

UNIVERSITATEA „BABEȘ – BOLYAI” CLUJ –NAPOCA
FACULTATEA DE ISTORIE ȘI FILOSOFIE

DANIELA IANOȘ

TEZĂ DE DOCTORAT
INTRODUCERE FENOMENOLOGICĂ
ÎN ARTA MODERNĂ

COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:
PROF. UNIV. DR. TUDOR CĂTINEANU

CUPRINS

ARGUMENT	3
Preambul –estetica heideggeriană	5
1. “CUM ESTE CU PUTINȚĂ CEVA NOU?”	
1.1. Câmpurile senzoriale, unitatea corpului și a lumii.....	18
1.2. Situație spațio-temporală	24
1.3. Receptivitate senzorială și afectivitate originară	30
1.4. Gândire și conștiință de sine.....	43
1.5. Limbajul și celălalt.....	52
1.6. Despre originea creației	61
2. ARTA CA EXPERIENȚĂ ORIGINARĂ	
2.1. Clipă fondatoare, clipă privilegiată.....	70
2.2. Ritmuri corporale, ritmuri plastice.....	77
2.3. Urma invizibilului în opera de artă.....	89
3. REALITATE PERCEPȚIE FANTASMĂ	
3.1. Eșecul dorinței și dominarea lui în expresie.....	95
3.2. Lumea fantasmei și imposibilitatea transcendenței.....	104
3.3. Creativitatea în joc în depresie și în viața cotidiană.....	114
3.4. Metafora și efectul terapeutic al artei.....	120
4. EXPRESIE ȘI SCHIMBARE ÎN ARTA MODERNĂ	
4.1. Realism, neorealism.....	127
4.2. Impresionism.....	135
4.3. De la Cezanne la cubism.....	146
4.4. Fovi și expresioniști.....	153
4.5. Abstracțiunea.....	161
4.6. Suprerealismul.....	170

CONCLUZII	181
BIBLIOGRAFIE	183
ANEXA – reproduceri de artă.....	188

CUVINTE CHEIE:

Artă, lume, corp transcendental, corp constituit, auto-afectare, timp, retenție, protensie, orizont de posibilitate, intenționalitate, afectivitate, viață, sine impresie originară, clipă fondatoare, receptivitate, creație, plăcere artistică, vizibil/invizibil, urma invizibilului, ritm plastic, fantasmă, simptom, transcendență, intenționalitate inversată, fascicol de lume, pulsione, derivați psihici, derivați creați, realism, impresionism, cubism, suprarealism.

REZUMAT

INTRODUCERE

În arta sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX, ca și alte domenii ale culturii și vieții sociale, cuvântul de ordine pare să fi fost schimbarea, renunțarea la trecut, realizarea unor opere noi, care să surprindă contemporanii punând în valoare originalitatea autorului. Fără îndoială că fiecare secol are artiștii săi novatori, că timpuri istorice diferite au adus evoluții, schimbări ale modalităților de exprimare în artă. Cu toate acestea, nici o perioadă din istoria artelor europene nu merită mai bine numele de perioadă a avangardelor decât aceasta.

După secole de pictură în perspectivă și reprezentare figurativă, în numai două decenii de căutări, se ajunge la opere ce renunță la transpunerea plană a spațiului tridimensional, cu toate procedeele picturale ce o constituiau și la lucrări plastice care se dispensează nu numai de narativitate, dar chiar de obiectul reprezentat. Expresionismul, fovismul, cubismul, futurismul, suprarealismul, dadaismul, constructivismul sunt nume pe care, criticii sau chiar artiștii le atribuie, cu mai multă sau mai puțină inspirație, grupurilor în care se constituie

creatorii, pentru a-și comunica experiența și nu de puține ori, a se lansa în dispute, din dorința de a găsi cele mai noi și mai potrivite modalități expresive.

Creațiile acestor artiști au indus schimbări nu doar la nivelul mijloacelor expresive și al modalităților de a recepta frumosul și artisticul specifice unui public restrâns, ce frecventa saloanele și expozițiile, dar și la nivelul celor mai diferite aspecte ale vieții unor mase largi de oameni, ce nu alcătuiau neapărat un public. Modalitățile expresive descoperite de avangardele artistice au fost preluate în alte domenii ale culturii. Cinematografia, scenografia, design-ul industrial și cel vestimentar, reclama, au fost invadate de formele nou descoperite transformând atmosfera vieții cotidiene și modul de a se constitui al lumii vizibile.

Această extraordinară experiență artistică oferă un bun prilej și un bogat material de la care pornind, ne-am întrebat cum este cu puțință ca lumea noastră să se schimbe? Care este fundamentul și care sunt limitele puterii de a induce sau de a suporta o schimbare, la nivelul structurilor individuale? Dacă experiența estetică este una a schimbării, atunci cum are loc acest tip de schimbare, din punctul de vedere al creatorului și cel al contemplatorului? Care sunt implicațiile experienței de contemplator, pentru ființa noastră în întregul ei?

Dacă schimbarea pare să reprezinte cel mai adesea răspunsul problemelor la nivel individual și dacă pentru niște ființe finite ca noi este imposibil ca viața să nu fie resimțită ca problematică, poate arta să inducă, în experiența contemplatorului, o schimbare destul de semnificativă încât experiența estetică să fie una fundamentală pentru existență?

