alege partenerul de mariaj, design arhitectural cu scopul de a deservi familia, tratarea copiilor ca fiind inocenți etc. Pământul nu trebuie confundat cu un set de practici la care putem adera sau nu, în funcție de dorința noastră. Din contra, el este „baza pe care toate opțiunile noastre apar”. Pământul este cel ce întemeiază toate practicile care rămân în fundal. De exemplu, în familiile-nucleu este de la sine înțeles că părinții își iubesc copiii. Sau, în mediul rural, este de la sine înțeles că țăranul trebuie să-și lucreze terenul dacă dorește să prospere în viață. Așadar, pământul este „roditor” tocmai pentru că funcționează ca un fel de regulă nescrisă;
- *Cerul* desemnează „posibilitățile stabile care apar în situații focale” (situațiile focale însemnând aici contexte precise, precum adunarea în jurul unui urcior de vin). „Cerul” răspunde la întrebarea „ce este mai potrivit în această situație?” De exemplu, la o masă în familie, lumea se așteaptă să aibă parte de conversație calduroasă și de un minim al manierelor la masă din partea celorlalți participanți;
- *Divinii* apar atunci când evenimentul cotidian atinge o anumită integritate particulară care ne permite să realizăm că aceasta este modalitatea în care lucrurile *ar trebui* să se desfășoare (o „lejeritate specială cuprinde participanții la eveniment”). Evenimentul în cauză pare să se desfășoare de la sine, ceea ce implică un sentiment de reverență din partea participanților. Aceștia din urmă trebuie cel puțin să se „lase purtați” de eveniment, însă nu în sens peiorativ, ci în sensul conștiinței împăcate că evenimentul își urmează cursul;

²⁹⁸ Dreyfus and Spinoza, “Further Reflections” pp. 343-344.

²⁹⁹ Următoarea listă reprezintă o versiune sintetizată a interpretării lor, din Dreyfus și Spinoza, “Further Reflections” p. 345. Toate următoarele citate sunt de la pagina respectivă.

- *Muritorii* desemnează oamenii ca deschizători de lume. Ceea ce relevă în primul rând natura noastră ca deschizători de lume este orizontul morții. Însă nu este vorba aici de moartea medicală sau de moartea fizică, ci mai degrabă de faptul că practicile noastre necesită „acordarea” noastră la ele și, astfel, ne putem găsi în poziția de a ne asuma o nouă identitate, definită la rândul ei de un nou set de practici. De exemplu, la masa în familie, la un moment dat putem dina ca cel mai tânăr membru al familiei, însă este probabil că va veni vremea când vom dina și ca cel mai bătrân membru, de asemenea.

6.2. Respingerea tetraidei ca taxonomie

În prima parte a capitolului de față am prezentat două interpretări ale tetraidei despre care vom emite acum teza că, în ciuda obiecțiilor probabile din partea autorilor lor, ele pot fi privite ca interpretări ontice, adică taxonomii ale ființelor particulare. În ceea ce urmează vom prezenta critica noastră a acestor taxonomii și o vom susține făcând apel la cadrul de lucru interpretativ oferit de Graham Harman, care a fost primul filosof contemporan ce a respins interpretări similare ale tetraidei. În cele din urmă, vom propune câteva indicații posibile pentru o rafinare ulterioară a interpretării.

6.2.1. Ce trebuie modificat în interpretare?

Graham Harman a efectuat o amplă critică a tetraidei văzută ca o colecție de zone ontice ale realității. Argumentul principal pe care îl aduce în cartea sa *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*³⁰⁰ este că analiza efectuată de Heidegger asupra tehnicii formează bazele unei ontologii a „obiectelor însele” (Harman folosește cuvântul „obiect” dezbrăcat de sensurile sale peiorative din filosofia heideggeriană, deci echivalent cuvântului „lucru”). Harman încearcă să demonstreze că faptul-de-a-fi-la-îndemână (*Zuhandenheit*) este valabil în cazul obiectelor care se ascund privirii umane și care, așadar, nu devin prezente – obiecte care se distanțează de ființa particulară umană însă și de ele însele în același timp. Putem spune, așadar, într-un sens mai strict, că ființele particulare umane întâlnesc obiecte, iar obiectele se „întâlnesc” între ele numai ca prezente (*vorhandene*). De aici ia naștere o reinterpretare a ontologiei fundamentale heideggeriene ca dublă aspectare a tuturor lucrurilor: aspectul ascuns, la-îndemnână, sau *ontologic*, și aspectul

³⁰⁰ Graham Harman, *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects* (Chicago & La Salle, Illinois: Open Court, 2002).

prezent, sau *ontic* al tuturor lucrurilor. Dar din moment ce *orice* identificare a lucrului la-îndemână este *deja* o construcție prezentă (sau *ontică*), dat fiind că întâlnirea respectivului lucru nu îi epuizează natura ascunsă niciodată, lucrurile nu sunt întâlnite în mod ontologic *stricto sensu* niciodată.

Pentru a exemplifica, să reluăm exemplul podului. Putem întâlni podul ca ceva ce facilitează trecerea noastră peste un râu. În același timp, doi iubii îl pot întâlni ca un loc mai special, unde își dau întâlnire în mod regulat. Altcineva ar putea să sufere un accident pe același pod, caz în care respectiva persoană va întâlni podul ca un obiect foarte periculos. O piatră poate cădea de pe pod și poate omorî un animal sau o insectă, caz în care acestea din urmă vor întâlni podul ca și cauza propriei morți. Niciuna din aceste identificări ale podului nu îi epuizează natura de *pod*, care face posibilă toate ipostazele enumerate în care poate fi întâlnit și încă un număr infinit de alte ipostaze pe care nu le-am menționat. În alte cuvinte, nicio colecție de determinări prezente nu va putea epuiza natura de a-fi-la-îndemână a lucrului. Mai mult, un lucru este întâlnit cu adevărat ca fapt-de-a-fi-la-îndemână atunci când nu este gândit deloc. Simpla direcționare a atenției asupra a ceva face ca acel ceva să nu fie considerat decât în prezența sa, iar Heidegger a clarificat acest lucru destul de bine prin folosirea termenului de *Verlässlichkeit* (capacitatea de a inspira încredere) în „Originea operei de artă”³⁰¹ pentru a caracteriza starea de a-fi-la-îndemână a unui lucru la care nu ne gândim.

Harman susține că „drama ontologică” a realității ontologice *versus* prezență este trecută prea ușor cu vederea de către interpreți, ca o luptă pragmatică între a utiliza *versus* a vedea. Cheia pentru a face ceva nu este (așa cum Patočka scrie pe alocuri³⁰²) înțelegerea practică mai degrabă decât obiectivă a unui lucru, ci chiar realitatea ascunsă a echipamentului care susține toate interpretările umane posibile, „echipament” fiind aici un nume oferit chiar și celui mai inutil lucru în aparență. Chiar dacă suntem de acord în primă instanță că nu înțelegem obiectiv, ci practic, tot va trebui să cădem de acord și asupra faptului că un lucru mai întâi *este* și numai apoi „este înțeles”³⁰³. Iar, din moment ce lucrul este „unitatea” tetradei, Harman concludă că al doilea pas major pe care Heidegger îl face este să împartă dualitatea inițială reprezentată de ontic / ontologic în patru elemente separate.

O greșeală comună atunci când interpretăm tetrada este să îi înțelegem cele patru părți ca zone ontice. Această greșeală, susține Harman, este efectuată chiar și de către acei interpreți care

³⁰¹ GA 5, pp. 19 et sq. Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” în *Poetry, Language, Thought*, pp. 33 et sq.

³⁰² Jan Patočka, *Body, Community, Language, World*, trad. Erazim Kohák, ed. James Dodd (Chicago și La Salle, IL: Open Court, 1999), de la a 15-a prelegere (pp. 127-134) înainte. Vezi, de asemenea, și Cristian Hainic și Codruța Porcar, “A World of Work? On Heidegger’s *Pragmata* and their Consequences,” în *Studia UBB.Philosophia* vol. 57, nr. 2 (2012): pp. 55-64.

³⁰³ Harman, *Tool-Being*, p. 182.

denunță astfel de metode ontice. Însă tetrada nu poate fi interpretată ca taxonomie a ființelor particulare. Am văzut că Young, care a furnizat interpretarea principală a tetradei în literatura de limbă engleză, susține că „pământ” înseamnă a trăi pe (o parte din) planetă, „cer” înseamnă a avea o climă specifică, „muritori” înseamnă a trăi printre alți oameni și „divini” înseamnă a avea o etică.³⁰⁴ Dreyfus și Spinoza au rafinat această interpretare, însă au făcut acest lucru oferind mai multe exemple de ființe particulare ce pot fi cuprinse în taxonomia inițială oferită de Young și limitându-le la practicile umane. Pentru ei, pământul și cerul cuprind practicile de la sine înțelese (de exemplu, manierele la masă, obiceiurile familiale etc.), în timp ce muritorii și divinii se referă la faptul de a fi în acord cu practicile respective și a te simți confortabil ducându-le la împlinire. Critica noastră, în acest caz, este următoarea:

Dacă pământ înseamnă a locui pe un loc anume pe planeta Pământ, atunci respectivul loc este identificabil și măsurabil. Dacă cer se referă la un climat anume, atunci acesta din urmă este, de asemenea, perfect identificabil și măsurabil. Dacă muritorii sunt un set de oameni printre care trăim, atunci acel set este măsurabil, de asemenea. În fine, dacă avem anumite reguli nescrise pe care le respectăm și care formează o etică la care aderăm, atunci acele reguli pot fi oricând identificate cu o anumită precizie (un exemplu de astfel de regulă este „părinții ar trebui să-și iubească copiii”). Prin urmare, această interpretare a tetradei presupune faptul că locuirea în tetradă este măsurabilă și, deci, ontică. Găsim această interpretare contrară intențiilor lui Heidegger de a oferi o ontologie a locuirii ca deschidere la lucruri. Aceasta din urmă pare neutralizată dacă privim tetrada ca o colecție de astfel de lucruri. Așadar, întrebarea care se pune acum este dacă tetrada este cu adevărat măsurabilă și, deci, ontică.

6.2.2. Indicații pentru reinterpretarea tetradei

Adoptând ipoteza de lucru pe care deja am explicitat-o mai sus, anume că pământ, cer, muritori și divini nu sunt tipuri de ființe particulare, Harman sugerează că primele două elemente (pământ și cer) ar trebui privite ca nume pentru ascuns și relevant, adică, respectiv, unealtă ontologică (faptul-de-a-fi-la-îndemână) și unealtă prezent-ontică. Aceasta pare o interpretare mai rezonabilă decât cele două interpretări curente din literatura de limbă engleză. Însă, în același timp, este ușor de înțeles de ce acestea două din urmă au fost facilitate. Textul lui Heidegger este ambiguu în cel puțin două puncte care ne privesc. În primul rând, el oferă *exemple* pentru ce ar putea fi locuirea ca primire a „cerului ca cer” și salvarea pământului. Despre cer, Heidegger scrie:

³⁰⁴ Young, *Heidegger's Later Philosophy*, p. 98.

Muritorii locuiesc prin faptul că primesc cerul ca cer. Ei își încredințează călătoriile soarelui și lunii, își încredințează traseele stelelor, anotimpurilor și îndurării acestora; ei nu transformă noaptea în zi și nici ziua într-o lipsă de odihnă hărțuitoare.³⁰⁵

Este important să subliniem că soarele, luna, stelele, anotimpurile, noaptea și ziua sunt simple exemple de ființe particulare capabile să fie cuprinse sub numele de „cer”. Însă ele nu epuizează, sub nicio formă, ceea ce „cer” înseamnă, în ciuda tentației inerente a textului de a afirma contrariul. De asemenea, „[a] salva pământul înseamnă mai mult decât al exploata”³⁰⁶, adică mai mult decât a ști ce să cultivi și ce să construiești pe el, așa cum a sugerat Young. În al doilea rând, Heidegger însuși blochează acest tip de interpretare prin intermediul construcției „ca”. Formulări precum „cer *ca* cer” și „divini *ca* divini” ne interzic diseminarea sensului termenilor de „cer” și „divini” în ființe particulare ontice precum „planeta Pământ”, „obiceiuri” ș.a., chiar dacă Young le-a diseminat sensul tocmai în acest mod.³⁰⁷

Dar chiar dacă construcția „ca” nu indică ființe particulare exemplare care epuizează natura elementelor tetradei, ea prezintă, totuși, două aspecte diferite ale tuturor lucrurilor. Un „lucru *ca* lucru” se referă atât la (1) faptul că un lucru *este* ceva ascuns ce nu poate fi asociat ființelor particulare cât și la (2) faptul că un lucru este ceva specific, din moment ce poate fi descris prin intermediul ființelor particulare, deși nu poate fi identificat cu ele. Această distincție își are rădăcinile în secțiunile §20 și §21 ale volumului *Zur Bestimmung der Philosophie*, mai precis în distincția pe care Heidegger o operează între ceva formal-obiectiv (*das formallogisches gegenständliches Etwas*) și ceva specific obiectului (*das objektartiges Etwas*). La o primă vedere, această distincție pare să aibă loc în teoretizarea experienței sau în prezență³⁰⁸, însă Heidegger o identifică în scurt timp și în stagiul pre-teoretic al lucrurilor (în faptul-de-a-fi-la-îndemână), care este temeiul experienței cotidiene și care propune o distincție similară între ceva pre-lumesc (*das vorweltliche Etwas*) și ceva lumesc (*das welthafte Etwas*).³⁰⁹ Avem de-a face, așadar, cu o dublă clarificare ulterioară a statutului ontologic al lucrurilor, o clarificare care modifică bifurcarea inițială în ontic și ontologic a lucrurilor și care oferă o nouă descriere a realității în patru cvadrante.

