

# OPERA DE ARTĂ DESCHISĂ ȘI LUMEA DESCHISĂ DE OPERA DE ARTĂ

CRISTINA-ANITA DRELLA

Universitatea din București

„Îți datorez adevărul despre pictură și ți-l voi spune”<sup>1</sup>.

**The open work of art and the world opened by the work of art.** This essay aims to bring together Paul Ricoeur, Martin Heidegger, and Umberto Eco's view regarding the work of art. I intend to show where the thought of Eco and Heidegger helps shape a better understanding of a possible hermeneutics of art from Ricoeur's point of view. For a better understanding of Ricoeurian thought of art I take use of his concept of hermeneutical distance.

**Keywords:** work of art; open work; hermeneutics; interpretation; hermeneutical distance;

Felul în care noi trăim în lume este marcat esențialmente de artă: felul în care ne gătim mâncarea, în care ne construim clădirile în care locuim, muzica pe care o ascultăm, hainele pe care le purtăm, toate acestea poartă cu ele însemnele gândirii noastre și a modului în care percepem lumea din jur. Însă arareori problematizăm ce anume este ceea ce face arta să fie artă. De-a lungul timpului arta a fost privită prin ungherul *esteticii* – sensul modern al termenului este introdus de Alexandru Baumgarten în 1735. Estetica „tratează opera de artă ca pe un obiect al *aisthesis*<sup>2</sup>-ului. O astfel de gândire ce încearcă să impună un cadru fix de gândire lucrurilor, ce caută adevăruri ultime și promovează arta înțeleasă dinspre estetică este numită „gândire tare”, termen introdus de către Gianni Vattimo în lucrarea sa *Gândirea slabă*<sup>3</sup> și este o gândire specifică metafizicii tradiționale. Ceea ce încearcă Vattimo prin *Gândirea slabă* este să găsească pe urmele lui Nietzsche,

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trad. Geoffrey Bennington și Ian McLeod, Chicago, The University Chicago Press, 1987, p. 7, (trad. mea).

<sup>2</sup> *Aisthetike episteme* este cunoașterea *aisthesis*-ului, anume, știința comportamentului uman din perspectiva simțurilor, senzațiilor, sentimentelor și a cunoașterii determinării acestora”, în Iain Thomson, „Heidegger's Critique of Modern Aesthetics”, în *Heidegger, Art and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 92.

<sup>3</sup> Gianni Vattimo, Pier Aldo (ed.), *Gândirea slabă*, trad. Ștefania Mincu, Constanța, Pontica, 1998.

Heidegger și Gadamer o alternativă gândirii specifice tradiției metafizice de până atunci. Vattimo caută să propună un mod de gândire bazat pe importanța interpretării, pe limbaj, pe componenta culturală.

Miza principală a acestei lucrări este de a contura o posibilă hermeneutică a artei în siajul gândirii lui Paul Ricoeur. În acest sens voi face apel la conceptul său de distanțare hermeneutică, pentru ca mai apoi să conturez o apropiere a gândirii lui Ricoeur cu cea a lui Hans-Georg Gadamer și Martin Heidegger în ceea ce privește opera de artă. Așadar, în cele ce urmează mă voi referi la un tip de gândire ce se poate încadra în conceptul lui Vattimo de gândire slabă. Interpretarea reprezintă un aspect important al gândirii slabe, împreună cu recunoașterea și respectul față de trecut, de importanța limbajului, de ființa înțeleasă ca survenire, ca eveniment și de adevăr privit altfel decât ca ceva absolut. Toate acestea constituie argumentele principale pentru care gândirea celor trei filosofi se poate încadra în ceea ce Vattimo numește gândire slabă<sup>4</sup>.

În cadrul acestui referat voi discuta, în prima parte, despre conceptul de distanțare așa cum este el prezentat în lucrarea lui Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, pentru a putea într-o primă fază contura o posibilă hermeneutică ricoeuriană a artei. Având în minte conceptul de distanțare hermeneutică, voi face un paralelism între lumea deschisă de text și cea deschisă de opera de artă de tipul picturii pentru a putea mai apoi să arăt apropierea gândului ricoeurian de cel al lui Gadamer și Heidegger. În cea de-a doua secțiune a lucrării, voi explica la ce anume se referă Martin Heidegger în lucrarea sa *Originea operei de artă*, atunci când afirmă că opera de artă deschide o lume, însă și ce anume vede Umberto Eco atunci când afirmă că opera de artă este *deschisă*.