Datorită faptului că arta nu se poate dispensa de o experiență senzorială, am pornit cercetarea noastră de la teoria care ni s-a părut a fi cea mai potrivită pentru a oferi un răspuns acestor probleme, și anume fenomenologia corporalității, tratată pe larg în lucrările lui Merleau-Ponty și M. Henry. Am urmărit răspunsuri ale problemelor legate de contemplație și creativitate raportându-ne la opere artistice semnificative, fără a evita întrebări specifice care au survenit în legătură cu aceste opere, cu ceea ce au pus în evidență căutările autorilor lor.

PREAMBUL

În *Preambul* am realizat o incursiune în estetica heideggeriană, pentru a surprinde specificul întrebării despre esența artei dar și pentru a înțelege sensul câtorva termeni care ne-au fost utili apoi, în cercetarea noastră. Opera de artă este ”punere de sine a adevărului în operă” spune Heidegger în *Originea operei de artă* (1982) unde, printr-o extraordinară alegorie, nu esența lucrului poate spune ceva despre operă ci, opera de artă dezvăluie ființa lucrului. Dar, în prima parte a creației heideggeriene (*Ființă și timp* -2003) adevărul este

posibil doar pe baza faptului-de-a-fi-în-lume gândit ca timp. Timpul nu este un mediu inert ci un mod al Dasein-ului de a se proiecta într-un viitor care se deschide de fiecare dată în fața sa (ca posibilitatea a ceea ce încă nu este) și de a lega acest proiect, de un trecut care nu mai este și pe care, proiectându-se, îl alege și îl prezentizează astfel, în situație. Temporalitatea Dasein-ului, fie că este vorba de autenticitate, fie că este vorba de inautenticitate, se joacă mai ales în domeniul proiectului, al posibilului și nu al actualului, al inexistenței, mai degrabă decât al existenței, înțelegem din critica pe care o face Michel Henry (*Întrupare*-2003)

Pentru ca o ființare să poată fi dezvăluită este nevoie ca ea să fie scoasă din sine însăși și să fie situată în lume și implicit, în ek-staza timpului. Dacă ekstza timpului este guvernată de viitor iar acest viitor este doar o posibilitate, dacă viitorului îi este asumat un trecut, care nu mai este decât reprodus, iar această reproducere se realizează în vederea definirii unui proiect și numai întrucât acest proiect se bazează pe experiența trecută (pe istoria Dasein-ului) atunci, în măsura în care este dezvăluită în timp, ființarea este transferată în domeniul posibilului. Acest posibil nu este decât o proiecție a unei lumi, ale cărei traiectorii au fost deja trasate, astfel încât, el nu este decât o repetiție a ceea ce a fost, în el nu pare să poată surveni ceva cu adevărat nou.

În a doua parte a creației heideggeriene, Dasein-ul nu produce el însuși deschisul ci “*se situează în deschis*”. Fenomenul lumii este o structură de relații predeterminate, o înlanțuire de posibilități, pe fondul căreia se desfășoară raporturile Dasein-ului cu lucrurile, cu ceilalți și cu sine însuși. Lumea nu este o proiecție statică imaginativă, ea acționează ca lume, lumește (*Welt weltet*), ordonează ex-istența fiecăruia dintre noi, dar și traiectoriile după care se desfășoară destinul unui popor istoric.

Opera de artă condensează toate aceste posibilități ale lumii punându-le în lumină, revelându-le. Pentru a putea să facă acest lucru, opera are nevoie de ceva solid în care să ancoreze, pe care să se sprijine. Acel ceva pe care lumea se sprijină, primind consistență vizibilă, este numit de către Heidegger, *pământ (Erde)*. Pământul pune în lumină dar, în același timp, închide în sine, lumea. Între lumea care deschide, ex-pune și pământul care închide în sine, există o permanentă tensiune, o dispută. În această dispută dintre pământ și lume se articulează disputa dintre ascundere și neascundere, adică adevărul care “se pune pe sine în operă”. Disputa dintre pământ și lume nu apare ca ceva încheiat, ci ca un *traseu*, pe care îl *parcurgem de fiecare dată* în actul contemplării operei. “Parcurgerea traseului” are tocmai menirea de a ne scoate din cotidian, de a ne sustrage actului prin care ne proiectăm în mod obișnuit asupra lucrurilor, de a ne menține în neobișnuit, într-o tensiune descoperitoare de noi înșine și de lume. Artistul nu deține un adevăr pe care ni l-ar putea livra ca pe un obiect.

Nu lui îi aparține adevărul, ci ființei ființării care se pune în deschis. Realizarea operei este tocmai această eliberare de obișnuit, în vederea situării în deschisul ființării.

Contemplarea nu reprezintă o percepere superficială a formei, o simplă trăire la nivel senzorial sau o contaminare afectivă ci, un act prin care ne situăm în deschis, parcurgem traseul disputei dintre lume și pământ, ne dedicăm adevărului care survine în operă. Prin urmare, arta are putere de a ne sustrage posibilităților deja determinate și a ne situa în locul survenirii a ceva diferit, în locul în care se revelează însuși adevărul ființei.