³⁰⁵ Heidegger, “Building Dwelling Thinking,” p. 148. GA 7, p. 152.

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Pentru o echivalență între zei și obiceiuri sau cutume, vezi Young, *Heidegger's Later Philosophy*, p. 101.

³⁰⁸ Martin Heidegger, *Towards the Definition of Philosophy*, trad. Ted Sadler (Londra și New York: Continuum, 2000), p. 98. GA 56/57, p. 116.

³⁰⁹ Exprimat clar de Heidegger în *ibid.*, p. 186. GA 56/57, p. 219.

Tindem să fim de acord cu Harman în ceea ce privește interpretarea pământului și a cerului, deoarece continuarea celor patru cvadrante ale realității din cursul său din anul 1919 în opera sa târzie este dovada de care avem nevoie pentru a afirma că nu există un „Heidegger 1” și un „Heidegger 2”, sau cel puțin că diferența dintre opera sa timpurie și opera sa târzie nu este atât de mare precum a fost prezentată de unii comentatori. În al doilea rând, această interpretare a genezei tetradei în opera heideggeriană coincide de asemenea și cu modalitatea în care pământul este prezentat în „Originea operei de artă”. În cunoscuta sa luptă ontologică cu lumea,³¹⁰ pământul indică posibilitățile nerealizate care ar putea fi aduse la prezență cu ajutorul acelorași materiale folosite pentru a prezenta configurarea istorică a lumii într-o operă. În alte cuvinte, în lupta sa cu lumea, pământul ar putea *deschide* noi fațete ale realității. Dar nu o face, din moment toate operele de artă terminate deschid lumea așa cum este ea și nu cum ea ar putea altfel fi. Așadar, fiind nerealizat, pământul este ascuns vederii în calitate de ceva pre-lumesc. Iar, din moment ce în „Construire locuire gândire” și în „Lucrul” cerul este exemplificat prin numeroase entități specifice, dar nu este identificat cu niciuna dintre acestea, cerul apare în mod natural în opera heideggeriană ca și corespondentul a ceva specific obiectului din opera timpurie a filosofului german.

Divinii și muritorii, pe de altă parte, oferă lucrurilor celelalte două cvadrante ale realității (ceva lumesc și ceva formal-obiectiv). Conform lui Harman, „divinii” se referă la ascunderea specifică fiecărei entități și, așadar, zeii corespund ceva-ului lumesc. În ceea ce-i privește pe muritori, ceea ce este de subliniat e că nu implică în mod necesar oameni, ci entități capabile de „moarte ca moarte”, adică implică entități capabile să suporte construcția „ca”, ceea ce înseamnă că implică toate entitățile. Acesta poate fi motivul pentru care Heidegger a scris că și pietrele pot „locui”. În plus, Heidegger clarifică destul de bine faptul că tetrada este reunită în lucruri și nu în oameni. Însă dezbaterile care privesc realismul *versus* antropocentrismul tetradei heideggeriene merg dincolo de scopul lucrării de față. Aici notăm doar că muritorii se aseamănă cerului prin aceea că țin de tărâmul prezentului, adică de „dominația construcției ,ca”³¹¹. Deci, divinii și pământul ar aparține tărâmului ascuns privirii sau zonei cunoscute ca „la-îndemână”, în timp ce cerul și muritorii aparțin prezenței, oferind o noțiune ontologică a prezenței ca ceva. De unde, atunci, nevoia pentru un cvadrant al realității, totuși? Nu putea Heidegger exprima structura realității ca o dihotomie în loc de o tetradă?

³¹⁰ Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” p. 33, pp. 46 et sq. GA 5, p. 19, pp. 34 et sq.

³¹¹ Harman, *Tool-Being*, p. 189. De asemenea unul din rezultate dezbaterii realism vs. antropocentrism în ceea ce privește locuirea la Heidegger este „ecologia” sau „ecosofia” heideggeriană. Pentru o abordare critică a acestora, vezi Greg Garrard, *Ecocriticism* (Londra și New York: Routledge, 2004), pp. 30-32, cap. 6 și cap. 8. Pentru o abordare mai puțin critică, vezi Simon P. Oswitch, “Heidegger’s Fourfold and The Animal: A Brief Look at a Reconcilable Inconsistency,” <http://www.all-creatures.org/articles/an-tp-r-oswitch-fourfold.pdf>, accesat 25 martie, 2015.

Ceea ce tetrada face în primul rând este să arate că atât în ascundere cât și în neascundere toate entitățile prezintă o dublă suprastructură care este aceea a realității lor specifice, pe de o parte, și realității lor „în general”, pe de altă parte. Maniera în care ființele particulare prezintă această dublă suprastructură este următoarea.

Pământul este un alt nume pentru contextul însuși al ustensilelor și este atât ascuns cât și total. Din acest punct de vedere, el este analog termenului de *Angst* (prezent în mod natural la muritori), prin aceea că *Angst* și nimicul relevă (în „Ce este metafizica?”³¹²) că există mai degrabă ceva decât nimic. „Adică, decât să ofere o realitate particulară, pământul oferă o realitate care adăpostește: nu este ceva specific, dar este ceva care *este*”³¹³. Dar în timp ce *Angst* relevă explicit că mai degrabă există ceva, pământul rămâne ascuns. Mai mult, pe planul prezenței, avem acum particularitățile cerului (ceva specific) și reitatea lui *Angst* (ceva în general). Cerul și muritorii sunt, așadar, legați de pământ în măsura în care pământul preia caracteristicile de retragere totală, ceea ce îl transformă într-un pseudonim pentru ființă. Termenul de „divini” devine un al doilea membru al ființei ascunse. Harman scrie în acest sens:

[Pământul] este ascuns în mod dublu față de construcția ‚ca’ a muritorilor, care este descoperită: el este realitatea însăși, indiferent de lucrurile în care realitatea consistă, iar zeii sunt ascunși în mod dublu față de specificitatea descoperită a cerului. În lumea construcției ‚ca’, noi nu ne confruntăm niciodată cu ceva în general, ci cu nori, cu pâine, cu biciclete. La fel se întâmplă și în imperiul ființei-ustensil, care este pluralizată în forma ‚zeilor’, oferindu-ne nu doar un pământ solitar ca temei, însă și entități specifice ascunse într-o profunzime care nu poate fi redusă la o rețea în care ele pot intra sau nu.³¹⁴

Este important să notăm diferența dintre o interpretare a tetradei ca și cvadrant al realității și identificarea sa cu zone ontice ale realității. În timp ce prima se referă la structura ontologică a ceea ce aduce laolaltă tetrada în unicitatea sa (adică lucrul), a doua doar oferă exemple de ființe particulare care cad sub numele generice de „pământ”, „cer”, „muritori” sau „divini”. Dar este evident că exemple de tipul al doilea sunt infinite în număr, conform principiului ontic care ne spune că *orice* este măsurabil. În același timp, tetrada ca și cvadrant al realității nu este formată din ființe particulare, deoarece este explicitată ca patru distincții ontologice între specific și general, fiecare în sfera ființei, pe de o parte, și a ființelor particulare, pe de altă parte. În cele ce urmează vom oferi trei exemple suplimentare menite să clarifice sensul ontologic al tetradei.

³¹² Martin Heidegger, „What is Metaphysics?” în *Pathmarks*, p. 91. GA 9, p. 115.

³¹³ Harman, *Tool-Being*, p. 201.

³¹⁴ Ibid., p. 202.

La câțiva ani după ce a publicat interpretarea sa a tetradei heideggeriene, Young a revenit pentru a sublinia că fiecare din cele patru elemente ale tetradei poate fi, de fapt, mai mult lucruri. Aplicând tetrada la locuirea într-un oraș, Young susține că spațiul urban poate fi „infiltrat” de pământ dacă vorbim de un „oraș-grădină” precum Wellington (Noua Zeelandă).³¹⁵ Dar aceasta nu este nimic mai mult decât identificarea pământului cu o planificare urbană și multe grădini, după cum Young însuși admite. Altfel spus, mai multe exemple de acest fel nu fac altceva decât să susțină identificarea ontică a tetradei cu diferite ființe particulare, ceea ce a mai fost făcut în abundență.

În opinia lui Dreyfus și Spinoza, Heidegger sugerează că a scăpa de pericolul tehnologiei prin locuirea în tetradă presupune înțelegerea „altor lumi”. Exemplul lor este acela al unei persoane care alternează scrierea la calculator cu scrierea de mână. Aceasta din urmă ar putea fi folosită, susțin ei, atunci când persoana respectivă și-ar dori să exprime ceva despre propria personalitate.³¹⁶ Însă ne este greu să credem că o înțelegere ontologică a tetradei și a „altor lumi” are loc în asemenea cazuri, din moment ce înțelegerea celor patru cvadrante ale unui lucru nu implică în mod necesar „schimbarea lumilor”, care este, în mod surprinzător, echivalată de Dreyfus și Spinoza cu schimbarea unor practici. În orice caz, un alt exemplu al înțelegerii tetradei în accepția lor este că „avem nevoie să descoperim și să cultivăm practici cotidiene umile precum a ne juca cu copiii, a grădini, a ne aventura pe poteci în sălbăticie [...]”³¹⁷. Din nou, acest exemplu arată doar că dacă ne dorim să privim tetrada ca pe o colecție de ființe particulare, vom putea să identificăm acele ființe particulare fără nicio problemă în mod aleatoriu. Aceste exemple se pretează cu ușurință la principiul ontic de bază al clasificării pe categorii și ele constituie exact ceea ce „tânărul” Heidegger ne indică să evităm atunci când abordăm Dasein-ul uman:

[D]eoarece cotidianitatea medie constituie imediatul ontic al acestei ființe particulare, ea a fost și va fi reluată din nou și din nou în explicarea Dasein-ului. Ceea ce ne este din punct de vedere ontic cel mai apropiat și familiar este, din punct de vedere ontologic, cel mai îndepărtat, de nerecunoscut și în mod constant pierdut din vedere în semnificația sa ontologică.³¹⁸

Aceste ultime trei exemple clarifică îndeajuns de mult faptul că există o diferență fundamentală între tipurile de interpretare prezentate în acest capitol. Am numit interpretările care

³¹⁵ Julian Young, “The Fourfold,” în Charles B. Guignon, ed., *Cambridge Companion to Heidegger* (New York: CUP, 2006), p. 390.

³¹⁶ Dreyfus și Spinoza, “Further Reflections” p. 347.

³¹⁷ Ibid., p. 344.

³¹⁸ Heidegger, *Being and Time*, p. 41. GA 2, p. 59.

enumeră ființe particulare în care tetrada este prezentă interpretări *ontice*. Am numit interpretările care îndeplinesc imperativul heideggerian de a merge mai departe în necunoscut și în ceea ce e „în mod constant pierdut din vedere” interpretări *ontologice*. Pentru a trece de la primul tip de interpretare la al doilea, am oferit unele indicații, pe care le rezumăm în încheiere.

Principală idee conturată în acest capitol a fost că o interpretare ontologică a tetradei nu presupune a o explica pe aceasta din urmă din punct de vedere categorial sau măsurabil, adică a spune ce ființe particulare cad sub fiecare dintre cele patru părți ale tetradei. Mai degrabă, investigația ontologică ține de o investigație a sferelor prin care lucrurile structurează realitatea. Pe baza distincției pe care Heidegger o face între lucruri ascunse pre-lumești lumești, pe de o parte, și lucruri prezente formal-obiective și specifice obiectului, pe de altă parte, am arătat că tetrada poate fi, într-adevăr, văzută ca o configurație ontologică a realității și nu o taxonomie a ființei particulare pe care realitatea le prezintă. Atunci când susținem că indicăm ceea ce este realitatea, este una să indicăm ființe particulare prezentate de realitate și alta să indicăm realitatea însăși și modalitatea în care structura sa este regăsită în lucruri. În ideea că Heidegger a introdus tetrada cu acest al doilea scop, am prezentat, de asemenea, o interpretare alternativă, bazată pe atribuirea elementelor „pământ”, „cer”, „muritori” și „divini” dublei bifurcații ale ființelor particulare la-îndemână și ființa particulară prezentă. Ideea că alte modalități de explicare a elementelor tetradei heideggeriene sunt posibile sau chiar mai potrivite este perfect fezabilă, însă capitolul de față și-a limitat scopul la a prezenta o manieră viabilă în care putem gândi cele patru noțiuni ontologice, în contrast cu înțelegerea lor ontică.