## 1. DISTANȚARE ȘI INTERPRETARE. TEXT ȘI PICTURĂ

În această parte a lucrării voi prezenta conceptul de distanțare așa cum îl prezintă Paul Ricoeur în lucrarea sa, *Eseuri de hermeneutică*. Conceptul ricoeurian de distanțare ne va ajuta în acest demers pentru o posibilă interpretare a *hermeneuticii* artei filosofului. Arta la care mă voi referi cu precădere în acest referat este cea picturală și nu cea performativă. Din acest motiv am ales să încep această secțiune a lucrării cu o analiză a scrisului, întrucât scrisul, la fel ca arta picturală, este apreciat în lipsa autorului. Autorul face un pas în spatele operei sale pentru ca opera sa să facă un pas înainte, să fie văzută, deschisă, savurată de celălalt.

Textul scris este înainte de a se naște, un discurs, un dialog între text și autor; un dialog care prinde viață, se desprinde de autor și se individualizează. Însă ce se întâmplă cu discursul atunci când trece de la vorbire la scriere? Se întreabă

<sup>4</sup> Andrej Zawadzki, *Literature and Weak Thought*, Frankfurt, Peter Lang, 2013, p. 51.

Ricoeur. În primul rând, ceea ce face scrierea, în afară de a proteja de distrugere discursul, este să îi ofere autonomie textului față de intenția autorului. Cu alte cuvinte, „ceea ce semnifică textul nu mai coincide cu ce a vrut să spună autorul”<sup>5</sup>. Semnificația verbală – textuală se desparte de cea mentală – psihologică. Această distanțare are de altfel și o valență pozitivă: datorită scrierii, „lumea textului”, cum o numește Ricoeur, „face să explodeze lumea autorului”<sup>6</sup>. Este esențial ca opera de artă să-și depășească limitele condițiilor psihologice de elaborare și așadar să se deschidă unei serii nesfârșite de lecturi. Trebuie bineînțeles ținut cont de faptul că aceste lecturi se află în contexte socio-culturale diferite. Cu alte cuvinte, ceea ce vrea să spună Ricoeur este că, prin actul de lectură, textul trebuie să aibă putința de a se decontextualiza pentru a se putea recontextualiza într-o altă situație. Aici putem avea în minte ceea ce Gadamer numește fuziune a orizonturilor. Textul, odată parcurs de cititor, se desprinde de orizontul cultural, de lumea și timpul în care a fost creat și se recontextualizează în lumea cititorului.

Dacă ne gândim la vechiul raport grecesc dintre *genos-eidos*, *genos*-ul semnifică apartenența la un grup, iar *eidos*-ul unicitatea. Putem înțelege *genos*-ul ca fiind părintele, iar *eidos*-ul ca fiind copilul. *Genos*-ul este cel ce ghidează *eidos*-ul să devină ceea ce îi este lui cel mai propriu, însă la un moment dat, *genos*-ul trebuie să facă un pas în spate pentru a nu copleși *eidos*-ul. Făcând un pas în spate, lasă *eidos*-ul să facă un pas în față și astfel să se afle într-un echilibru. Mergând mai departe cu acest raport, putem încerca să înțelegem opera de artă și implicit textul scris din această perspectivă a raportului *genos-eidos*. *Genos*-ul este părintele operei de artă, anume artistul, iar *eidos*-ul este chiar opera de artă. În lipsa *genos*-ului, opera de artă nu se poate apăra. Este aruncată în brațele interpretării, este lăsată să fie, având întotdeauna un raport cu artistul, cu *genos*-ul, însă deschide această lume nesfârșită a interpretării.

Opera de artă așadar se *dez-leagă* de autor și se leagă de cel care privește textul, tabloul, opera de artă: „lucrul pe care-l arată creația și la care trimite ea nu este, firește, ceea ce gândește poetul”<sup>7</sup>. Această „autonomie a textului” are o primă consecință hermeneutică importantă: distanțarea nu este rezultatul metodologiei, ceva adăugat, parazitar, ci este constitutivă fenomenului textului ca scriitură – ea este prin excelență condiția interpretării. Un aspect important al trecerii de la discurs la textul scris îl reprezintă modificarea referinței – atunci când lucrul despre care vorbești nu mai aparține situației interlocutorului<sup>8</sup>.