Capitolul 1. “CUM ESTE CU PUTINȚĂ CEVA NOU ?“

Având ca finalitate analiza experienței estetice, în primul capitol al lucrării, ne-am propus să înțelegem cum se constituie lumea pentru noi și cum este posibilă schimbarea modului nostru de a ne raporta la lucruri, la noi înșine și la ceilalți.

Cel care ne deschide spre lume, arată Merleau - Ponty, este corpul nostru ca sinteză a puterilor senzoriale, a posibilităților sale intenționale pre-reflexive. Fiecare dintre simțuri deschide un câmp, inaugurează o modalitate de apariție a unei lumi inepuizabile în ea înseși. Este o putere anterioară gândirii, puterea prin care ochii noștri construiesc și desfășoară o lume vizibilă. Roșul sau albastrul nu sunt calități inteligibile care ar fi livrate gândirii, spre recunoaștere. Ele sunt mai întâi, puteri de variație ale câmpului vizual și ale corpului întreg. Urechea originează o lume a sunetelor, mâna posedă o “știință” secretă, datorită căreia mișcările vor fi ritmate potrivit simțirii lucrului, potrivit constituirii luciosului sau rugosului. Deși experiența unui simț nu este perfect transpozabilă în experiența celorlalte, simțurile comunică între ele, câmpurile senzoriale se întrepătrund, se împletesc, alcătuind o structură corporală unică, deschisă către unitatea plurivocă a lumii.

Odată cu prima percepție a fost deschis un câmp senzorial care va prefigura integrând, fiecare percepție ulterioară. Așa cum a arătat Husserl, experiențele noastre perceptivă creează un fond, un orizont de posibilitate, care permite ca, orice nouă percepție să fie întregită, pe baza posibilităților deschise de actele perceptivă anterioare. Aceste orizonturi, pe baza cărora se realizează percepția rămân, într-o anumită măsură, nedeterminate. Ele permit o multitudine de acte diferite, care implică, la nivel noematic, variații de mărime și culoare sau, la nivel noetic, variații precum: actualizarea cubului în percepție, în imaginație, în amintire etc.

Corpul nostru, prin posibilitățile sale de mișcare, nu atât cele fizice cât cele intenționale, ne oferă o lume în care lucrurile se relaționează după dimensiunile “sus, jos“, ”aici, acolo“, lățime, adâncime, înălțime. Spațiul nu există în lume, în mod neutru,

privirea și posibilitățile de mișcare ale corpului, dar și tonalitățile noastre afective sunt cele care îl generează. De aceea, spațiul implică o atmosferă, o modalitate de a fi familiar sau străin, în raport cu un loc anume. El este în primul rând, spațiu existențial.

Timput poate fi, ca și spațiul, gândit prin raportare la situarea noastră în lume, la faptul că avem un “punct de vedere” asupra lucrurilor și asupra propriilor trăiri, nu putem asista la tot deodată, nu suntem în toate locurile și nu avem acces, dintr-o dată, la tot ceea ce este, la tot ceea ce se petrece. După Husserl, percepem ceva datorită faptului că, fără ca noi să ne dăm seama, ceea “ce avem în raza privirii”, (conținutul percepției) este “reținut la distanță”, adică este reprodus, pentru a fi pus în legătură cu ceea ce va deveni conținutul percepției, în momentul imediat următor. Acest fenomen de reproducere implicită a conținuturilor receptate, pentru a “face loc” unora noi, se numește *retenție*. Pentru a accede la eveniment, ceea ce încă nu a devenit conținut perceptiv, este anticipat, prefigurat, ca acel ceva către care actul perceptiv se deschide. Prefigurarea conținutului perceptiv următor este *protensia*.

În fiecare moment, trecutul ca orizont de retenții se desfășoară în spatele nostru, iar viitorul, în fața noastră ca orizont al protensiilor. Prezentul nu este decât o sinteză între orizontul protensional și cel retențional, între ceea ce va veni și ceea ce a fost deja. În el, retențiile și protensiile sunt doar conținuturi de memorie, respectiv de imaginație. Obiectul, în calitate de obiect perceput, ne apare astfel drept o simplă imagine, o sinteză între ceea ce nu mai este și ceea ce încă nu este. Dacă mai adăugăm faptul că retențiile și protensiile sunt create pe baza orizonturilor intenționale deja prefigurate, aceasta înseamnă că, de fapt, percepția nici nu este o experiență a altceva ci dimpotrivă, o repetare cvasi-identică a unor imagini deținute deja în conștiința intențională. Percepția revine la a fi o formă goală, o intenție vidă, care intră în orizontul unui prezent, la rândul său inexistent.

Și totuși spunem despre obiectul perceput că este real, nu doar imaginar. Dacă intenționalitatea dă forma obiectului, atunci trebuie să existe o „materie” care face ca această formă ideală să se reactualizeze dând naștere obiectului real. Așa cum remarcă Michel Henry (*Întrupare-2003*), deși în cea mai mare parte lucrărilor sale pare să spună altceva, în textul *Lecții pentru o fenomenologie a conștiinței intime a timpului*, Husserl se întoarce la datele senzațiilor arătând că, de fapt, impresia reală este cea care dă prezentul și nu conștiința prezentului care dă doar forma fluxului temporal. Prezentul, clipa ce face legătura între ce tocmai a trecut și momentul imediat următor este dată de *senzația originară*. Aceasta din urmă pune în mișcare structurile intenționale, făcând ca fluxul timpului să capete conținut. În cazul percepției unei culori distingem, după Husserl, pe de o parte “culoarea noematică”, vizibilă asupra obiectului vizat și pe de altă parte, “culoarea impresională”, trăită de subiect,

simțită corporal în actul percepției. Care dintre acestea două conferă realitate obiectului perceput?