7. CONSIDERAȚII FINALE

7.1. Concluzii

Obiectivul principal al cercetării postdoctorale a fost acela de a stabili relevanța conceptului heideggerian de adevăr al artei pentru mișcarea filosofică contemporană a esteticii vieții cotidiene. Relativ la acest obiectiv, lucrarea a arătat că noțiunea de „adevăr” în accepție heideggeriană joacă un rol esențial nu numai pentru fundamentarea fenomenologică a artei, ci și pentru fundamentarea fenomenologică a obiectelor cotidiene, numite „lucruri” atunci când sunt gândite în cheie ontologică. Am arătat că diferența operată în fenomenologia hermeneutică a artei între obiect, pe un plan ontic, și lucru, pe un plan ontologic este analogă diferenței operată în mișcarea esteticii cotidianului între simpla experiență estetică (*mere experience*) și experiența estetică unitară (*an experience*), în termeni deweyeni. Există, pe de o parte, fluxul cotidianității, al experienței continue sau al obiectelor pe care le folosim ca unelte după bunul plac pentru a ne realiza diferitele proiecte, însă, pe de altă parte, există și experiența unitară în sens senzorial și cognitiv (Dewey) care devine, astfel, estetică. Transpus în limbaj heideggerian, experiența estetică a unui obiect cotidian corespunde experienței unui lucrului ca reunire a adevărului lumii la care aderă un grup de oameni dat într-un moment istoric bine definit. Așadar, conceptul de adevăr, regândit în accepție heideggeriană, are o relevanță de un grad foarte ridicat pentru potențialele dezvoltări ulterioare ale esteticii vieții cotidiene.

Realizarea scopului principal al cercetării nu ar fi fost posibil fără atingerea prealabilă și progresivă a obiectivelor specifice ale proiectului, folosind metodologii de lucru specifice fiecărui obiectiv specific în parte.

În ceea ce privește primul obiectiv specific, anume stabilirea raportului dintre artă și viață cotidiană în lumina dezbaterilor din cadrul filosofiei contemporane, acesta a fost realizat în capitolul 2 al lucrării de față (*Modele estetice timpurii pentru analiza obiectelor non-artistice*) și îndeplinirea sa a presupus depășirea unei serii de dificultăți pe care le-am identificat în estetica modernă și contemporană. Dintre acestea, cele mai importante constau în:

(1) Faptul că estetica tradițională, în orice epocă istorică, tinde să aplice un anumit tip de estetism pentru a discrimina între obiectele care pot candida la statutul de „operă de artă” și cele care sunt descalificate de la acest statut. Problema pe care am identificat-o cu respectivul estetism este că

setul de canoane folosite pentru a discrimina între artele „frumoase” sau „înalte” și obiectele cotidiene este mereu contestat la scurt timp după ce intră în vigoare, de cele mai multe ori chiar de către artiștii înșiși. În plus, nu sunt rare ocaziile în care, pe baza a astfel de canoane estetice tradiționale, se ajunge la concluzii care contrazic simțul comun, cum ar fi excluderea lucrărilor de artă reprezentatională sau figurativă din categoria de „artă”, cum a fost cazul formalismului radical reprezentat de Clive Bell și analizat în secțiunea 2.1.

(2) Ceea ce identificăm sub numele de „antropocentrism estetic” în secțiunile 2.3. și 2.4. Capitolul 2 demonstrează că reacțiile stârnite de teoriile estetice cu domeniul de aplicare limitat la artă, precum formalismul lui Bell, au tematizat cu rapiditate un nou tip potențial de estetică, care în primă fază își extinde domeniul de aplicare la mediul înconjurător, iar mai apoi încearcă forme radicale conform cărora orice obiect perceptibil ar putea fi apreciat estetic (Ziff). Problema cu aceste noi modele de analiză a obiectelor non-artistice a fost că preluau metodele de analiză ale esteticii tradiționale raportate la subiectul care interpretează și care fixează canoanele de interpretare, astfel încât nu au reușit să se îndepărteze de antropocentrismul pe care și l-au propus să-l elimine în noul tip de estetică.

Concluzia noastră a fost că, pentru a rezolva atât punctul (1) cât și punctul (2), teoria experienței estetice consumatorie a lui Dewey a fost cea mai potrivită, din moment ce se înscria nu numai în efortul de a depăși limitările unei estetici cu domeniul de aplicare fixat pe artă, ci și datorită faptului că nu era nici într-atât de radicală ca experiența estetică ziffiană, însă nici atât de „tradițională” precum teoriile care modelau aprecierea estetică a naturii după aprecierea estetică a artei (conform secțiunii 2.3.).

Al doilea obiectiv specific al proiectului a fost determinarea rolului jucat de condiția de excepționalitate în diferențierea obiectelor artistice de cele non-artistice. Acest obiectiv a fost îndeplinit în capitolul 3 din prezenta lucrare și metodologia folosită pentru atingerea sa a presupus o analiză comparativă a condiției de excepționalitate a experienței estetice în viața cotidiană. Cadrul analizat a fost mișcarea filosofică a esteticii vieții cotidiene, ce s-a conturat în ultimele două decenii în mediul anglo-american, pe fundația ridicată de modelele timpurii ale analizei estetice a obiectelor non-artistice, dintre care modelul lui Dewey a fost cel mai complet și fezabil. Dezbaterea principală care ne-a interesat privește statutul de „obiect excepțional” pe care un lucru cotidian îl capătă odată luat în vizor. Poziții precum cea a lui Dewey ne spun că situațiile cotidiene nu formează experiențe estetice dacă nu sunt încheiate (sau complete) din punct de vedere senzorial și cognitiv. Însă o bună parte dintre esteticienii contemporani (Irvin, Saito, Melchionne) contestă impunerea acestei condiții a excepționalității, susținând că ea rămâne loială esteticii „tradiționale”, unde opera de artă e văzută

ca un element distructiv al fluxului cotidianității. Așadar analiza comparativă întreprinsă de noi în secțiunea 3.3. a soluționat problema privitoare la necesitatea extragerii evenimentelor complete din fluxul experienței pentru a putea forma experiențe estetice ale vieții cotidiene.

Rezultatul constă în stabilirea faptului că arta și estetica cotidianului se presupun reciproc, deci se află în alt tip de relație decât cel dezbătut de criticii condiției de excepționalitate în prezent, anume acela de contradicție. Dacă problema fundamentală discutată aici constă în fundamentarea deweyană a esteticii vieții cotidiene pe baza experienței estetice de tip consumator, rezolvarea ei a constatat în demonstrarea faptului că experiența estetică cotidiană rămâne întotdeauna separată de simpla experiență continuă și inconștientă (în termenii lui Irvin). Deci, teoretic putem obține o experiență estetică cauzată de un obiect oricât de banal, însă din momentul integrării obiectului respectiv într-un cadru imaginativ, senzorial și emotiv propriu obținerii experienței estetice, respectivul obiect este însușit cu caracter excepțional față de fluxul experienței continue și neunitare.

Altă abordare metodologică pentru a soluționa al doilea obiectiv specific a fost realizarea unei analize funcționale a definițiilor existente în prezent ale esteticii vieții cotidiene. Analiza s-a impus în economia lucrării cu o urgență considerabilă, deoarece încercările de a trata definițiile mișcării esteticii cotidiene au subliniat două pericole pe care respingerea formulării pragmatice (deweyene) a esteticii cotidianului le presupune. În primul rând, în încercarea lor de a da o teorie non-kantiană consistentă a experienței în cotidian, filosofi anglo-americani trivializează mișcarea esteticii vieții cotidiene, oferindu-i astfel un caracter redundant, conform unor comentatori precum Dowling. În al doilea rând, maniera în care susținătorii esteticii cotidiene propun efectuarea analizei obiectelor și a evenimentelor zilnice este una nerealistă, deoarece pentru a aplica analiza estetică unor experiențe fragmentare am avea nevoie să încetăm efectiv trecerea timpului și să distingem fiecare stimul senzorial care contribuie la experiența respectivă. Rezultatul analizei funcționale a fost, deci, stabilirea măsurii în care putem renunța la condiția excepționalității unei situații cotidiene pentru a o mai putea numi „estetică”. Concluzia la care am ajuns a fost că această manieră de a respinge orice aluzie la excepționalitate se traduce prin „augmentarea ordinarului” sau „excepționalizarea” situațiilor care ar fi trebuit să constituie contraponderea condiției excepționalității în primul rând. Așadar, este imposibil să renunțăm în totalitate la ideea deweyană de a separa experiența estetică de un anumit grad de unitate care o diferențiază de fluxul experienței continue.

În același timp, unul din rezultatele remarcabile ale capitolului al treilea este operarea trecerii de la pilonul teoretic anglo-american al esteticii vieții cotidiene la pilonul său continental. Cercetarea noastră a propus, în acest sens, o serie de conexiuni comparative între experiența estetică

manifestă în filosofia deweyană și filosofia heideggeriană a artei. Analiza comparativă întreprinsă în secțiunile 3.1. și 3.2. a conchis, așadar, că eforturile celor doi filosofi din tradiții de gândire atât de diferite converg în încercarea de a repune în legătură procesul de producere a artei cu viața cotidiană a comunităților în cadrul cărora arta ar urma să fie produsă. Cercetarea a observat că mai mulți factori, atât teoretici cât și instituționali, sunt identificați de ambii filosofi ca motive pentru distrugerea legăturii dintre artă și viața cotidiană în estetica modernă și chiar și contemporană. Confruntând textele filosofilor cu cele ale istoricilor artei (Mattick), am conchis că ideea de colecție de artă și influența sa crescândă de-a lungul secolului al XVIII-lea a dat naștere unei paradigme a muzeului în lumea artei, astfel încât criteriul muzeistic a devenit principalul canon conform căruia se discrimina între artă și non-artă. De altfel, criteriul muzeistic este destul de puternic și în zilele noastre, însă nu și singurul, fiind „complementat” de piața internațională de artă.

Altă concluzie la care ne-a condus investigația în capitolul al treilea a fost aceea că fenomenologia hermeneutică heideggeriană prezintă, totuși, o aplicabilitate mai largă decât domeniul obiectelor estetice. Aceasta se întâmplă în virtutea faptului că reflecția heideggeriană asupra artei are loc pe fundamentul unei încercări mai ample de respingere a unor metafizici „ideale” tradiționale privitoare la constituția realității ca atare. Observăm, cu această ocazie, că tocmai ideea directoare conform căreia nu există o lume pură care ar transcende-o pe a noastră îi permite lui Heidegger să respingă cu atâta ușurință autonomizarea teoretică a artei într-o lume „pură” separată de cea la care am avea acces direct prin facticitatea noastră.

Al treilea obiectiv specific al proiectului a fost identificarea elementelor conceptuale care permit termenului de „adevăr” să fie aplicat obiectelor și evenimentelor cotidiene. Obiectivul a fost realizat în capitolele 4 și 5 ale lucrării, iar metodologia utilizată a constatat în construcția unei noi ipoteze de lucru pe baza căreia conceptul de „adevăr” poate fi relevant pentru estetica vieții cotidiene.

Ipoteza de lucru nou construită a pornit de la ideea pe care am identificat-o în textul heideggerian, conform căreia adevărul este separat de judecata umană, în sensul în care el aparține lucrurilor (ființărilor particulare) ca atare, iar adecvarea enunțurilor noastre la lucruri presupune mai degrabă corectitudinea și nu adevărul lor. Prin emiterea acestei ipoteze, pe care textul heideggerian o sprijină ca alternativă la teoria adevărului-corespondență, demersul nostru metodologic în capitolul al patrulea a fost acela de a efectua o analiză conceptuală a noțiunii de „lucru” ca bază a relației privilegiate pe care arta o are cu adevărul. Am avut în vedere toate cele trei ipostaze ale conceptului de „lucru” în corpusul heideggerian: lucrul ca *pragma*, „caracterul de lucru” (*das Dinghafte*) al operei de artă și lucrul ca reunire a tetradei, adică lucrul ca lume în filosofia târzie a lui Heidegger.

Metodologic vorbind, cercetarea postdoctorală a fost interesată de etapele aferente fiecăreia dintre aceste trei ipostaze: (1) respingerea inițială a ideii de „estetică” în calitatea acesteia de disciplină contemplativă, din moment ce *pragma* presupune cunoaștere prin utilizare, (2) modul în care adevărul unui lucru cotidian este prezent chiar și când respectivul lucru nu este utilizat, din moment ce, prin simplul fapt că este, un „obiect” cotidian este caracterizat de capacitatea sa de a inspira încredere (*Verlässlichkeit*) și (3) lucrul în calitatea sa de reper cotidian care asigură posibilitatea interpretării Dasein-ului și, deci, a lumii sale. Rezultatele atinse în capitolul 4 în urma acestei analize complexe includ, așadar, identificarea elementelor conceptuale care fac posibilă pretarea noțiunii de „adevăr” în accepție heideggeriană la obiectele din viața cotidiană.

Însă complexitatea capitolului 4 nu se datorează numai analizei conceptuale care leagă termenul de adevăr de cel de lucru. Chiar dacă aceasta este cea mai importantă parte care ne-a ajutat să atingem obiectivul principal al proiectului, am introdus analiza conceptuală a termenului de adevăr pe fundalul a două probleme actuale ale filosofiei contemporane a artei: cum poate fi definită arta și în ce constă „istoria artei”. În secțiunea 4.1. am observat că formularea unei definiții analitice a artei este dificilă sau chiar imposibilă în condițiile în care arta însăși este eterogenă în manifestările sale, problemă care afectează în egală măsură diferitele sale „istorii”, după cum concludem în secțiunea 4.2. Faptul că arta nu mai poate fi subsumată principiilor care de-a lungul istoriei i-au conferit o oarecare unitate face necesară o abordare capabilă să o cuprindă în actualitatea sa și care să se orienteze după ceea ce o aduce cât mai aproape de noi, adică după opera de artă. Am observat că această necesitate este constatată și de unii istorici ai artei, însă nu poate fi împlinită în cadrul științific al istoriei ca disciplină datorită faptului că, în istoria artei, operele de artă trec adeseori printr-un proces de inventariere care nu ne spune nimic despre ceea ce înseamnă opera propriu-zisă.