Prin eliberarea lucrului scris de condiția dialogală a discursului, raportul dintre scriere și citire diferă de cel dintre vorbire și ascultare<sup>9</sup>. Nu mai avem autorul

<sup>5</sup> Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, trad. Vasile Tonoiu, București, Humanitas, 1995, p. 102.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, trad. Val Panaitescu, Iași, Polirom, 2000, p. 12.

<sup>8</sup> Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, p. 103.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

care ne comunică prin viu grai, ci avem textul care ne vorbește, autorul vorbește prin text și textul ne vorbește el la rândul său. Iar în ceea ce privește referința, în cazul textului scris, ea „ține de puterea de a arăta o realitate comună interlocutorilor, sau, dacă nu se poate arăta lucrul despre care se vorbește, cel puțin acesta poate fi situat în raport cu rețeaua spațio-temporală unică în care sunt inserați și interlocutorii”<sup>10</sup>. Opera de artă scrisă, picturală, opera „unui singur timp”<sup>11</sup>, cea a cărui timp al existenței sale coincide cu cel al creației, se deschide pentru a fi receptată de către cititorii, de către cei ce savurează arta, orizontul cultural și temporal se deschide pentru a se agăța de cel al cititorilor, pentru a le comunica, a le transmite.

Interpretarea, ne spune Ricoeur, „înseamnă explicitarea genului de *ființare-în-lume* desfășurat în fața textului”<sup>12</sup>. Revenind la problematica textului, acesta oferă „interpretării propunerea unei lumi, a unei lumi pe care să o pot locui pentru a proiecta în ea unul din posibili mei cei mai proprii. Este ceea ce numesc lumea textului, lumea proprie aceluia text unic”<sup>13</sup>. Această lume care se desfășoară în fața mea, *lucrul textului* cum îl numește Ricoeur sau opera de artă deschisă (cum vom vedea în secțiunea următoare a lucrării), mă depășește mereu, mă transcende. Trebuie ținut cont de faptul că această *lume a textului* nu se referă la limbajul cotidian, ci este o distanțare a realului în raport cu el însuși introdusă de ficțiune în percepția realității; realitatea cotidiană capătă noi posibilități însă limbajul cotidian este incapabil să exprime inenarabilul, iar atunci intră în scenă limbajul poezilor sau vorbirea înțeleasă ca rostire, cum o numește Heidegger. Așadar, ficțiunea și poezia au în vedere nu doar modalitatea ființei date, ci puțința sa de a fi<sup>14</sup>.

Textul este medierea prin care ne înțelegem pe noi înșine, subiectivitatea cititorului prelungește trăsătura fundamentală a discursului de a fi adresat cuiva, opera își îndrumă cititorii. Apropierea este comprehensiune la distanță. Însă trebuie ținut cont de faptul că textului nu i se impune propria noastră capacitate finită de înțelegere, ci noi ne *ex-punem* textului și primim așadar de la el un sine mai vast. Sinele este constituit de *lucrul textului*, anume de lumea textului. Mă regăsesc pierzându-mă în text. Textul mă transcende<sup>15</sup>.

Gadamer, în *Adevăr și metodă*, vorbește la rândul său despre necesitatea distanței estetice în procesul hermeneutic și al regăsirii de sine: receptorul este trimis într-o distanță (estetică) ce face posibilă participarea la ceea ce este și este reprezentat. Această clipă absolută în care este plasat receptorul este uitare de sine

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>11</sup> Annalisa Caputo, „Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence”, în *Paul Ricoeur and the Symphony of the Languages*, Journal of Philosophy, N. I, 2, 2015, p. 112.

<sup>12</sup> Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, p. 105.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 107.

și mediere cu sine însuși. „Uitării de sine extatice a spectatorului îi corespunde, de aceea, continuitatea sa cu sine însuși. Tocmai dinspre acel ceva în interiorul căruia se pierde ca spectator i se atribuie continuitatea sinelui”<sup>16</sup>.