Michel Henry arată că impresia nu poate exista în lumea lucrurilor fizice. Acestea nu au calități sensibile, decât în măsura în care este cineva care să simtă și să le atribuie. Zidul, spune fenomenologul francez, nu simte căldura soarelui și nu cere să bea apă, căci nu i se face sete în bătaia razelor. Nu există calități sensibile ale lucrului fără un subiect care să le simtă. Un lucru în lume nu este mai curând roșu sau rece, decât este dezgustător, enervant sau plăcut. Cel care simte și atinge este subiectul cunoscător. Numai el poate fi impresionat. Dacă impresia aparține subiectului cunoscător dar nu este intenționalitate, atunci cum apare această impresie *originară*, cui se datorează ea? La această întrebare, Michel Henry oferă un răspuns de o mare profunzime fecunditate. La originea impresiei care face ca obiectul perceptiv să existe este chiar manifestarea de sine vieții, este chiar puterea subiectului de a trăi propria impresie, de a se auto-impresiona, de a se simți pe sine în actul simțirii lucrului.

Clipa care se reînnoiește perpetuu printr-o altă impresie, nu este în timp. Ea nu aparține nici trecutului retențional, nici viitorului protensional și nici măcar prezentului, ca sinteză intențională a acestora. Clipa e limita exterioară a timpului. E originea lui, locul în care survine viața și timpul însuși ca succesiune. Ivirea în câmpul nostru perceptiv, adică în orizontul intențional a unui obiect al lumii, prilejuiește întâlnirea senzorială cu el, printr-o afectare de sine care face ca trupul viu să încarneze senzorial lucrul.

Imediat ce senzația s-a produs, ea a și fost luată în stăpânire de structurile intenționale și pe baza acestor potențialități sau semnificații prestabilite, a și fost realizată retenția și proiectat orizontul de așteptare al protensiei. Când devenim conștienți de momentul unei senzații noi sau de schimbarea unei dispoziții, acest moment a și trecut. Astfel, suntem întotdeauna defazați în raport cu propriul prezent, conștiința este întotdeauna în proximitatea manifestării de sine a vieții, ca impresie, fără s-o poată atinge. Conștiința noastră intențională nu are nicăieri posesia clipei originare, de fapt, a continuumului vieții care face ca, în fiecare moment, o nouă impresie să ia locul celei deja trecute. Lumea și structurile intenționalității se constituie având ca fundament viața, puterea subiectului de a se auto-afecta, puterea de a se simți pe sine, anterioară oricărei intenționalități.

Afectivitatea este fondul pe care se desfășoară toate actele noastre intenționale. O modalitate nonintențională de a accede la viață poate fi o trăire afectivă foarte puternică, de exemplu suferința în care viața se suportă pe sine fără distanță. Dacă ceva survine, într-un anumit moment, în impresie, nu putem ști că s-a întâmplat, nu-l putem integra experienței noastre, decât dacă-l reluăm în gândire. Gândirea noastră folosește semnificații determinate

ale căror principii nu le poate cuprinde, în mod actual. Conchidem astfel că, la baza ei stă o inteligibilitate transcendentă, inaccesibilă intenționalității. Viața este individuală, personală. Ea este de fiecare dată, viața unui sine irepetabil sau mai exact, sinele este modul fenomenologic de manifestare al vieții, un sine ce se gândește și acționează într-un trup. Gândirea intențională poate accede la diferite modalități discursive de cunoaștere a sinelui. Cu toate acestea nu avem nici unde posesiunea, în cunoaștere, a sinelui nostru autentic.

Întâlnirea autentică a celuilalt nu mai are ceva predeterminat, mijlocit de vreo intenție, de vreun concept sau de vreo valoare definibilă. În dialogul autentic suntem prezenți fără să ne proiectăm așteptările sau intențiile. Ne abținem să-l încadrăm pe celălalt într-una din categoriile cunoscute, să-l reducem la vreuna semnificațiile și modurile de a proceda cotidiene. Suntem în lume și nu putem aneantiza structurile ei, dar sunt momente privilegiate, în care trăim prezentul unei relații ce pare să se origineze dincolo de lume.

Rolul limbajului este acela de a vorbi despre ceva ce nu există în fapt, dar nu în sensul că nu mai este în raza privirii noastre, în orizontul nostru perceptiv ci în sensul că nu este vizibil, nu poate și nu se va oferi niciodată vederii. Numai omul este capabil de limbaj și aceasta pentru că numai el poate să se deschidă spre lume, să instituie o lume și în plus, numai omul poate deveni conștient de finitudinea lumii sale și de misterul de neînțeles care o învăluie și o generează.