Demersul fenomenologic adoptat în capitolul 4 a conchis că sunt nenumărate situațiile în care ne întâlnim zilnic cu opere de artă, însă prea puține ocaziile în care acestea ne arată cu adevărat ceva despre ele însele. Simplul fapt de a le cataloga în expoziții, colecții, muzee, instituții și chiar istorii ale artei, poate însemna încadrarea acestora într-un sistem care le „suprimă”, după cum se exprimă Danto. Fenomenologia heideggeriană a artei a constituit principalul reper al lucrării noastre pentru a încerca să analizăm opera de artă astfel încât ea să nu apară ca un produs „suprimat”, ci să ne orienteze ca fenomen în întrebările pe care le adresăm în privința ei. Astfel, teza noastră conform căreia fenomenologia artei poate depăși dificultățile prezente în abordările științifico-analitice, a plecat de la un studiu al operei de artă ale cărui ipoteze nu atribuie obiectului studiat caracteristicile sistemului teoretic în care acesta este încadrat: fenomenologia hermeneutică a artei.

Plecând de la această premisă, am identificat o alternativă încercării de a defini arta în mod analitic, prin circumscrierea domeniului acesteia. Fenomenologia artei pleacă de la studiul operei de artă pentru că opera reprezintă concretizarea artei, sau „locul” unde arta este cea mai „reală”, în exprimarea lui Heidegger. Opera de artă ne propune un adevăr „neobișnuit” în comparație cu spațiul și timpul cu care suntem în contact zilnic, manifestându-și atât istoricitatea vie cât și imposibilitatea noastră de a cuprinde exhaustiv această istoricitate din punct de vedere conceptual. Adevărul operei de artă cuprinde, deci, și o parte „ascunsă” care nu poate fi analizată sau numită exact, de unde și semnificațiile multiple atribuite conceptului heideggerian de „pământ” (care dorește să reprezinte această „ascundere”) de către comentatori. După cum am arătat începând cu subcapitolul 4.3., conform fenomenologiei hermeneutice, teoria adevărului-corespondență nu poate funcționa în cazul operei de artă deoarece ea se referă mereu la un fapt deja presupus, iar metoda fenomenologică a plecat de la premisa că nu adoptă nicio teorie prealabilă a artei.

Studiul operei de artă ca fenomen a însemnat analiza relațiilor pe care aceasta le întreprinde cu timpul și spațiul privitorului, de are se delimitează net prin prezentarea unui timp și a unui spațiu proprii și interne. Plecând de la „atragera” într-un „neobișnuit” pe care opera o propune interpretului, am avut ocazia să vedem cum poate fi un lucru analizat fenomenologic în starea sa „pre-obiectivă” pe care opera de artă o aduce în față. Pentru a ajunge să studieze reprezentările operelor de artă, istoriei artei trebuie mai întâi să-i fie deschisă, de către operă, o lume în care acele reprezentări să poată fi „suscitate” (Dufrenne). De aceea, concluzia acestui capitol este că, în accepție fenomenologică, experiența estetică are loc la un nivel pre-reflexiv în care, așa cum scrie Heidegger într-unul din textele sale premergătoare pentru *Ființă și timp*, o „spațialitate factică” ne deschide lumea operei.³¹⁹

Însă, după cum cercetarea o indică în capitolul al cincilea, încercările de a oferi un sistem epistemologic în care experiența estetică poate fi clarificată, precum, de exemplu, încercarea lui Roman Ingarden, sunt la rândul lor condiționate de cât anume din acea experiență poate fi transpusă în limbaj. Din acest motiv, fenomenologia se îndreaptă adeseori asupra limbii pentru a elucida relația acesteia cu adevărul operei de artă. Martin Heidegger oferă o ontologie a limbii care pleacă de la opera de artă în ideea că esența a ceva ni se dă întotdeauna și prin partea sa „ascunsă” sau „închisă”, iar nivelul original al limbii, la care toate lucrurile din viața noastră primesc un nume, nu face excepție de la această modalitate de tematizare. Astfel, am observat în secțiunea 5.2. că ființa particulară (lucrul) ajunge să fie ceea ce este, numai după numirea poetică pe care o fac poeții care au atins nivelul abisal al originii limbii și au reușit să aducă ceva din el sub forma cuvintelor. De

³¹⁹ Martin Heidegger, *Ontology – The Hermeneutics of Facticity*, pp. 65-68.

aceea, esența poeziei se constituie pentru Heidegger ca și „cuvântare a ființei împlinite cu ajutorul cuvântului”. Vorbirea își primește esența din limbă, însă despre limbă ca atare nu se poate spune aproape nimic. Singura atitudine care poate fi adoptată față de aceasta este una de „renunțare”, la fel cum poetul Stefan George „renunță” la a numi limba. Orice numire pe care limba o face se produce într-un „sunet al nemișcării”, adică în tăcere, iar opera de artă se constituie ca revelare „tacită” (Merleau-Ponty) a adevărului.

Am conchis, așadar, că diferite abordări fenomenologice cercetează relația dintre opera de artă și limbă pentru a readuce în prim plan gândirea, care se produce în mediul limbii, în simultaneitate cu trăirea lucrurilor. Ca atare, aceste abordări au nevoie de un lucru exemplar care să ne deschidă o lume în care ființele particulare se dau „în viață și pentru viață”.³²⁰ Acel lucru este în primă instanță chiar opera de artă, reper principal pentru constituirea unei fenomenologii a artei și a realizării familiarității cu lumea cotidiană la Heidegger, iar în ultimă instanță, orice lucru cotidian, în măsura în care este înțeles în sens ontologic (ca obiect capabil de a ne deschide multiple posibilități de existență) și nu ontic (ca obiect care-și capătă întregul sens din intențiile noastre).

O concluzie importantă la care am ajuns în capitolul al cincilea este aceea că, indiferent de cât de greu de accesat sau oricât de uitată (adică acoperită de straturi interpretative) ar fi o ontologie a lucrului și a limbii, fenomenologia hermeneutică nu propune planuri separate de cotidianitate, superioare sau inferioare, la care ar trebui să accedem pentru a accesa respectiva ontologie. Din contra, lucrurile care reunesc tetrada ca cvadrant al realității posedă un caracter pronunțat comunitar și cotidian, în sensul în care, chiar și neexprimat de poeți, adevărul lor „funcționează” prin simplul fapt că ele conferă o încredere tacită membrilor comunității din care fac parte. Adevărul lucrurilor este „exprimat” tacit deoarece, în general, nu obișnuim să ne punem întrebări de ordin ontologic referitoare la capacitatea de a inspira încredere a lucrurilor cu care intrăm în contact factic, adică în fluxul continuu al simplei experiențe deweyene. A fi poet, atunci, înseamnă a fi dispus să renunți la fluxul continuu al experienței cotidianului pentru a te apleca asupra modalității în care lucrurile în cotidian determină viața factică.

Incursiunea în poezie ca *Dichtung* ne-a arătat, prin urmare, că relația privilegiată dintre lucru și adevăr, deși descoperită în primă instanță în cadrul analizei fenomenologice a operei de artă, se extinde dincolo de aceasta din urmă, întocmai cum domeniul esteticii se extinde dincolo de estetica centrată pe artă, către analiza obiectelor non-artistice. De aceea nu are importanță din punct de vedere fenomenologic dacă ne referim la un lucru ca obiect de artă sau la un lucru ca obiect cotidian,

³²⁰ Martin Heidegger, *Interprétations phénoménologiques d'Aristote* (Paris : Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1992), p. 23.

atât timp cât lucrul este gândit ontologic ca ceea ce reunește și ordonează adevărurile la care aderă o comunitate dată.

Odată ce cercetarea a atins un prag elementar al ontologiei lucrului, mai profund decât cel discutat în cadrul dezbaterilor contemporane din estetica vieții cotidiene referitoare la statutul obiectului estetic, al patrulea obiectiv specific a putut fi atins. Acesta a constatat în clarificarea condițiilor în care fenomenologia heideggeriană poate contribui la mișcarea contemporană a esteticii vieții cotidiene. Obiectivul a fost realizat de-a lungul a două capitole, anume 3 și 6. Metodologia propusă pentru a atinge acest scop a fost analiza conceptuală și analiza filologică a termenului de „lucru”, după cum urmează. Din moment ce accesul la cele trei ipostaze ale lucrurilor cotidiene ne-a fost furnizat, după cum conclud capitolele 4 și 5, de către opera de artă într-un stadiu inițial, capitolul 6 va conclud că opera ne este prezentată relațional, adică în capacitatea sa de a se raporta la alte ființe particulare care nu au statutul de „artă”. Pentru a face acest lucru, am analizat conceptual și filologic exemplele oferite de Heidegger pentru deschiderea de lume a lucrurilor cotidiene (ulcior, pod, etc.) și a lucrurilor care au statutul de artă (templu grec, picturi, poeme). În acest sens, am observat că exegeții invocă așa-numita „estetică relațională” heideggeriană în care toate posibilitățile de a acționa asupra unui lucru sunt date în prealabil de adevărul pe care lucrul respectiv îl presupune. Deși au mai existat cercetători care au realizat impactul pe care ontologia ființei particulare sau a lucrului îl poate avea asupra esteticii contemporane (Mădălina Diaconu, de exemplu), întrebarea specifică la care cercetarea noastră a răspuns este de ce în textele heideggeriene din perioada anilor '35 opera de artă este considerată ca sursă a adevărului lucrurilor, pentru ca, ulterior, de aceeași relație privilegiată cu adevărul să dea dovadă și lucrurile cotidiene la rândul lor? Demersul nostru investigativ a conchis, în acest sens, că Heidegger însuși a dorit să pună în evidență potențialul lucrurilor și a evenimentelor cotidiene de a furniza o experiență ca *Erfahrung* și nu ca *Erlebnis*. Așadar, rezultatul capitolului 6 este acela de a identifica condițiile în care putem asocia fenomenologia heideggeriană cu un curent estetic, în condițiile în care Heidegger respinge hotărât analiza estetică tradițională.

Datorită faptului că lucrurile ca atare, dincolo de diferențierea lor ca obiecte de artă sau obiecte cotidiene, reunesco tetrada, deci ne spun ceva despre lumea în care un anumit grup de persoane își desfășoară viața, observația făcută în capitolul 6 este că interpretarea lucrului cotidian poate rămâne fidelă atât filosofiei artei, cât și unei filosofii a obiectelor non-artistice, așa cum se dorește a fi estetica vieții cotidiene. Arătăm că, tocmai din acest motiv, Heidegger poate fi considerat unul din precursorii esteticii cotidianului, dat fiind că filosofia sa a artei sfârșește prin a

investi lucrurile din viața cotidiană cu capacitatea de a forma o experiență ontologică a lumii, diferită de cea ontică, prin prisma căreia ne raportăm la lume de obicei (într-un flux continuu).

Conceptul principal pentru a indica raportarea ontologică la lume este cel de tetradă, sau *das Geviert*. Deși deja tratat de-a lungul capitolului al 4-lea, ultimul capitol reia analiza conceptuală pentru a arăta că în experiența ontologică a unui obiect cotidian ieșim din relațiile ontice către alte „simple obiecte” și avem acces la o parte a structurii lumii pe care respectivul obiect cotidian o face posibilă prin capacitatea sa de a inspira încredere. „Utilizarea” obiectelor cotidiene fără a ne apleca ontologic asupra lor nu înseamnă că puțința lor de a inspira încredere nu mai există, ci pur și simplu că acceptăm să fim puși în contact cu adevărul pe care lucrurile cotidiene îl poartă într-un mod tacit. În fapt, aceasta este chiar principala modalitate în care ne raportăm la cotidianitate de obicei. Atunci când obiectele cotidiene nu mai sunt utilizate în mod tacit, ci ne întrebăm asupra modalității în care ne conferă posibilitatea de a desfășura viața noastră zilnic și factic, este pusă posibilitatea de a avea o experiență ontologică a acestor obiecte, devenite astfel lucruri. Adică, conform esteticii vieții cotidiene clădită pe conceptul heideggerian al tetradei, este pusă posibilitatea unei experiențe estetice cotidiene.

7.2. Impactul cercetării

Pe plan internațional, îndeplinirea obiectivului principal al proiectului a presupus soluționarea unei probleme de interes actual în mediul contemporan al esteticii și filosofiei artei. În contextul unei dezbateri privind definiția esteticii cotidiene (Melchionne, Leddy) și recuperarea fenomenologiei heideggeriene (Sartwell, Haapala) în cadrul curentului filosofic respectiv, rezultatele oferite de cercetarea efectuată au contribuit la un progres al cercetărilor din domeniu care poate fi bine cuantificat:

(1) Cercetarea efectuată a identificat măsura în care conceptul de „adevăr” se pretează artei contemporane care tinde să se confunde cu obiectele cotidianului (de exemplu, „ready-mades”, „found art”, arta conceptuală);

(2) Au fost propuse soluții pentru rezolvarea unei serii de puncte sensibile de dispută dintre fenomenologia heideggeriană a artei și estetică. Cercetarea efectuată a identificat nu numai acele elemente din mișcarea esteticii vieții cotidiene care se pretează filosofiei heideggeriene, dar și acele elemente din fenomenologia heideggeriană care au fost preluate deja ca idei precursorale ale esteticii vieții cotidiene, precum și altele care pot fi preluate pe viitor, de exemplu structura ontologică a obiectului cotidian ca lucru;

(3) A fost stabilită măsura în care mișcarea vieții cotidiene este nevoită să respingă studiul artei pentru a se diferenția de estetica tradițională a secolelor XVIII-XX.