Revenind la Ricoeur, el nu este supra-numit întâmplător și „filosoful dialogului”. Filosofia sa este un dialog între istoria filosofiei, psihanaliză, lingvistică, științe naturale și umaniste. Toate acestea sunt făcute cu puțință de faptul că Ricoeur înțelege filosofia ca pe un *altul*. Un *dia-log* cu ceea ce este diferit de mine, cu alteritatea. La fel cum noi nu am fi aceiași care suntem fără dialogul dintre noi și noi înșine, dintre noi și celălalt, dintre noi și cărțile pe care le citim, arta de care ne bucurăm, oamenii pe care i-am întâlnit, la fel nici filosofia nu ar fi ea însăși fără dialogul intern între aceasta și propria-i istorie, dar și cu tot ceea ce filosofia nu este<sup>17</sup>.

Interpretarea (*logos*-ului) izvorăște din ceva ce îl precedă: din limbajul științelor, din discursul poetic ș.a.m.d., iar ceea ce a propus Ricoeur a fost să multiplice alteritatea, discursul, limbajul cu care a ales să se dialogheze. Filosofia, ne spune Ricoeur, nu se naște din nimic, ci ea începe cu poezia”<sup>18</sup>. Poezia este cea care creează sens, tocmai de aceea Heidegger o numește *poiesis* în sensul cel mai larg. Ricoeur nu vorbește într-un mod sistematic și clar despre relația cu poezia și artisticul, așadar trebuie să „săpăm în pliurile ascunderii lui Ricoeur”<sup>19</sup>.

În ceea ce privește arta, Ricoeur nu face o filosofie a ei și nici nu este interesat de acest lucru; ceea ce îl interesează, în schimb, este faptul că în experiența artistică găsește anumite întrebări ce nu se ivesc în cazul filosofiei, științei, istoriei filosofiei sau psihanalizei. El este interesat așadar de întrebările ce izvorăsc din artă. Prin urmare, nu ne referim la o interpretare a operei de artă, ci la o înțelegere a ce anume poate oferi sau spune arta hermeneuticii, ce poate oferi întrebării cu privire la interpretare, cu privire la existență și la sensul ei<sup>20</sup>.

Arta este universală întrucât poate să comunice; este comunicabilă. Prima sa formă de universalitate este trans-istoricitatea<sup>21</sup>. Cu alte cuvinte, opera de artă reușește să scape timpului în care a fost creată, ea se supune fuziunii orizontului temporal și își creează o lume proprie. Această puțință a operei este exprimată de către Ricoeur prin conceptul *regulativ* metodologic numit reflecție concretă; acest concept vizează fuziunea interpretării textului cu cea de sine și prin urmare constituirea „lumii” interpretului prin mișcarea locală și temporală a mulțimii semnificațiilor unui text. „Așa cum își eliberează semnificația de tutela intenției

<sup>16</sup> Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, trad. Gabriel Cerceș, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcan, București, Teora, 2001, p. 106.

<sup>17</sup> Annalisa Caputo, *Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence*, p. 109.

<sup>18</sup> Paul Ricoeur, *L'Unique et le Singulier*, Stanké, Bruxelles, Alice éditions Montréal, 1999, p. 53.

<sup>19</sup> Annalisa Caputo, *Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence*, p. 110.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 113.

mentale, își eliberează și referința de limitele referinței ostensive. Pentru noi, lumea este ansamblul referințelor pe care le deschid textele”<sup>22</sup>. Așadar, ea poate să se adreseze, dincolo de timpurile sale, oricăror alte timpuri. Opera de artă are un potențial semantic deschis către viitoarele experiențe hermeneutice.

La fel cum un text scris este adresat unui public indefinit și atemporal, la fel se întâmplă și în cazul operei de artă. Ricoeur folosește termenul francezesc *monstration* construit pornind de la *de-monstrare*, a arăta. Opera de artă țintește, desigur, în afara intenției primare a autorului, să fie văzută. O operă ce este făcută să fie văzută dorește a comunica, a crea oportunitatea de a împărți. Așadar, ceea ce face opera de artă să fie o operă este tocmai capacitatea ei de a se re-înfăptui de fiecare dată când cineva intră în contact cu ea. Iar tocmai în această capacitate de *de-monstrare*, adică de a se înfățișa o dată, dar a fi capabilă să se deschidă multiplelor posibilități de interpretare, stă fundamentul posibilității de comunicare al operei. Trebuie ținut cont de faptul că prin capacitatea operei de a comunica ne referim la posibilitățile nesfârșite de recreere, așa cum întâlnim în cazul unei cărți pe care o recitim. De fiecare dată când recitesc un text, se naște un alt text care îmi vorbește doar mie. Și tocmai aici stă cheia hermeneuticii ricoeuriene: nu vrem să înțelegem opera de artă în principal, ci să ne înțelegem pe noi înșine în fața ei<sup>23</sup>. Prin distanțare și apropiere, sinele odată întâlnit cu opera de artă, cu experiența hermeneutică a operei, devine mai vast atunci când se întoarce la sine.