Ceva nou poate să apară în discursul poetic sau plastic, în discursul filosofic sau științific ori chiar în domeniul acțiunii politice. În nici unul din aceste domenii însă, nu este suficient să cunoaștem și să vehiculăm semnificații deja disponibile, pentru a putea institui un nou sens și mai ales, pentru ca acest nou sens să re-creeze lumea culturală comună, fiind recunoscut, ca atare, de către ceilalți. Opera este pregătită de o acumulare de cunoștințe și de formularea problemelor, de discursul prin care creatorul chestionează cunoștințe deja existente și le constată insuficiența. Răspunsul, deși atât de așteptat, surprinde prin forța cu care se ivește și prin noutatea sa, în raport cu informațiile anterioare. Această noutate ne face să credem că originea ideii creatoare nu se află la nivelul conștiinței, care dispunea deja de acele informații, ci într-o zonă care o transcende. Sunt relatări ale marilor creatori care ne dezvăluie felul în care au fost capturați de un moment de inspirație în care conștiința părea devansată de altceva. Este ca și cum, prin ei, se exprimă o forță pe care nu o stăpânesc ci de care, dimpotrivă, se lasă stăpâniți.

Ceva nou este posibil în viață, în venirea acesteia în sine însăși, în prezentul privilegiat care afectează sensibilitatea, în calitate de capacitate de a ne deschide spre lume și afectivitatea, în calitate de capacitate de a ne deschide spre viață, spre noi înșine. Heidegger

numește prezentul autentic clipă. La alți autori, am întâlnit termenul de "clipă fondatoare", moment inaugural etc. Nu este oricum vorba de o clipă indiferentă, integrată formei fluxului temporal. Este vorba de o clipă ce nu aparține viitorului, ca proiecție a ceea ce va fi, nici trecutului, ca retenție a ceea ce a fost și nici prezentului, ca sinteză logică a celor două. Este un "moment" care atinge timpul, fără a se integra în timp, care face ca viitorul să nu mai poată fi proiectat după structurile trecutului, iar trecutul să nu mai poată fi reluat, după structurile a ceea ce știam deja.

Ceea ce survine în senzație, în intuiția sensibilă, prin afectarea de sine a vieții este preluat de gândire și de limbaj. Acestea din urmă caută ca, reconfigurând structurile lor deja dobândite, restructurând ceea ce a fost gândit sau exprimat, să surprindă ceea ce încă nu a fost cunoscut. Este ca să spunem așa, un moment de criză, în care, gândirea și limbajul se reia, se deconstruiesc și se reconstruiesc, în lumina a ceea ce tocmai a fost revelat. Unitatea acestui demers, în care se desfășoară, ca traseu, căutarea de sine a gândirii și expresiei, în vederea punerii în acord cu ceea ce a fost dezvăluit în intuiție, este dată de momentul original al afectării de sine a vieții. Acest moment se exprimă printr-o tonalitate afectivă privilegiată, unică, strălucind, în diferență față de "cenușii cotidian".

Discursul care captează sensul păstrează însă doar urma afectării sale transcendente. Reluarea traseului de către un sine capabil de înțelegere, va putea reface accesul la ceea ce a fost revelat. Dar, odată transformat în achiziție durabilă, odată ajuns "în spațiul public", sensul revelat poate deveni un loc comun, un "de la sine înțeles", o structură de limbaj care închide o semnificație ce se vehiculează în indiferență, fără ca traseul descoperirii sensului să mai fie reluat în gândirea vie.

Pierzând noul sens, și reconstruind-ul la nivelul semnificațiilor, gândirea și limbajul, mai degrabă de-realizează decât ne aduc în față realitatea a ceea ce a fost dezvăluit. Cu toate, acestea posibilitate noastră de a accede la nou este aceea ca, acceptând limitele limbajului și ale gândirii noastre, receptivi față viață, de ceea ce vine în ea, în trupul și în afectivitatea noastră, să trăim căutarea de sine a gândirii și a expresiei, ce se reconfigurează. Luând în considerare faptul că viața și autoafectarea ei nu stă în puterea noastră, ceea ce putem face este să acceptăm că principiile în virtutea cărora acționăm, cunoștințele, ideile sunt limitate, să deconstruim ideile și credințele noastre sau să le punem în suspans, pentru a putea recepta ceea ce încă nu a fost gândit, să fim deschiși față de celălalt, să ne abținem de la a proiecta, asupra discursului său, propriile modalități de a gândi, pentru ca, la limita dintre lumile noastre subiective, dintre cele două modalități de înțelegere diferite, să devină posibilă survenirea unor noi sensuri..

CAPITOLUL 2. ARTA CA EXPERIENȚĂ ORIGINARĂ

Am încercat să înțelegem, în acest capitol, care este specificul survenirii a ceva nou în artă și mai ales, cum este posibilă schimbarea modului nostru de a ne raporta la lumea vizibilă, prin intermediul expresiei plastice.

În experiența cotidiană utilizăm lucrurile, le supunem în gestul practic, le vedem sub unghiurile care ne permit folosirea. Alte aspecte ale apariției lor, aproape că nu se constituie pentru noi. Artistul nu se limitează la a recunoaște familiarul din lucruri, el își îndreaptă atenția către ceea ce poate fi straniu, “inuman”, în această operație. Rămânând în mod definitiv expresie sensibilă, deși atât actul creației cât și al receptării implică toate nivelurile ființei, arta creează o lume cu mijloacele sensibilității.