Pe plan național, mediul de cercetare românesc a beneficiat de o sincronizare cu una din cele mai importante direcții de cercetare actuale în estetica și filosofia artei, anume estetica vieții cotidiene (*everyday aesthetics*). Cercetarea efectuată a adus o plusvaloare în raport cu manifestările științifice existente în România dedicate temei, în prezent numai două la număr, adică a doua și a treia ediție a conferinței *Estetică și Teorii ale Artelor* organizată de Centrul de Filosofie Aplicată din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” în Cluj-Napoca în anii 2013, respectiv 2014.

8. REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Abrevieri ale Ediției Complete (Gesamtausgabe) ale operelor lui Heidegger folosite în lucrare:

GA 2: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Band 2. *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

GA 4: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Band 4. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1981.

GA 5: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Band 5. *Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

GA 7: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Band 7. *Vorträge und Aufsätze*. Vittorio Klostermann, 2000.

GA 9: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Band 9. *Wegmarken*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976.

GA 11: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Band 11. *Identität und Differenz*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2006.

GA 56 / 57: Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe*, Band 56/57. *Zur Bestimmung der Philosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1999.

Adorno, Theodor. W. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Londra & New York: Continuum, 2002. A fost folosită, deopotrivă, și varianta românească: Adorno, Theodor. W. *Teoria estetică*. Pitești: Paralela 45, 2005.

Alberro, Alexander și Blake Stimson (editori). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.

Ashley, Susan. „Engage the World’: Examining Conflicts of Engagement in Public Museums”. În *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 20, nr. 3 (2014): pp. 261-281.

Belfiore, Eleonora. „Art as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does It really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK”. În *International Journal of Cultural Policy*. Vol. 8, nr. 1 (2002): pp. 91-106.

Bell, Clive. *Art*. Project Gutenberg, 2005. Prima publicație 1914. Accesat în 26 august, 2014, la adresa <http://www.gutenberg.org/ebooks/16917>.

- Belting, Hans. *L'histoire de l'art, est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*. Paris: Gallimard, 2007.
- Berleant, Arnold. *Art as Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991.
- Bernstein, Jay. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Bossart, William. „Heidegger's Theory of Art”. În *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 27, nr. 1 (1968).
- Bryant, Levi et al (eds.). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press, 2011.
- Carlson, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londra & New York: Routledge, 2000.
- Corse, Sandra. *Craft Objects, Aesthetics Contexts: Kant, Heidegger, and Adorno on Craft*. Lanham, Maryland: University Press of America, 2009.
- Danto, Arthur C. „L'assujettissement philosophique de l'art”. În *L'Assujettissement philosophique de l'art*. Paris: Seuil, 1993.
- Danto, Arthur. „The Artworld”. În *Philosophie analytique et esthétique*. Paris: Klincksieck, 1988, pp. 183-198.
- Danto, Arthur C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Davey, Nicholas. „Was geht mich die Geschichte an? Art Practice and the Question of Historicity”. În Kerstin Mey (editor). *Art in the Making: Aesthetics, Historicity and Practice*. Berna: Peter Lang, 2005.
- Derrida, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- DeVereaux, Constance și Martin Griffin. *Narrative, Identity, and the Map of Cultural Policy: Once Upon a Time in a Globalized World*. Farnham: Ashgate, 2013.
- Dewey, John. *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1980.
- Diaconu, Mădălina. *Ontologia operei de artă în lumina principiului identității*. București: Crater, 2001.
- Dickie, George. *Art and Value*. Oxford: Blackwell Publishers, 2001.
- Dowling, Christopher. „The Aesthetics of Daily Life”. În *British Journal of Aesthetics*. Vol. 50. nr. 3 (iulie 2010): pp. 225-42.

- Dreyfus, Hubert L. și Charles Spinosa. „Further Reflections on Heidegger, Technology, and the Everyday”. În *Bulletin of Science, Technology & Society*. Vol. 23, no. 5 (2003): pp. 339-349.
- Dufrenne, Mikel. *Fenomenologia experienței estetice*. București: Meridiane, 1976.
- Elliot, Robert. „Faking Nature”. În *Inquiry*. Vol. 25, nr. 1 (1982): pp. 81-93.
- Focillon, Henri. *La vie des formes*. Chicoutimi: Université du Québec, 2002. – ediție electronică a textului Henri Focillon. *La vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1943.
- Gadamer, Hans-Georg. „Heidegger et le langage”. În *L’herméneutique en retrospective*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 2005.
- Gadamer, Hans-Georg. *Herméneutique et philosophie*. Paris: Beauchesne, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg. „Sfârșitul artei?”. În Gadamer, Hans-Georg. *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*. Iași: Polirom, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg. „Cultura și cuvântul”. În Gadamer, Hans-Georg. *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*. Iași: Polirom, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg. „Forța expresivă a limbii”. În Gadamer, Hans-Georg. *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*. Iași: Polirom, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg. *Vérité et methode. Les grandes lignes d’une herméneutique philosophique*. Paris: Seuil, 1996.
- Gadamer, Hans-Georg. „Déconstruction et herméneutique”. În *La philosophie herméneutique*. Paris: P.U.F., 1996.
- Garrard, Greg. *Ecocriticism*. Londra și New York: Routledge, 2004.
- Gombrich, Ernst. *The Story of Art*. Londra: Phaidon, 2006.
- Guignon, Charles. B. (editor). *The Cambridge Companion to Heidegger*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Haapala, Arto. „On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place”. În Andrew Light și Jonathan M. Smith (editori). *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 2005. pp. 39-55.
- Haar, Michel. *Heidegger și esența omului*. București: Humanitas, 2007.
- Haar, Michel. *Cântul pământului. Heidegger și temeiurile istoriei ființei*. Cluj-Napoca: Apostrof, 1998.
- Hainic, Cristian și Codruța Porcar. „A World of Work? On Heidegger’s *Pragmata* and their Consequences”. În *Studia UBB. Philosophia*. Vol. 57, nr. 2 (2012): pp. 55-64.

- Hainic, Cristian. „A Few Uses of Phenomenology within Art History”. În *Journal for Communication and Culture*. Vol. 1, nr. 1 (primăvara 2011): pp. 70-78.
- Harman, Graham. *Guerilla Metaphysics: Metaphysics and the Carpentry of Things*. Chicago & La Salle, Illinois: Open Court, 2005.
- Harman, Graham. *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago & La Salle, Illinois: Open Court, 2002.
- Heidegger, Martin. „Sfârșitul filosofiei și sarcina gândirii”. În *Despre miza gândirii*. București: Humanitas, 2007.
- Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. San Francisco: HarperCollins, 2001.
- Heidegger, Martin. *Towards the Definition of Philosophy*. (Trad. Ted Sadler) Londra și New York: Continuum, 2000.
- Heidegger, Martin. *Ontology – The Hermeneutics of Facticity*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1999.
- Heidegger, Martin. „Letter on Humanism”. În *Pathmarks*. New York: CUP, 1998. A fost folosită, deopotrivă, și varianta românească: Heidegger, Martin. „Scrisoare despre ,umanism””. În *Repere pe drumul gândirii*. București: Editura Politică, 1988.
- Heidegger, Martin. *Being and Time*. Albany, NY: State University of New York Press, 1996. A fost folosită, deopotrivă, și varianta românească: Heidegger, Martin. *Ființă și timp*. București: Humanitas, 2006.
- Heidegger, Martin. „Originea operei de artă”. În *Originea operei de artă*. București: Humanitas, 1995.
- Heidegger, Martin. „Construire, locuire, gândire”. În *Originea operei de artă*. București: Humanitas, 1995.
- Heidegger, Martin. „La ce buni poeți?”. În *Originea operei de artă*. București: Humanitas, 1995.
- Heidegger, Martin. „Hölderlin și esența poeziei”. În *Originea operei de artă*. București: Humanitas, 1995.
- Heidegger, Martin. *Interprétations phénoménologiques d'Aristote*. Paris : Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1992.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche. Volume 1: The Will to Power as Art*. New York: HarperCollins, 1991.
- Heidegger, Martin. „Despre esența adevărului”. În *Repere pe drumul gândirii*. București: Editura Politică, 1988.
- Heidegger, Martin. *On the Way to Language*. San Francisco: HarperCollins, 1982.

- Heidegger, Martin. *The Question concerning Technology and other Essays*. Trad. William Lovitt. New York și Londra: Garland Publishing, 1977.
- Hölderlin, Friedrich. *Heimkunft (Venirea acasă)*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/262/71> Accesat în data de 30 ianuarie 2015.
- Ingarden, Roman. *Studii de estetică*. București: Univers, 1978.
- Inwood, Michael. *A Heidegger Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- Irvin, Sherri. „The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience”. În *British Journal of Aesthetics*. Vol 48, nr. 1 (ianuarie 2008): pp. 29-44.
- Jaeger, Hans. „Heidegger and the Work of Art”. În *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 17, nr. 1, (1958).
- Jimenez, Marc. *La critique. Crise de l'art ou consensus culturel?* Paris: Klincksieck, 1995.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Trad. James Creed Meredith. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kevin Melchionne, „Aesthetic Experience in Everyday Life: A Reply to Dowling”. În *British Journal of Aesthetics*. Vol. 51, no. 4 (octombrie 2011): pp. 437-442.
- Kripke, Saul. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.
- Leddy, Thomas. „Defending Everyday Aesthetics and the Concept of ‘Pretty’”. În *Contemporary Aesthetics*. Vol. 10 (august 2012): <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=654>, accesat în data de 10 ianuarie 2015.
- Leddy, Thomas. „The Nature of Everyday Aesthetics”. În Light & Smith (editori). *Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 2005, pp. 3-22.
- Leddy, Thomas. *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*. Peterborough: Broadview Press, 2012.
- Levine, Sherrie. „Pathos: Trois Contes”. În *October*. Nr. 101 (2002), pp. 89-90.
- Light, Andrew & Jonathan Smith (editori). *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 2005.
- Lovitt, William. „Introduction”. În Martin Heidegger, *The Question concerning Technology and other Essays*. New York și Londra: Garland Publishing, 1977.
- Marion, Jean-Luc. *La croisée du visible*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.
- Mathur, Dinesh C. „A Note on the Concept of ‘Consummatory Experience’ in Dewey’s Aesthetics”. În *Journal of Philosophy*. Vol. 63, nr. 9 (1966): p. 226.

- Mattick, Paul. *Art in Its Time: Theories and Practices of Modern Aesthetics*. Londra & New York: Routledge, 2003.
- Melchionne, Kevin. „The Definition of Everyday Aesthetics”. În *Contemporary Aesthetics*. Vol. 11 (ianuarie 2013): <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663>, accesat 20 ianuarie 2015.
- Melchionne, Kevin. „The Point of Everyday Aesthetics”. În *Contemporary Aesthetics*. Vol. 12 (2014), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=700> accesat 12 decembrie 2014, §1.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Le langage indirect et les voix du silence”. În *Signes*. Paris: Gallimard, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Sur la phénoménologie du langage”. În *Signes*. Paris: Gallimard, 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Le doute de Cézanne”. În *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard, 1996.
- Mitchell, Andrew J. „The Fourfold”. În Bret W. Davis (editor). *Martin Heidegger: Key Concepts*. Durham: Acumen, 2010, pp. 208-218.
- Naukkarinen, Ossi. „What Is ‘Everyday’ in Everyday Aesthetics?”. În *Contemporary Aesthetics*. Vol. 11 (septembrie 2013), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=675>, accesat 13 februarie 2015.
- Oswitch, Simon P. „Heidegger’s Fourfold and The Animal: A Brief Look at a Reconcilable Inconsistency”. <http://www.all-creatures.org/articles/an-tp-r-oswitch-fourfold.pdf>, accesat 25 martie, 2015.
- Palmer, Richard. *Hermeneutics. Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press, 1969.
- Patočka, Jan. *Body, Community, Language, World*. Trad. Erazim Kohák, ed. James Dodd. Chicago și La Salle, IL: Open Court, 1999.
- Pöggeler, Otto. *Drumul gândirii lui Heidegger*. București: Humanitas, 1998.
- Rațiu, Dan Eugen. „Remapping the Realm of Aesthetics”. În *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. vol. 6, nr. 1 (2013): pp. 3-26.
- Rautio, Pauliina. „On Hanging Laundry: The Place of Beauty in Managing Everyday Life”. În *Contemporary Aesthetics*. Vol. 7 (iulie 2009): <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=535>, accesat în data de 20 februarie 2015.