În această privință gândul lui Ricoeur se întretese cu metafora lui Proust din scrierea sa, *În căutarea timpului pierdut*. Proust afirmă că pentru el pare că cititorii lui nu sunt *ai lui*, ci sunt proprii lor cititori, cărțile lui fiind un mijloc prin care cititorii găsesc ce se afla înăuntrul lor fără ca ei să fi știut acest lucru. Însă ca ceva să îmi vorbească, trebuie să îl las, să mă retrag pentru a-i face loc, să îl ascult. Eu trebuie așadar să fiu acordat la *logos* prin ascultare, iar aici tăcerea are un rol deosebit de important<sup>24</sup>. Așadar, dacă ascult *logos*-ul, cartea, opera de artă în cazul nostru, eu nu voi mai fi același ca înainte, ceva se va fi schimbat în mine. Iar acesta este cazul atât cu operele de artă cât și cu oamenii pe care îi întâlnim: „ca cititor, mă regăsesc doar pierzându-mă pe mine”<sup>25</sup>. Acesta este primul moment în hermeneutica ricoeuriană: distanțarea față de sine, față de lume – este pierderea de sine în actul de a citi, în opera de artă, în celălalt pentru că vreau și sunt *dis-pus* să fiu mișcat de celălalt.

<sup>22</sup> Paul Ricoeur, *Eseuri de hermeneutică*, p. 159.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Heidegger afirmă că limba vorbește ca un sunet al liniștii (*Geläut der Stille*). El concepe tăcerea ca pe o limită duală: rostirea ce face posibil un limbaj verbal pe care îl și depășește, și mișcarea de absență a tot ceea ce se retrage din prezență. Însă din rațiuni de spațiu, nu voi detalia acest subiect, vezi Nowell Smith, *Sounding/Silence – Martin Heidegger at the Limits of Poetics*, New York, Fordham University Press, 2013, p. 8.

<sup>25</sup> Paul Ricoeur, *Hermeneutics and Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 144.

Inevitabil ajungem să ne întrebăm: de ce îmi vorbește opera de artă? Ce face ca o operă de artă să îmi vorbească? Ea poate să îmi fie străină nu doar din punctul de vedere al istoriei, dar și al culturii, al originii ș.a.m.d.<sup>26</sup> Datorită fuziunii orizonturilor și a vastității emoțiilor noastre, actul hermeneutic rămâne un izvor nesfârșit; Ricoeur subliniază faptul că existența noastră este una afectivă și tocmai fiindcă emoțiile noastre sunt de necuprins, multe dintre acestea rămân neexplorate. Opera de artă în perspectiva lui Ricoeur vizează un sentiment ce a dispărut ca emoție însă s-a păstrat în opera de artă. Opera păstrează în ea o emoție, un univers de emoții, iar ca simbol ea se concentrează pe câteva dintre posibilele înțelesuri<sup>27</sup>. Însă dacă acest univers de emoții se strânge într-un simbol ce vizează anumite înțelesuri, este posibil ca aceste simboluri să piardă din vedere diferite înțelesuri, sau, ca emoția să fie ratată de către interpret datorită lipsei de rezonanare cu simbolul substituit emoției.

Bocancii lui Van Gogh, muntele din fața mea pe care vreau să-l reproduc nu există ca o idee, un universal, ci toate aceste lucruri se află aici și acum în fața mea, ca artist, cerând să fie pictate: Inenarabilul cere să fie narat, cere atenția artistului și doar a celui artist ce le acordă atenția, ce le ascultă chemarea. Nu este așadar vorba de o întrebare universală, ci de un răspuns singular: din singularitatea artistului, în singularitatea acestei situații particulare din timp și spațiu, acestei atmosfere, acestei trăiri. Artistul este cel ce simte această întrebare singulară și răspunde respectuos chemării: singularul comunică ceva universal<sup>28</sup>.