Pictorul contemplă modelul sau peisajul, până la a se lăsa transformat interior, în întâlnirea cu esența de negândit a acestuia, sau se lasă afectat de o impresie ce-l surprinde, fără model și fără peisaj, așa cum Proust se lăsa surprins de o impresie re trăită într-un moment care transforma, banalul, cotidianul, în sărbătoare a spiritului creator. Actul creator este inițiat printr-o impresie, printr-o trăire de excepție care nu se petrece în lume, într-un mod predefinit de a privi sau de a înțelege, ci în viață, în manifestarea de sine a acesteia. Jean-Louis Vieillard-Baron (*Problema timpului*-1995) vorbește despre astfel de momente fondatoare în experiența creatoare a lui F. Liszt sau Proust. Tudor Vianu (*Estetica*- 1968) analizează actul inspirator, clipa unică în care lui Wagner i se revelează motivul preludiului la *Aurul Rinului*.

Artistul plastic nu combină imagini din memorie, nu vehiculează figuri și forme gata făcute, nu prevede conceptual ceea ce va picta, nu privește pentru a modela lumea, în stilul maeștrilor săi. Dacă s-ar întâmpla așa, atunci opera n-ar mai fi un act creator ci doar o recombinație, mai mult sau mai puțin reușită, a formelor deja vizibile, deja puse în operă. Imaginația nu este o joacă a artistului cu materialul memoriei, cu forme predefinite ce pot fi ușor reactualizate. Adevăratul act imaginativ transcende memoria, structurile conștiinței și intenționalitatea pre-reflexivă, le transformă în ele însele pentru a pune în lumină extraordinarul, neprevăzutul.

În încercarea de a capta noua impresie, trupul artistului se lasă modelat în intențiile sale vizibile, tactile, sonore, reiterând căutarea până la a condensa, în vizibil, ceea ce survine. Rezultatul este un traseu, un ritm al trăirii în fascinația, în efervescența clipei. Pentru a-l recepta și transpune în spațiul tabloului, pentru a-l face vizibil, în slujba acestui ritm trăit, artistul pune tehnica sa și mijloacele limbajului plastic. Se naște astfel, prin alternanța

culorilor și a liniilor, prin jocul volumelor, al luminii și umbrei, un ritm plastic ce captează și expune un nou sens, o nouă interpretare a lumii, cu mijloacele vizibilului.

În muzică, dominantă afectivă este dată de motiv. Cele câteva note care se repetă într-o simfonie sau într-un concert, conferă unitate lucrării, iar felul în care ele rezonază cu celelalte părți, creează atmosfera ei unică. În pictură, un amestec de culori ce iradiază asupra întregii lucrări, o întrepătrundere de linii ce susțin arhitectura întregii compoziții sau pur și simplu, expresia și atitudinea personajelor, transmite tonalitatea afectivă a unei lumi. Oricare ar fi trăirile vehiculate de către conținuturile operei, în cazul unei creații valoroase, al reușitei estetice, sentimentul ce învăluie și transfigurează conținuturile afective și intelectuale este bucuria dată de întâlnirea cu noutatea și forța expresivă a operei. Întotdeauna receptarea unei opere de artă reușite este trăită ca plăcere, este învăluită în bucuria, în exaltarea regăsirii de sine autentice. Certitudinea autenticității și valorii este dată nu atât de evaluarea rațională, prin comparație cu altceva (de vreme ce opera este unică) ci de intensitatea și profunzimea trăirii extraordinarului, a ceea ce ne face să ieșim din cotidian, transportându-ne în miraculos.

Dacă spectatorul își îndreaptă privirile intenționale asupra operei, intențiile sale nu vor fi confirmate. În surpriza clipei privilegiate, opera refuză să se supună percepției, o scurtcircuitează, încercând să impună acesteia, atât ceea ce apare cât, mai ales, lumina specială în care apare. Privirea rătăcește în tablou, căutând să potrivească ceea ce se proiectează cu ceea ce se reține. Ea urmărește liniile și culorile, pentru a pune în acord, ritmul ei cu ritmul acestora, pentru a capta noua modalitate de a se raporta, temporal, la lume. Spațiul tabloului nu este spațiul fizic al pânzei plane. Mișcarea privirii după linii și culori dezvăluie, odată cu atmosfera și ritmul temporal, o nouă posibilitate de a organiza spațiul. Receptată de privirea noastră lucrarea încetează de a mai fi un obiect în spațiu, devine putere spațializantă principiu de generare al unei ordini spațiale. Ea se impune ca forță transformativă la nivel senzorial, afectiv și intelectual. Învățându-ne să-l privim, făcându-ne să trăim lumina sa la nivel senzorial și afectiv, tabloul ne inițiază într-o manieră de a privi, pe care o putem reactualiza sau retrăi, ori de câte ori, întâlnirea noastră cu lumea și cu ceilalți, va mai crea această oportunitate.