- Ricoeur, Paul. „Phenomenology and Hermeneutics”. În *Noûs*. Vol. 9, no. 1 (martie, 1975): pp. 85-102.
- Ricoeur, Paul. *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*. Evanston: Northwestern University Press, 1991.
- Rorty, Richard. „Witgenstein, Heidegger, and the Reification of Language”. În Guignon, Charles B. (editor). *The Cambridge Companion to Heidegger*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Richard Rorty. *Pragmatism si filosofie post-nietzscheană*. București: Univers, 2000.
- Rorty, Richard. „Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey”. În Murray, Michael (editor). *Heidegger and Modern Philosophy*. New Haven & London: Yale University Press, 1978.
- Saito, Yuriko. „Everyday Aesthetics”. În *Philosophy and Literature*. Vol. 25, nr. 1 (2001): pp. 87-95.
- Saito, Yuriko. *Everyday Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Santayana, George. *The Life of Reason; or The Phases of Human Progress*. New York: Dover, 1982. Vol. 4: *Reason in Art*.
- Sartwell, Crispin. „Aesthetics of the Everyday”. În Jerrold Levinson (editor). *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2005, pp. 761-770.
- Schapiro, Meyer. „Further Notes on Heidegger and van Gogh”. În *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. George Braziller: New York, 1994.
- Schapiro, Meyer. „The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh”. În *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. George Braziller: New York, 1994.
- Sedlmayr, Hans. „Problema timpului”. În *Epoci si opere. Studii de istoria si teoria artei*. București, Meridiane, 1991.
- Sedlmayr, Hans. „Probleme ale interpretării operelor de artă”. În *Epoci si opere. Studii de istoria si teoria artei*. București: Meridiane, 1991.
- Sheehan, Thomas. „KEHRE and EREIGNIS: A Prolegomenon to *Introduction to Metaphysics*”. În Richard Polt și Gregory Fried (editori). *A Companion to Heidegger's Introduction to Metaphysics*. New Haven și Londra: Yale University Press, 2000.
- Shusterman, Richard. *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2000.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy, “Martin Heidegger”, disponibil la adresa <http://plato.stanford.edu/entries/heidegger/>, accesat în 1 octombrie 2014.
- Stulberg, Robert. „Heidegger and the Origin of the Work of Art: An Explication”. În *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 32, nr. 2 (1973).

- Thomson, Iain. *Heidegger, Art, and Postmodernity*. New York: Cambridge University Press, 2011.
- University of Chicago, *The Chicago Manual of Style*, ediția a 16-a (Chicago: University of Chicago Press, 2010).
- Vattimo, Gianni. *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*. Constanța: Pontica, 1994.
- Wilson, Ian. „Conceptual Art”. În Alberro, Alexander și Blake Stimson (editori). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.
- Wolin, Richard. „The De-Aestheticization of Art: on Adorno's *Aesthetische Theorie*”. În *Telos: Critical Theory of the Contemporary*. Nr. 41 (1979): pp. 105-127.
- Wrathall, Mark . „Truth and the Essence of Truth in Heidegger's Thought”. În Charles Guignon (editor). *The Cambridge Companion to Heidegger*. Ediția a doua, New York: Cambridge University Press, 2006.
- Young, Julian. „The Fourfold”. În Charles Guignon (editor). *The Cambridge Companion to Heidegger*. Ediția a doua, New York: Cambridge University Press, 2006.
- Young, Julian. *Heidegger's Later Philosophy*. Cambridge, UK: CUP, 2002.
- Ziff, Paul. *Antiaesthetics: An Appreciation of the Cow with the Subtle Nose*. Dordrecht: Reidel, 1984.

9. REZUMATUL LUCRĂRII

Lucrarea de față constituie raportul științific final al proiectului postdoctoral intitulat „Experiența estetică în viața cotidiană: noi tematizări în fenomenologia și filosofia artei”. Proiectul a avut ca obiectiv principal stabilirea relevanței conceptului heideggerian de adevăr al artei în cadrul tematizării curente a experienței estetice în estetica vieții cotidiene (*everyday aesthetics*). Cercetarea postdoctorală și-a îndeplinit obiectivului în două etape de desfășurare (cercetare în țară și stagiul de cercetare în străinătate), prin intermediul a patru obiective specifice: (1) Stabilirea raportului dintre artă și viață cotidiană, în lumina dezbatelor din cadrul filosofiei contemporane (capitolul 2 al lucrării de față); (2) Determinarea rolului jucat de condiția de excepționalitate în diferențierea obiectelor artistice de cele non-artistice (capitolul 3 al lucrării de față); (3) Identificarea elementelor conceptuale care permit termenului de „adevăr” să fie aplicat obiectelor și evenimentelor cotidiene, spre deosebire de aplicarea sa în raport privilegiat cu arta în filosofia heideggeriană (capitolele 4 și 5 ale lucrării de față); (4) Clarificarea condițiilor în care fenomenologia heideggeriană poate contribui la mișcarea contemporană a esteticii vieții cotidiene (capitolele 3 și 6 ale lucrării de față).

Metodele folosite pentru îndeplinirea obiectivelor specifice țin în mare parte de efectuarea cercetării în filosofia aplicată, ele cuprinzând analiza comparativă, analiza funcțională, analiza conceptuală și, în fine, analiza filologică (stabilirea numărului de ocurențe ale unor termenilor, datarea acestor ocurențe, ș.a.). Contextul cercetării este oferit de mișcarea filosofică recentă de sorginte anglo-americană intitulată „estetica vieții cotidiene”, care preia parțial sarcina fenomenologică de a identifica sensurile prezente în preînțelegerea noastră a mediului înconjurător, fie el animat sau neanimat. Soluția oferită de Martin Heidegger acestei sarcini a fost propunerea conceptului de „operă de artă” pentru acele obiecte (ființări) capabile să stabilească, să prezinte, sau să păstreze ceea ce o comunitate determinabilă istoric consideră ca „adevărat”. Problema identificată de lucrare este că, odată cu arta contemporană și odată cu noile teorii estetice care cataloghează ca „operă de artă” lucrări de artă conceptuală, *ready-mades* și *found art*, ideea heideggeriană conform căreia arta ar păstra sau ar prezenta un adevăr referitor la un grup dat este aparent contrazisă.

Motivul identificat pentru problema cercetată este unul dublu. În primul rând, arta contemporană ca atare se contopește într-o măsură foarte mare cu viața cotidiană. În al doilea rând, experții în politici culturale au observat un conflict crescând între agenții culturali (în special artiștii) și politicile culturale care le sunt impuse. Acest conflict rezultă, în cazuri extreme, în refuzul oricărei valori de adevăr comunitar pe care arta l-ar putea avea. Stadiul actual al cunoașterii reiese din studii recente în științele umaniste și sociale, care au arătat că politicile culturale sunt create și

implementate în conformitate cu o rețea de practici adoptate de anumite grupuri culturale fără ca valoarea de adevăr a respectivelor practici să fie recunoscută sau înțeleasă în mod explicit. În filosofia anglo-saxonă, contextul acestor studii este reprezentat în mare parte de recuperarea unei tradiții bine înrădăcinată în fenomenologia continentală. Este vorba de relația noastră cu arta și cu produsele culturale în contextul de-estetizării artei și al prospectării spațiului cotidian cu instrumente care până acum erau „rezervate” în exclusivitate artelor frumoase/înalte. Astfel, lucrarea arată în introducerea sa că ideea conform căreia arta ar păstra sau ar prezenta un adevăr referitor la un grup dat, idee care marchează în mod evident în filosofia heideggeriană a artei, este aparent contrazisă astăzi, prin aceea că arta contemporană ca atare se contopește într-o măsură foarte mare cu viața de zi cu zi.

În capitolul 2 al lucrării, *Modele estetice timpurii pentru analiza obiectelor non-artistice*, cercetarea își propune depășirea unei serii de dificultăți pe care le identifică în estetica modernă și contemporană. Una din aceste dificultăți este faptul că estetica tradițională, în orice epocă istorică, tinde să aplice un anumit tip de estetism pentru a discrimina între obiectele care pot candida la statutul de „operă de artă” și cele care sunt descalificate de la acest status. Problema pe care lucrarea o identifică în legătură cu respectivul estetism este că setul de canoane folosite pentru a discrimina între artele „frumoase” sau „înalte” obiectele cotidiene este mereu contestat la scurt timp după ce intră în vigoare, de cele mai multe ori chiar de către artiștii înșiși. În plus, în lucrare se arată că pe baza a astfel de canoane estetice tradiționale, se ajunge la concluzii care contrazic simțul comun, cum ar fi excluderea lucrărilor de artă reprezentatională sau figurativă din categoria de „artă”, cum a fost cazul formalismului radical reprezentat de Clive Bell și analizat în secțiunea 2.1 (*Un exemplu de estetică cu domeniul de aplicare limitat*). Altă dificultate teoretică este identificată în secțiunile 2.3. (*Asupra asumției nr. 1: „Conținutul reprezentational nu poate fi apreciat estetic”*) și 2.4. (*Un pas înainte către estetica vieții cotidiene*) sub numele de „antropocentrism estetic”. Lucrarea dorește să demonstreze aici că reacțiile stârnite de teoriile estetice cu domeniul de aplicare limitat la artă, precum formalismul lui Bell, au tematizat cu rapiditate un nou tip potențial de estetică, în primă fază care își extinde domeniul de aplicare la mediul înconjurător, iar mai apoi încearcă forme radicale conform cărora orice obiect perceptibil ar putea fi apreciat estetic. Problema pe care lucrarea o identifică legat de noile modele de analiză a obiectelor non-artistice de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea este că preluau metodele de analiză ale esteticii tradiționale raportate la subiectul care interpretează și care fixează canoanele de interpretare. Așadar, concludă lucrarea, respectivele modele timpurii nu au reușit să se îndepărteze de antropocentrismul pe care și l-au propus să-l elimine în noul tip de estetică.

În capitolul 3, *Heidegger, Dewey și viața cotidiană: noi interpretări ale experienței estetice*, lucrarea deplasează interesul cercetării de la identificarea rădăcinilor anglo-saxone ale mișcării esteticii vieții cotidiene la identificarea rădăcinilor sale continentale, în speță heideggeriene. Capitolul se axează în principal pe crearea unei serii de conexiuni logice între filosofia deweyană și filosofia heideggeriană a artei, cu scopul de a elucida de ce cei doi mari filosofi sunt considerați de unii esteticieni ca precursorii principali ai esteticii vieții cotidiene. Principala punte de legătură identificată de lucrare între cei doi gânditori este încercarea comună de a reuni condițiile de producere și de existență a operelor de artă cu viața cotidiană a comunităților din care ele (operele) provin și pe care le influențează la rândul lor. Motivele identificate de lucrare pentru care conexiunea dintre artă și viața cotidiană se pierde în estetica modernă țin, în primul rând, de crearea unor circuite muzeale care funcționează ca factori discriminatori de impunere a canoanelor artistice. Pentru a ajunge la această concluzie, lucrarea face apel la unele studii de istorie a artei pentru a testa ipotezele comune ale lui Heidegger și Dewey referitoare la discrepanța creată de instituțiile artistice între experiența estetică a artei și experiența estetică a vieții trăite. În al doilea rând, lucrarea identifică un motiv pentru care producțiile culturale în genere ajung să funcționeze în izolare față de originea lor, cu toate că, de cele mai multe ori, ele sunt create tocmai în legătură cu un dat comunitar bine determinat istoric, social și cultural. Respectivul motiv ține de transformarea operelor în comodități pe piața internațională de artă, lucru făcut posibil la cotele sale maxime numai în ultimele zeci de ani, datorită dezvoltării mijloacelor tehnologice corespunzătoare.

În economia generală a lucrării, capitolul al treilea operează o trecere de la pilonul teoretic anglo-american al esteticii vieții cotidiene la pilonul său hermeneutic continental. Cercetarea propune, în acest sens, o serie de conexiuni comparative între experiența estetică manifestă în filosofia deweyană și filosofia heideggeriană a artei. Analiza comparativă întreprinsă în secțiunile 3.1. (*Definiții ale termenilor: fenomenologia hermeneutică a artei*) și 3.2. (*Dewey și Heidegger ca precursori ai esteticii vieții cotidiene*) conchide, așadar, că eforturile celor doi filosofi din tradiții de gândire relativ diferite converg în încercarea de a repune în legătură procesul de producere a artei cu viața cotidiană a comunităților în cadrul cărora arta ar urma să fie produsă. Lucrarea observă că mai mulți factori, atât teoretici cât și instituționali, sunt identificați de ambii filosofi ca motive pentru distrugerea legăturii dintre artă și viața cotidiană în estetica modernă și chiar și contemporană. Confruntând textele filosofilor cu cele ale istoricilor artei, lucrarea capitolul 3 conchide că ideea de colecție de artă și influența sa crescândă de-a lungul secolului al XVIII-lea a dat naștere unei paradigme a muzeului în lumea artei, astfel încât criteriul muzeistic a devenit principalul canon conform căruia se discrimina între artă și non-artă. De altfel, cercetarea indică faptul că criteriul

muzeistic este destul de puternic și în zilele noastre, însă nu și singurul, fiind „complementat” de piața internațională de artă. Altă idee pe care capitolul al treilea o propune este aceea că fenomenologia hermeneutică heideggeriană prezintă, totuși, o aplicabilitate mai largă decât domeniul obiectelor estetice. Aceasta se întâmplă în virtutea faptului că reflecția heideggeriană asupra artei are loc pe fundamentul unei încercări mai ample de respingere a unor metafizici „ideale” tradiționale privitoare la constituția realității ca atare. Se observă că tocmai ideea directoare conform căreia nu există o lume pură care ar transcende-o pe cea cotidiană îi permite lui Heidegger să respingă cu ușurință autonomizarea teoretică a artei într-o lume „pură” separată de cea la care am avea acces facticitatea noastră, așa cum fusese această idee prezentată în capitolul 2.