O astfel de experiență autentică este de necomunicat, însă din momentul în care poate fi problematizată sub forma unei întrebări singulare la care se răspunde desigur cu un răspuns singular, atunci experiența autentică dobândește comunicabilitate și prin urmare devine universalizabilă. Aceasta este frumusețea posibilității artei: experiența fiecăruia dintre noi este întotdeauna experiență autentică, incomunicabilă. Însă în fiecare astfel de experiență se naște o întrebare, o nevoie de a fi comunicat, transmis. „Într-o pădure, am simțit de mai multe ori că nu eu eram cel care priveam pădurea. Am simțit, în unele zile, cum copacii mă priveau pe mine și îmi vorbeau. Eu eram acolo, ascultând... Cred că pictorul trebuie să se lase străpuns de către univers și nu să încerce să îl străpungă... [...] încât nu se mai știe cine este văzut, cine pictează și cine este pictat”<sup>29</sup>. Merleau-Ponty în analiza sa, *Cézanne's Doubt*, continuă aceeași idee regăsită mai sus cu privire la experiența artistică: „obiectele și chipurile însele erau cele ce se cereau pictate, iar *Cézanne* doar a exprimat ceea ce ele voiau să comunice”<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> Annalisa Caputo, *Paul Ricoeur and the Hermeneutics of the Arts. From the Singularity of the Work of Art to the Singularity of Human Existence*, p. 115.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>29</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Ochiul și Spiritul*, trad. Radu Negruțiu, Cluj, Casa Cărții de Știință, 1999, p. 34.

<sup>30</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Cézanne's Doubt, Sense and Non-Sense*, Illinois, Northwestern University Press, 1964, p. 8.

Artistul încearcă să-și concentreze experiența singulară într-un moment particular din viața și povestea sa. Opera de artă poate avea efectul unei metafore: ea integrează nivele ale sensibilului ce sunt suprapuse, păstrate și conținute împreună. Limbajul cotidian de cele mai multe ori eșuează în a comunica<sup>31</sup>. Heidegger vorbește despre limbajul cotidian și vorbirea autentică, rostirea. Rostirea este cea a poetului, cea care poate surprinde de-nesurprinsul. Vorbirea cotidiană nu reușește să surprindă adevărul pus în opera de artă, universalitatea artei știe că experiența este singulară: doar eu pot să îmi simt propria durere, doar eu pot să mor pentru mine și doar eu pot să pictez pentru mine<sup>32</sup>.

Fiecare operă de artă este experiența unei singularități care vorbește unei singularități, iar din acest motiv ea ne vorbește fiecăruia în maniere diferite. Însă tocmai din acest motiv ea poate vorbi tuturor, ea este primul act de comunicare al operei către ceilalți, către toți. Prin urmare, cu cât artistul va rămâne fidel singularității, cu atât nu va fi afectat de trenduri, de profit, de politică ș.a.m.d.<sup>33</sup>

## 2. OPERA DE ARTĂ DESCHISĂ SAU OPERA DE ARTĂ CARE DESCHIDE

În această a doua secvență a articolului voi expune pe scurt perspectiva heideggeriană asupra operei de artă, precum și ce anume este opera deschisă în viziunea lui Umberto Eco pentru a ne apropia de o posibilă conturare a unei hermeneutici a artei în siajul gândirii lui Paul Ricoeur.

*Originea operei de artă* este un text scris de către Martin Heidegger între anii 1935–1937 și publicat în 1950. Între 1936-1951, Heidegger scrie multiple lucrări ce au la bază întrebarea privitoare la lucru astfel că, în *Originea operei de artă*, întrebarea se mută pe ce anume este un lucru privilegiat, cu alte cuvinte ce este opera de artă?

Fără a ezita, ne putem gândi că originea operei de artă este artistul, întrucât el este cel ce manufacturează opera de artă, lucrul. Însă când și cum îl putem numi pe artist un „artist”? Artistul este cel ce face opera de artă, iar opera de artă este făcută la rândul său de către artist, așadar o atare explicație nu ne duce nicăieri. Heidegger mută prin urmare atenția de pe artist și opera de artă pe artă<sup>34</sup>. Căutând ceea ce îi este propriu operei de artă, Heidegger nu este interesat de dimensiunea *reică* a sa, întrucât opera de artă nu este un simplu obiect confecționat. Trebuie așadar să dăm deoparte această dimensiune pentru a ajunge la operă<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982, p. 31.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 34.