Artistul și contemplatorul sunt doi sine vii, fiecare în unicitatea sa, unul dăruind iar celălalt primind, angajați în actul estetic la toate nivelurile ființei lor. Cel ce receptează arta trăiește, nu o clipă fondatoare, căci el nu realizează ceva nou pentru a fi comunicat semenilor săi dar, cu siguranță, o clipă privilegiată căci pentru el, are loc o experiență, dincolo de care lumea nu va mai fi aceeași. Artă este revelația lumii celuilalt, ca expresie senzorială. Acest celălalt este creatorul, sinele său unic, irepetabil.

Opera de artă păstrează o urmă a invizibilului sensului, un aspect de mister, de “nedumerire” (adesea este un moment de ruptură sau o contradicție interioară, un moment de echivoc) care face ca explorarea să fie reluată, fără a fi definitiv încheiată. Marii maeștri au inclus în lucrările uneori oglinzi, alteori așa numite ”tablouri în tablou” sau deschideri ale spațiului principal, ce creează scene secundare. Aceste scene amplifică spațiul, astfel încât, ansamblul lucrării nu poate fi cuprins dintr-un singur punct de vedere solicitând privirii crearea unui traseu spațializant.

O altă modalitate de resemnificare, de traducere la nivel simbolic a lumii închise care împiedică schimbarea, o reprezintă tehnicile expresiv creative. Pacientul își exprimă trăirile afective, puternice, distructive sau problemele de relaționare cu sine însuși și cu ceilalți prin desene sau scenarii dramatice.

CAPITOLUL 3. REALITATE, PERCEPȚIE FANTASMĂ

Pentru că, în arta modernă, un loc important l-au ocupat curente care au promovat suspendarea rațiunii și aducerea în operă a conținuturilor inconștientului, în acest capitol ne-am propus să analizăm originea visului și a fantasmei. La capătul demersului, am descoperit rolul eliberator, terapeutic al expresiei artistice.

Atunci când luăm cunoștință de noi înșine, viața trăiește dorința de a se diversifica năzuind, în mod indefinit, spre lume și spre ceilalți. Dorința, atât ca intenție senzorială cât și ca exercițiu al puterii sau al experienței erotice se confruntă, la limita sa, cu o lipsă, cu un eșec datorat finitudinii noastre. Așa cum, copilul din eseul lui Freud *Dincolo de principiul plăcerii*, (1920) domina simbolic, prin jocul aruncării unui obiect, angoasa despărțirii de mamă, limbajul permite omului dominarea: imposibilității de a poseda lucrurile în percepție; a imposibilității de a controla puterea celuilalt, acolo unde această putere se exercită pe sine; a neputinței experienței erotice de a atinge viața celuilalt, acolo unde ea se afectează pe sine. Prin cuvânt, lucrul este prezent ca absență, iar aceasta face ca frustrarea lipsei sau a eșecului să nu mai fie trăită cu aceeași intensitate. Mai mult, exprimând în limbaj dorința sau eșecul dorinței, putem să dislocăm proiectul unor așteptări determinate, să reconfigurăm lumea noastră, în orizontul vieții, ca posibilitate nedeterminată a oricărui proiect.

Există situații în care eșecul dorinței nu este acceptat, în care un proiect nu mai poate fi resemnificat și înlocuit cu un altul. Nu dorința este cea care cedează în fața vieții, sau a lumii cu celălalt, ci tocmai realitatea, mai precis, capacitatea persoanei de a accede la ea. Aceasta se întâmplă în cazul existenței maladive, în nevroză și psihoză. Atunci când dormim,

ne retragem intențiile îndreptate spre lucruri, încetăm să ne mai proiectăm asupra lor. Fără să o știm, corpul nostru rămâne capabil să răspundă la câțiva stimuli și, privat de obiectivitate, aproape închis în sine, se folosește de orizonturile sale perceptive, pentru a crea crâmpie de viața privată, visele. Într-un mod asemănător, bolnavul psihic se retrage din realitatea, pe care o resimte străină, ostilă dorințelor și intențiilor sale (care nu se mai confirmă). Corpul său nu mai are acces la prezență, nu mai suscită dimensiunea viitorului ci, cantonat în posibilitățile intenționale, confecționează din resturile lumii, un spațiu privat. Percepția și fantasma sunt produse de aceeași forță care ne ancorează în lume, corpul nostru. În percepție, avem întotdeauna certitudinea că ceea ce ni se oferă există cu adevărat. Fantasma își ascunde irealitatea și astfel se bucură și ea de încrederea celui care o trăiește.

Simptomul este o trăire sau un comportament care se repetă fără variațiuni și care, (fără ca pacientul să o recunoască) pune în scenă o traumă. El acționează ca un fond, ca o lume închisă prin intermediul căreia este interpretată realitatea. Schimbarea și vindecarea înseamnă, în aceste condiții, schimbarea modului în care pacientul se raportează la lume, a cadrelor sale perceptive, intelectuale și afective. Cheia schimbării este reinterpretarea de către pacient a lumii închise a simptomului, dintr-o perspectivă diferită, anume aceea a relației cu terapeutul. Resemnificat, dedublat în sine, simptomul este dis-locat. Locul său este luat de o trăire autentică, de un *prima oară*, care face ca prezentul să fie viu, în el să survină o nouă modalitate de raportare la lume.