În capitolul următor, 4. *Artă și adevăr. Influențe heideggeriene pentru estetica vieții cotidiene*, lucrarea aduce în discuție fenomenologia și filosofia artei în cheie heideggeriană, pentru a discuta cum diferite elemente din acestea pot contribui la o estetică a cotidianului. În primul rând, capitolul pornește de la premisa că nu există o noțiune ideală de artă, adică o paradigmă în care arta este explicabilă în sine dincolo de orice variabilă istorică. Apoi, cercetarea observă că a existat o schimbare de atitudine teoretică atât în filosofia cât și în istoria artei. Respectiva schimbare teoretică este rezumată ca o trecere dincolo de posibilitatea ca arta să dea „forme pure” către momentul în care ea face mai degrabă loc operei de artă, adică momentul în care reflecția filosofică se îndreaptă către un reper bine determinat din punct de vedere fizic. Este oferit, apoi, argumentul că respectiva schimbare de atitudine dă roade atât în fenomenologia artei, cât și în orice altă direcție de studiu care acceptă ideea lui Danto că istoria artei este, de fapt, istoria „suprimării” artei și că aceasta din urmă trebuie studiată într-un mod alternativ metodelor științifice clasice.

În capitolul 4, cercetarea este preocupată cu precădere de conturarea unui demers fenomenologic care se axează mai mult pe analizarea a ceea ce opera de artă face, în sensul în care, contrar fixării acesteia într-o paradigmă, într-un sistem etc., suntem invitați să ne schimbăm radical atitudinea față de ea și să „o lăsăm să vorbească”. Tematic vorbind, capitolul vizează abordarea fenomenologică a artei în accepția lui Martin Heidegger și modalitatea în care metoda fenomenologică poate ajuta la depășirea atât a dificultăților deja abordate în cele două capitole precedente, cât și a altor probleme cu care estetica contemporană centrată pe artă se confruntă. Istoricii artei au constatat că abordarea teoretică pe care o întreprind, ce presupune în cele mai multe cazuri o inventariere a „produselor” artei, devine din ce în ce mai lipsită de unitate din cauza faptului că arta și operele de artă sunt ele însele caracterizate de o lipsă de omogenitate pe care artiștii o acceptă și o proliferază. Apariția curenților artistice care sfidează principiile după care teoria artei clasifică și analizează operele de artă le impune acum criticilor să recurgă la noi

resurse conceptuale și metodologice pentru a defini arta și a justifica un studiu istoric al acesteia. Așadar teza acestui capitol constă în propunerea fenomenologiei artei, în speță a celei heideggeriene, ca metodă prin care abordările actuale ale artei și condițiile lor de posibilitate să poată fi regândite astfel încât dificultățile cu care teoretizarea domeniului artistic se confruntă să fie depășite. Demersul lui Martin Heidegger constituie principalul reper al demonstrației acestei teze, la care se adaugă de-a lungul capitolului contribuțiile altor fenomenologi precum Mikel Dufrenne, Maurice Merleau-Ponty și Roman Ingarden. Acestea din urmă sunt luate în calcul pentru o mai eficientă și mai cuprinzătoare analiză a modului în care metoda fenomenologică își asumă dificultățile inerente abordării unei arii atât de vaste precum cea a artei.

În capitolul al cincilea, *Transpunerea experienței estetice în limbaj*, lucrarea arată că încercările de a clarifica experiența estetică printr-un sistem epistemologic sunt, la rândul lor, condiționate de gradul de conceptualizare a respectivelor experiențe în limbaj. Capitolul ia, în acest sens, exemplul fenomenologiei estetice a lui Roman Ingarden, care subliniază în multiple rânduri problema identificată. În secțiunea 5.2. (*De la ontologia limbii la facticitate*), lucrarea introduce o discuție despre poezie ca *Dichtung* în fenomenologia heideggeriană, însă și una despre revelarea „tacită” a adevărului în artă la Merleau-Ponty. În urma unei scurte analize comparative, secțiunea conchide că diferite abordări fenomenologice cercetează relația dintre opera de artă și limbă pentru a readuce în prim plan gândirea, care se produce în mediul limbii, în simultaneitate cu trăirea lucrurilor. Ca atare, aceste abordări au nevoie de un lucru exemplar care să ne deschidă o lume în care ființările se dau în mediul cotidian. Lucrarea subliniază că numai într-o primă lucrul exemplar este opera de artă ca reper principal pentru constituirea unei fenomenologii a artei și a realizării familiarității cu lumea cotidiană. Aceasta deoarece, în ultimă instanță, orice lucru cotidian, în măsura în care este înțeles în sens ontologic (ca obiect capabil de a ne deschide multiple posibilități de existență) și nu ontic (ca obiect care-și capătă întregul sens din intențiile noastre) poate prelua funcția operei de a oferi o familiaritate cu lumea în care ne proiectăm viețile.

Concluzia capitolului al cincilea este că, indiferent de cât de greu de accesat sau oricât de uitată (adică acoperită de straturi interpretative) ar fi o ontologie a lucrului și a limbii, fenomenologia hermeneutică nu propune planuri separate de cotidianitate, superioare sau inferioare, la care ar trebui să accedem pentru a accesa respectiva ontologie. Din contra, cercetarea a indicat că lucrurile care reunesec tetrada ca cvadrant al realității posedă un caracter pronunțat comunitar și cotidian, în sensul în care, chiar și neexprimat de poeți, adevărul lor „funcționează” prin simplul fapt că ele conferă o încredere tacită membrilor comunității din care fac parte. Adevărul lucrurilor este „exprimat” tacit deoarece, în general, nu obișnuim să ne punem întrebări de ordin ontologic

referitoare la capacitatea de a inspira încredere a lucrurilor cu care intrăm în contact factic, adică în fluxul continuu al simplei experiențe deweyene. A fi poet, atunci, înseamnă a fi dispus să renunți la fluxul continuu al experienței cotidianului pentru a te apleca asupra modalității în care lucrurile în cotidian determină viața factică. Incursiunea în poezie ca *Dichtung* în capitolul 5 arată, prin urmare, că relația privilegiată dintre lucru și adevăr, deși descoperită în primă instanță în cadrul analizei fenomenologice a operei de artă, se extinde dincolo de aceasta din urmă, întocmai cum domeniul esteticii se extinde dincolo de estetica centrată pe artă, către analiza obiectelor non-artistice. De aceea nu are importanță din punct de vedere fenomenologic dacă ne referim la un lucru ca obiect de artă sau la un lucru ca obiect cotidian, atât timp cât lucrul este gândit ontologic ca ceea ce reunește și ordonează adevărurile la care aderă o comunitate dată.

Ultimul obiectiv specific al proiectului de cercetare constă în clarificarea condițiilor în care fenomenologia heideggeriană poate contribui la mișcarea contemporană a esteticii vieții cotidiene. Lucrarea abordează acest obiectiv în capitolul 6, *Depășirea interpretării ontice a obiectului cotidian: noțiunea de „tetradă”* după ce noțiunile conceptuale de bază pentru realizarea sa au fost introduse de către capitolul 3. Metodologia propusă pentru a atinge obiectivul specific este analiza conceptuală și analiza filologică a termenului de „lucru”. Dacă capitolele 4 și 5 conclud că accesul la cele trei ipostaze ale lucrurilor cotidiene ne-a fost furnizat de către opera de artă într-un stadiu inițial, capitolul 6 duce ideea mai departe, susținând că opera ne este prezentată relațional, adică în capacitatea sa de a se raporta la alte ființări care nu au statutul de „artă”. Capitolul analizează conceptual și filologic exemplele oferite de Heidegger pentru deschiderea de lume a lucrurilor cotidiene (ulcior, pod, etc.) și a lucrurilor care au statutul de artă (templu grec, picturi, poeme). În acest sens, lucrarea observă că exegeții invocă așa-numita „estetică relațională” heideggeriană în care toate posibilitățile de a acționa asupra unui lucru sunt date în prealabil de adevărul pe care lucrul respectiv îl presupune. Deși alți cercetători au realizat impactul pe care ontologia ființării sau a lucrului îl poate avea asupra esteticii contemporane, întrebarea specifică la care capitolul 6 răspunde este de ce în textele heideggeriene din perioada anilor '35 opera de artă este considerată ca sursă a adevărului lucrurilor, pentru ca, ulterior, de aceeași relație privilegiată cu adevărul să dea dovadă și lucrurile cotidiene la rândul lor. Demersul investigativ conchide că Heidegger însuși a dorit să pună în evidență potențialul lucrurilor și a evenimentelor cotidiene de a furniza o experiență ca *Erfahrung* și nu ca *Erlebnis*. Așadar, rezultatul capitolului 6 este acela de a identifica condițiile în care putem asocia fenomenologia heideggeriană cu un curent estetic, în condițiile în care Heidegger respinge hotărât analiza estetică tradițională.

Noțiunea de tetradă este, în capitolul al 6-lea, cheia raportării ontologice la lucruri, adică cadrul potrivit în care o experiență estetică a obiectului cotidian poate avea loc. Noțiunea este tratată atât în capitolul 4 cât și capitolul 6 pentru a clarifica faptul că în experiența ontologică a unui obiect cotidian ieșim din relațiile ontice care trimit la o rețea practic inepuizabilă de alte obiecte și vedem reflectată în obiectul respectiv însăși structura lumii în care trăim și în pe al cărei adevăr îl acceptăm tacit. Implicațiile discutate în ultimul capitol din lucrarea de față ar fi, atunci, consecințele pe termen lung ale fenomenologiei heideggeriene a artei și a cotidianului pentru mișcarea esteticii vieții cotidiene. Contribuțiile aduse pe plan internațional de către cercetarea efectuată constau, deci, în identificarea măsurii în care conceptul de „adevăr” se pretează artei contemporane care tinde să se confunde cu obiectele cotidianului (de exemplu, *ready-mades*, *found art*, artă conceptuală etc.). Mai mult, cercetarea propune o serie de soluții pentru rezolvarea unor puncte sensibile de dispută dintre fenomenologia heideggeriană a artei și estetică. Cercetarea efectuată identifică nu numai acele elemente din mișcarea esteticii vieții cotidiene care se pretează filosofiei heideggeriene, dar și acele elemente din fenomenologia heideggeriană care au fost preluate deja ca idei precursorale ale esteticii vieții cotidiene, precum și altele care pot fi preluate pe viitor, de exemplu structura ontologică a obiectului cotidian ca lucru. În fine, cercetarea stabilește măsura în care mișcarea vieții cotidiene este nevoită să respingă studiul artei pentru a se diferenția de estetica tradițională a secolelor XVIII-XX.

10. CONTENTS AND SUMMARY

A) Contents

Contents	3
1. Introduction	5
2. Early Aesthetic Models for the analysis of non-art objects	17
2.1. An example of aesthetic analysis with limited applicability	17
2.2. On assumption no. 2: „Aesthetic appreciation does not reflect lived life”	21
2.3. On assumption no. 1: „Representational content cannot be appreciated aesthetically”	23
2.4. A step forward toward everyday aesthetics	27
3. Heidegger, Dewey, and lived life: new interpretations of aesthetic experience	31
3.1. Definition of terms: the hermeneutical phenomenology of art	32
3.2. Dewey and Heidegger as forerunners of everyday aesthetics	34
3.3. Exceptional state and the everyday aesthetic object	36
4. Art and truth: Heideggerian influences for everyday aesthetics	45
4.1. The problem of defining art	46
4.2. The problem of the history of art	50
4.3. The phenomenological solution to the difficulties of art	58
4.4. The truth of the work of art	60
4.5. Multiple phenomenologies of the work of art	69
5. The transposition of aesthetic experience into language	88
5.1. The relation of art with the ontology of language at Martin Heidegger	88
5.2. From the ontology of language to facticity	95

6. Overcoming the ontic interpretation of the everyday object: the notion of “fourfold”	106
6.1. The fourfold as taxonomy in current interpretations	107
6.1.1. How the fourfold is introduced in Heidegger’s philosophy	107
6.1.2. The fourfold as ethics of dwelling	111
6.1.3. Dwelling as an escape from the “danger of technology”	114
6.2. Rejection of the fourfold as taxonomy	117
6.2.1. What needs to be modified in the interpretation of the fourfold?	117
6.2.2. Indications for reinterpreting the fourfold	119
7. Final considerations	125
7.1. Conclusions	125
7.2. Research impact	133
8. References	135
9. Summary (in Romanian)	143
10. Contents and Summary	150

B) Summary

This paper represents the final scientific report of the postdoctoral project entitled “Aesthetic Experience in Everyday Life: New Approaches within the phenomenology and philosophy of art.” The main objective of the project was to establish the relevance of Heidegger’s concept of “truth” of art for the contemporary debates over aesthetic experience carried out within the philosophical movement of everyday aesthetics. The postdoctoral research has accomplished this objective over a timespan of two research stages (one in Romania and one abroad) and by means of the following four specific objectives: (1) To establish the relation of art to everyday life, in the light of recent debates in contemporary philosophy (chapter 2 of this paper); (2) To determine the role that the exceptionality condition has played in differentiating art objects from non-art objects (chapter 3 of this paper); (3) To identify the conceptual elements that allow for the notion of “truth” to be applied to everyday objects and events, unlike their privileged application to art in Heidegger’s philosophy (chapters 4 and 5 of this paper); (4) To clarify the conditions under which Heideggerian phenomenology may contribute to the contemporary movement of everyday aesthetics (chapters 3 and 6 of this paper).

The methods used for accomplishing the aforementioned specific objectives largely pertain to carrying out research in applied philosophy, thus consisting of comparative analysis, functional analysis, conceptual analysis and, finally, philological analysis (establishing the number of occurrences for a series of terms, dating these occurrences and so forth). The research context is provided by the recent Anglo-American philosophical movement entitled “the aesthetics of everyday life”, which partially takes on the phenomenological task of identifying the meanings present in our pre-understanding of the animate and the inanimate environment. The solution offered by Martin Heidegger to this task was to name “works of art” those beings that are capable of establishing, presenting, and safeguarding what a historically-determined community deems “true.” The problem identified in the postdoctoral research project is that, with the advent of contemporary art and with the advent of new theories that catalogue as “art” works pertaining to the conceptual field such as *ready-mades* or *found art*, the Heideggerian idea according to which art would safeguard or present the truth with regard to a certain group is apparently contradicted.