Parcursul său explicativ debutează cu o înțelegere a lucrului vizând dimensiunea sa *reică*, căci o operă de artă este, într-un prim pas, un *lucru*. Așadar, Heidegger începe analiza lucrului pornind de la înțelegerea vechilor greci, anume un nucleu (*hypokeimenon*) în jurul căruia s-au reunit proprietăți și caracteristici (*symbebekota*). Această înțelegere a lucrului a dus la apariția cuvintelor *subjectum* (*hypokeimenon*), *substantia* (hypostasis), respectiv *symbebekos* ne-a dat *accidens*<sup>36</sup>. O astfel de înțelegere a lucrului ca substanță dotată cu accidente îi impune lucrului perspectiva pe care o are omul asupra sa ajungând să-l restrângă, astfel că o atare înțelegere este neputincioasă în a surprinde caracterul de lucru al lucrului<sup>37</sup>.

Prin urmare, Heidegger interpretează lucrul văzut dinspre *aistheton*, anume o înțelegere a sa văzută dinspre senzațiile noastre. Însă nicio astfel de înțelegere a lucrului nu ne aduce mai aproape de „esența” lucrului. Căci noi nu auzim un sunet și apoi să deducem ce anume reprezintă acea bufnitură, ci auzim pur și simplu bufnitura, auzim pentru că înțelegem. Cu alte cuvinte, noi înțelegem înainte să auzim<sup>38</sup>.

Ultima dintre interpretările date de Heidegger în acest demers este cea înțeleasă dinspre materie și formă, *hyle* și *morphe*. Lucrul este într-adevăr o materie ce primește o formă: o sculptură este o piatră modelată într-un chip. Putem vedea această interpretare ca fiind cea mai apropiată de opera de artă, căci putem înțelege caracterul de lucru al operei de artă pornind de la faptul că opera este un lucru ce primește o formă. Însă această abordare privește doar acționarea artistului asupra materiei. Conform lui Heidegger, atitudinea primordială a artei este văzută dinspre producerea meșteșugărească, anume, *technē*. Lucrul confecționat este atunci un *ustensil* (*Zeug*), el slujește la ceva. Lucrul este înțeles dinspre *ustensilitatea* sa și, prin urmare, această abordare ne îndepărtează de o înțelegere autentică a operei de artă<sup>39</sup>.

Ustensilele ne sunt cele mai la îndemână, ele vizează lucrurile din proximitatea noastră cu care ne îndeletnicim zi de zi; ne stau la dispoziție, ne slujesc și sunt, în primul rând, produse de noi. Natura de ustensil vizează însăși capacitatea sa de a ne fi la îndemână<sup>40</sup>. Pensulele cu care pictăm se află în proximitatea vopselelor, a pânzei, iar toate acestea le regăsim în atelier, locul unde pictăm. Pornind așadar de la analiza ustensilului, Heidegger construiește interpretarea unui tablou pictat de către Van Gogh ce înfățișează o pereche de încălțări.

În acest tablou este vorba de o pereche de încălțări, un ustensil ce ne este cel mai la îndemână, fără de care nu putem părăsi interiorul casei noastre. Acești pantofi pictați de către Van Gogh nu înfățișează o pereche nouă de încălțări, ci dimpotrivă, o pereche uzată. Heidegger alege acest exemplu pentru a evidenția

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 40

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 47.

natura de ustensil a ustensilului. Acest tablou nu doar că scoate la iveală ustensilitatea ustensilului, însă el deschide o lume. Lumea este „deschisă”, după cum o numește Heidegger, prin aceste ghete. Tabloul ne deschide și scoate la lumină lumea țărăncii prin această pereche de bocanci. Greutățile ce le are de înfruntat, pământul strivit sub talpa lor, soarele ce îi arde chipul brăzdat de greutate, toate cele ce compun lumea țărăncii sunt strânse laolaltă de această reprezentare a operei de artă. În operă survine adevărul ființării, cu alte cuvinte, ființarea este adusă în deschis drept ceea ce este și, odată cu ea, ustensilul intră în neascundere. Însă cu cât materialul din care este făcută o lucrare este mai potrivit cu atât el intră în ascundere. Ustensilul funcționează bine atunci când nu ne întrebăm din ce anume este făcut. Odată ce acesta nu mai funcționează, ne oprim din a-l folosi și ne întrebăm cum este cu putință faptul că el nu mai funcționează și așadar ne gândim cum să îl reparăm. Opera de artă, pe de altă parte, scoate în evidență dimensiunea materialității, aduce materialul la strălucire.