Metafora terapeutică este ceea ce în teoria literară se numește alegorie sau parabolă, adică o poveste care exprimă în mod simbolic, conflictul interior pe care acesta îl trăiește. Retrăind, la nivel simbolic, problema, pacientul are posibilitatea de a se re-poziționa în raport cu ea, de a se distanța de lumea conflictuală și revenind la sinele său autentic, poate să-și re-creeze lumea, modul său de a exista. Ca și metafora terapeutică, opera de artă are rolul de a se purifica de pasiuni, de trecut, de reziduurile vieții personale. Operele de artă sunt, în viziunea lui Freud, prin analogie cu visul și fantasma, “derivați psihici ai reprezentărilor pulsionale”, ele sunt realizate din același material ca și visul și fantasma. Operele sunt însă “derivați creați” care presupun, din punct de vedere economic, sublimarea energiei psihice destinate satisfacerii pulsionale, în energie destinată elaborării tehnice a lucrării artistice. Dar opera de artă este cu mult mai mult. Aceasta pentru că, originea sa nu se află la nivelul intențiilor pre-reflexive, ci la un nivel care face ca acestea, întrucât sunt repetitive într-un sens patologic, să fie depășite, suspendate sau destructurate. Dacă artistul își reprezintă fantasmemele, angoasele sau dorințele neîmplinite, o face în limbajul universal al artei și nu doar pentru a se debarasa de ele, ci pentru a inaugura traseul spre transcendență, spre acel altceva care este

viața pură a spiritului cu varietatea indefinită a modalităților de existență pe care le poate genera. Autorul se folosește de propriile conflicte cu sine, de propriile neîmpliniri, pentru a crea o imagine ce reprezintă nu numai o anticipare a viitorului personal dar și una a viitorului celorlalți, “o nouă înțelegere a omului de către el însuși” (P. Ricoeur).

Opera transformă lumea culturală comună, îi reconsideră limitele, putându-se constitui ca soluție terapeutică nu numai pentru autorul ei dar și pentru ceilalți. Dacă simțim finitudinea lumii noastre, dacă acest lucru devine dureros sau deprimant, o întâlnire cu o lume mai bogată, lumea operei de artă nu este o bucurie numai prin aceea că ne permite să ne recreăm propria lume ci și prin aceea că, trăim clipa privilegiată a întâlnirii cu originea noului, cu viața înseși ca posibilitate de a se simți pe sine, în diversitatea indefinită a autogenerării, a creației sale.

CAPITOLUL 4. EXPRESIE ȘI SCHIMBARE ÎN ARTA MODERNĂ

În acest capitol, am interpretat principalele manifestări ale plasticii moderne. Aducând în lumina operei, aspecte de viață ignorate până atunci de către artă, realismul reinstituie posibilitățile membrilor unei comunități, de a relaționa, de a crea un a-fi-împreună, în spațiul social pe care îl locuiesc. Vrând să surprindă atmosfera ce transfigurează peisajul, într-o clipă de strălucire irepetabilă, artistul impresionist se abandonează pe sine fluxului impresiilor, reinventând pictura ca mișcare de forțe colorate, ca joc al tușelor vibrante (neperturbat de nici o prejudecată intelectuală) ca spațiu dinamic în care, fiecare aspect are șansa să devină nota dominantă a trăirii.

Intenția care privește un tablou cubist, pentru a recunoaște transpunerea plană a spațiului tridimensional este scoasă din joc. O contradicție interioară actului perceptiv dă naștere unui moment de pură receptivitate ce ne deschide către o spațialitate multidimensională, ale cărei structuri se reinvestesc prin fiecare moment impresional.

La fovi și expresioniști nu mai există corespondență termen cu termen între elementele peisajului și cele ale imaginii. O anumită culoare, care este integrată formei, prin diferitele sale tonuri, prin întrepătrunderea sa cu celelalte culori, în raport cu care capătă o luminozitate singulară, palpită între individualitatea și generalitatea sa (fără concept). Lucrarea se constituie ca fond al unei lumi, ca modalitate de a interpreta realitatea, ca existențial. Nu privim tabloul ci privim ”prin intermediul său” (Merleau-Ponty).

Cu abstracțiunea pictura își pierde narativitatea, se detașează de orice retorică, de orice semnificație prestabilită. Ceea ce rămâne este doar tensiunea ritmică între vizibil și invizibil,

între sensul care încearcă să se exprime și limbajul plastic ce nu-l poate cuprinde niciodată în întregime. Forma dispensată de obiect se organizează exclusiv după necesități plastice. În linie și culoare, ea captează ritmul plastic, fără a-l închide în contururile sale.

Artiștii suprarealiști își expun fantasmemele cu o forță a expresiei care se impune plastic demonstrându-ne că, dacă pe de o parte suntem prizonieri fantasmelor noastre (sau ai unor proiecte impersonale), pe de altă parte, avem în noi puterea de a ne elibera de ele. Ea nu este alta decât puterea vieții de a crea forme culturale și de a redefini coordonatele ființei și lumii noastre.

CONCLUZII

Natura fondatoare a operei constă în aceea că actul de iluminare care o conduce se situează dincolo de orice intenționalitate. El este un moment de pură receptivitate, un raport fără prealabil cu ceva ce încă nu a venit în lumina înțelegerii umane. Acest moment privilegiat face ca lumea noastră să se schimbe să devină mai bogată și mai diversă.