The reason that our research has identified for this problem is twofold. Firstly, contemporary art largely fuses with daily life. Secondly, cultural policy experts have observed a rising conflict between cultural agents (especially artists) and the cultural policies which they have to abide to. In

some extreme cases, this conflict results in the refusal of all truth value that art might have had. The current research situation in the field can easily be drawn from recent studies in human and social sciences, which have shown that cultural policies are created and implemented according to a network of practices that is adopted without explicitly recognizing or understanding its truth value. In Anglo-Saxon philosophy, the context of these studies is largely represented by recovering a tradition which is otherwise well-rooted in continental philosophy. We are referring here to our relation to art and to cultural products in general, in the context of art's de-aestheticization and of investigating the everyday with instruments that were up until presently "reserved" exclusively for high / fine art. Accordingly, our paper indicates in its introduction that the idea according to which art would safeguard or present the truth with regard to a certain group of people is apparently contradicted today by the fact that contemporary art melts into everydayness.

In chapter 2 of this paper, *Primitive Aesthetic Models for Analyzing Non-Art Objects*, we propose overcoming a series of difficulties which we identify in modern and contemporary aesthetics. One of these difficulties lies in the fact that traditional aesthetics, in any given historical time, tends to apply a certain type of aestheticism to discriminate between objects that can candidate for the status of "works of art" and those that cannot. The problem we identify regarding this type of aestheticism is that the set of canons used to discriminate between "fine" or "high" arts and everyday objects is always contested shortly after having entered the mainstream, most of the time by the artists themselves. Furthermore, we show how, based on these traditional aesthetic canons, conclusions that contradict common sense are reached, such as excluding works with representational or figurative content from the category of "art," as in the case of the radical formalism of Clive Bell, which is analyzed in section 2.1. (*An Example of Aesthetics with Limited Applicability*). Another theoretical difficulty is identified and named "aesthetic anthropocentrism" in sections 2.3. (*On the Assumption that Representational Content Cannot Be Aesthetically Appreciated*) and 2.4. (*A Further Step toward Everyday Aesthetics*). Here, we try to show that the reactions that art-centered aesthetic theories have received have rapidly conjured up a potentially new aesthetics, one which in the first instance extends its scope toward the natural environment, and then in the second instance experiences more radical forms of scope extension. The problem we identify concerning these new models of aesthetic analysis from the end of the 20th century and the beginning of the 21st is that they take on analysis methods from traditional subject-centered aesthetics. Therefore, in the second chapter we conclude that the primitive models of everyday aesthetics have not managed to distance themselves from the anthropocentrism that they had intended to eliminate from aesthetics in the first place. Section 2.3. accounts for a series of such

models offered by contemporary philosophers of art in order to test whether aesthetic analysis can be extended to non-artistic study objects such as the natural environment. The purpose of the account offered is to indicate that contemporary philosophical aesthetics does not anymore need to mandatorily focus on art in its traditional forms. In Anglo-Saxon philosophy, with the help of these models, aesthetics was able to shift its focus toward the sphere of everyday non-art objects, which would naturally lead to the idea of an aesthetic analysis of everyday life.

In chapter 3, *Heidegger, Dewey, and Everyday Life: New Interpretations of Aesthetic Experience*, the paper takes interest in identifying the continental roots of everyday aesthetics, and specifically its Heideggerian ones. The chapter focuses on creating a series of logical connections between Deweyan and Heideggerian philosophy of art, with the purpose of elucidating why the two philosophers are considered the main forerunners of everyday aesthetics. The main connecting bridge that we identify is their common attempt to reunite the conditions under which works of art are produced and appreciated with the everyday life of the communities out of which they (the works) spring up and which they influence in their turn. The reasons we identify for the fact that the connection between art and daily life is lost in modern aesthetics pertain primarily to the creation of museum circuits that act as discriminatory factor of imposing artistic canons. To reach this conclusion, we appeal to a collection of studies in art history in order to test the common hypotheses of Heidegger and Dewey with regard to the discrepancy created by the artistic institutions between the aesthetic experience of art and the aesthetic experience of lived life. Secondly, we identify a reason for which cultural products in general end up functioning isolated from their origin, even though most of the time they are created in connection with a given set of community knowledge, which is determined historically, socially and culturally. The reason we are talking about is that works of art are nowadays usually transformed into commodities for the international art market, which was made possible by the advent of technological means in the last couple of decades.

The third chapter of this paper bridges the Anglo-American theoretical foundation of everyday aesthetics and the latter's continental, or hermeneutical, foundation. We propose a series of comparative connections between the aesthetic experience manifested in Dewey and the one manifested in Heidegger's philosophy of art. The comparative analysis, which is carried out in section 3.1. and 3.2. concludes that the efforts of the two philosophers converge in their attempt to reestablish the connection between producing art and the life of the communities within which art is to be produced. We observe several factors, both theoretical as well as institutional, that are identified by the two philosophers as reasons for destroying the connection between art and everyday life in modern and even contemporary aesthetics. Comparing the texts of the two

philosophers with the texts of a series of art historians, we conclude that the idea of collecting art and its rising influence throughout the 18th century have given rise to the museum paradigm in the artworld, such that the criterion of being a candidate for inclusion in a museum collection became the main canon according to which art and non-art were told apart. What is more, research also indicates that the museum criterion still holds strong nowadays, when it is also complemented by the international art market. Another idea proposed by chapter 3 is that Heidegger's phenomenological hermeneutics presents a larger applicability than that of the domain of aesthetic objects. We argue that the Heideggerian consideration of art takes place on the basis of a much larger attempt to reject traditional idealist metaphysics with regard to the very constitution of reality. We observe that it is the idea according to which there is no pure world that transcends the daily one that allows Heidegger to easily reject the theoretical autonomy of art in a "pure" world separated from the one we may access by means of our facticity.

In chapter 4, *Art and Truth: Heideggerian Influences for the Aesthetics of Everyday Life*, the paper brings into discussion Heidegger's phenomenology and philosophy of art in order to discuss how different elements from them may contribute to an aesthetics of the everyday. First of all, the chapter adopts the premise that there is no ideal notion of art. Then, we observe that there has been a change in the theoretic attitude both in the philosophy as well in the history of art. The change is summarized as a passing beyond the possibility that art may provide "pure forms," toward the moment in which it lets the actual work of art speak for itself, i.e., the moment in which philosophical reflection is pointed toward a well-determined physical study object. We provide the argument that this change is fruitful both within the phenomenology of art, as well as in any other direction of study that is congruent with Danto's idea that the history of art is, in fact, the history of art's disenfranchisement and, thus, art should be studied in a manner which provides an alternative to the classical scientific methods.

In chapter 4, research is primarily focused on outlining a phenomenological path for analyzing how the work of art functions, meaning that, as opposed to registering the work in a paradigm or a theoretical system, we are invited to radically change our attitude toward it and "let it speak" for itself. Thematically speaking, the chapter takes interest in Heidegger's phenomenological approach and in the manner it can help overcome both the difficulties already approached in the two preceding chapters, as well as other problems with which contemporary art-centered aesthetics struggles. We show that at least a part of the contemporary art historians have realized that their discipline predominantly presupposes creating an inventory of art products, which becomes less and less unitary due to the fact that art and works of art are themselves characterized by a lack of

homogeneity that is accepted and even proliferated by artists. The birth of artistic currents that overrule the principles according to which art theory classifies and analyses works of art calls for critics to resort to new conceptual and methodological resources to define art and justify an historical study of works of art. Therefore, the premise of this chapter consists in proposing the phenomenology of art, especially the Heideggerian one, as a method by means of which the difficulties faced when theorizing the arts may be overcome. Martin Heidegger's approach to art constitutes the main tool used to argue this thesis, to which we add the contributions of other phenomenologists such as Mikel Dufrenne, Maurice Merleau-Ponty, and Roman Ingarden. The latter are considered for a more efficient and thorough analysis of the way in which the phenomenological method assumes the difficulties inherent to studying such a vast area as that of art.

In the fifth chapter, entitled *The Transposition of Aesthetic Experience into Language*, we show that the attempts to clarify aesthetic experience by means of an epistemological system are, in their turn, conditioned by the degree of their conceptualization in language. The chapter then provides the example of Roman Ingarden's aesthetic phenomenology to outline repeatedly the identified problem. In section 5.2., we introduce a discussion on poetry as *Dichtung* in Heidegger's phenomenology, and a commentary on Merleau-Ponty's theory on the "silent" revelation of truth in art. After comparatively analyzing the two, the section concludes that different phenomenological approaches research the relation of artworks to language in order to position thought, which is produced within the medium of language, in complementarity with the experience of things. As such, these approaches need an exemplary thing to open the world in which beings are given in the everyday. The paper highlights that it is only in the first instance that the exemplary thing creating familiarity with the everyday world is the work of art in Heidegger's phenomenology of art. For, in the last instance, any everyday thing, as far as it is understood ontologically (as an object capable of opening up multiple possibilities of existence) and not ontically (as an object that gains its meaning from our intentions), may take on the function of the work of art and offer a certain familiarity with the world in which our lives are projected.

The conclusion of chapter 5 is that, no matter how hard it is to access or no matter how forgotten (i.e., covered by interpretative layers) an ontology of the thing and of language is, phenomenological hermeneutics does not presuppose other spheres than the one of everydayness to which we should gain access in order to use that ontology. On the contrary, research has shown that things that reunite the fourfold as quadrant of reality possess a community-like and everyday character, meaning that, even if not expressed by poets, their truth "functions" simply because they

confer a tacit trust to the members of the communities to which they belong. The truth of things is “expressed” tacitly because, generally speaking, we are not used to questioning ontologically the capacity to inspire trust of the things with which we come into contact factually (that is, in the continuous flux of simple Deweyan experience). To be a poet, then, means to be willing to renounce the continuous flux of everyday experience in order to question the manners in which everyday things determine factic life. Our exploration of poetry as *Dichtung* in chapter 5 thus shows that the privileged relation of the thing to truth, although discovered in the first instance by analyzing the work of art, extends well beyond the latter, just as the domain of aesthetics extends beyond art-centered aesthetics and toward the analysis of non-art objects. This is why it is of no importance, phenomenologically speaking, whether we refer to the thing as an object of art or to the thing as an everyday object, so long as the thing is being thought of ontologically as that which reunites and orders the truth to which a certain community adheres.

The last specific object of the research project is to clarify the conditions under which Heidegger’s phenomenology may contribute to the contemporary movement of everyday aesthetics. The paper achieves this objective in chapter 6, *Overcoming the Ontic Interpretation of the Everyday Object: The Notion of the “Fourfold,”* and does so after the basic conceptual notions for achieving the objective have been introduced in chapter 3. The methodology proposed to achieve this specific objective relies on the conceptual and philological analysis of the term “thing.” If chapters 4 and 5 conclude that the access to the three instances of the thing is provided by the work of art in an initial phase, chapter 6 takes this idea further, claiming that the work of art is presented relationally, i.e., in its capacity to relate to other beings that do not bear the same status of “art.” The chapter analyses the examples offered by Heidegger for everyday things (jugs, bridges) and art objects (Greek temple, paintings, poems) that open up the world. In doing so, the paper observes that commentators to Heidegger invoke a so-called “relational aesthetics” in which the possibilities of taking action over a thing are given in advance by the truth that that thing presupposes. Although other researchers have already acknowledged the impact that the ontology of beings or things may have over contemporary aesthetics, the specific question to which chapter 6 now answers is why the Heideggerian texts from the 1930s see art as the source of the truth of things, only to later state, beginning with the 1950s, that the same privileged relation to truth is present in everyday things, as well. The investigation concludes that Heidegger himself wished to outline the potential of everyday things and events to provide an experience as *Erfahrung* and not as *Erlebnis*. Therefore, the result of chapter 6 is that we manage to identify the conditions within which Heidegger’s phenomenology

may be associated with an aesthetic movement, given that Heidegger was very keen on rejecting traditional aesthetic analysis.

The notion of fourfold is, in the sixth chapter, the key to the ontological view of things, that is, the appropriate frame by means of which an aesthetic experience of everyday objects may occur. The notion is tackled both in chapter 4, as well as here, in order to clarify that during the ontological experience of an object we shun the ontic relations. The implications discussed in the chapter are, therefore, the long-term consequences of Heidegger's phenomenology of art and of the everyday for the movement of everyday aesthetics. The international impact of the postdoctoral research summarized here rests in identifying the measure in which the concept of "truth" is applicable to contemporary art, which tends to melt in everydayness (for example, *ready-mades*, *found art*, conceptual art etc.). Moreover, the research proposes a series of solutions to solve some sensitive points disputed between Heidegger's phenomenology of art and aesthetics. Our paper identified not only those elements from the movement of everyday aesthetics that lend themselves to being deemed the theoretical continuation of Heidegger's philosophy, but also those elements from Heidegger's phenomenology that have already been taken on as forerunner ideas of everyday aesthetics or that are likely to be adopted by the movement in the future, such as the ontological structure of the everyday object as thing. Finally, our research has established the measure in which the movement of everyday aesthetics has to reject the study of art in order to distance itself from the traditional aesthetics practiced throughout the 18th to the 20th centuries.