„Arta este *punerea-de-sine-în-operă* a adevărului.”<sup>41</sup> Survine așadar deschiderea ființei ființării întru ființa ei. Conchidem astfel că prin faptul că opera deschide o lume, în ea survine adevărul ființării – prin natura sa opera de artă *ex-pune* o lume, ne prezintă o lume, o deschide și o păstrează. Această lume are la rândul său un caracter de ființă, ea nu este asemeni unui obiect în fața noastră, ci ea lumește.

Umberto Eco ne vorbește în *Opera de artă deschisă* despre deschiderea artei *informale*: ea este deschisă întrucât *pro-pune* o arie de posibilități interpretative mult mai întinsă. Privitorul poate să își aleagă propriile puncte de vedere, propriile direcții și conexiuni și poate în același timp să identifice în spatele fiecărei forme de configurare diferite posibile forme ce coexistă în timp, ce exclude altele într-o relație, ce include și exclude reciproc<sup>42</sup>.

Însă până unde poate merge această libertate? Care sunt condițiile de lizibilitate și comunicare ce garantează că nu se va cădea într-un haos ori tăcere? Există oare o posibilă înțelegere între intenția autorului și răspunsul celui ce experimentează opera de artă? Deși toate aceste considerații ies din sfera de interes a esteticii tradiționale, aceste două întrebări au în vedere faptul că, pentru a putea exprima o viziune explicită a lumii și a relației cu cultura contemporană, opera de artă trebuie măcar parțial să satisfacă cerințele discursului „esteticii”. De altfel, cel de a-l doilea aspect ce trebuie luat în considerare vizează condițiile de comunicare minimale pentru a putea „identifica un potențial sens de comunicare mai bogat și mai profund, caracterizat de fuziunea organică a diferitelor elemente precum și a valorilor estetice caracteristice”<sup>43</sup>.

Arta este o reflecție asupra lumii internalizate de artist și *ex-puse* în operă – în ea putem regăsi fundamentele unei culturi, aspecte legate de cosmologie, ontologie

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>42</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, trad. Anna Cancogni, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 86, (trad. mea).

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 87.

ș.a.m.d. Arta încearcă să re-producă noua lume, să redea o imagine pe care sensibilitatea noastră nu este aptă să o formuleze întrucât rămâne întotdeauna cu un pas în spatele inteligenței. Arta așadar sugerează pentru noi un mod de a vedea, de a *des-coperi* lumea în care trăim; arta scoate la iveală prin artiști aspecte trecute inițial cu vederea de către ceilalți. Prin faptul de a vedea, acceptăm și integrăm în sensibilitatea noastră. Opera deschisă își asumă acest rol de a ne oferi o imagine a discontinuității, ea nu îl narează, ci ea pur și simplu este<sup>44</sup>. „Propensiunea narativă narează despre inenarabil”<sup>45</sup> – ce ne scapă în mod obișnuit, ne face conștienți de el și ne face să îl integrăm în sensibilitatea noastră.

Eco face în această lucrare distincția între înțeles și informație. Sensul, înțelesul unui mesaj, este o funcție a ordinii, convențiile și redundanța structurii sale – cu cât sunt respectate legile probabilității (prin aceste reguli ale probabilității Eco se referă la niște principii prestabilite ce ghidează organizarea unui mesaj și sunt reiterate prin repetiția elementelor previzibile), mesajul va fi mai clar și mai puțin ambiguu, iar cu cât este mai ambiguu, mai improbabil, cu structura mai distorsionată, cu atât informația este mai densă (înțeles ca potențialitate, ca începutul posibilelor ordine)<sup>46</sup>. Așadar, opera de artă își capătă valoarea principală din ruptura voluntară a legilor probabilității ce guvernează limbajul<sup>47</sup>.

Însă, chiar dacă opera de artă strânge în ea valorile vitalității, acțiunii, materiei brute, a mișcării și a șansei, ele se bazează pe dialectica dintre opera de artă și deschiderea „citirilor” la care invită; ea poate fi deschisă numai în măsura în care ea rămâne o operă, altfel este doar „zgomot”<sup>48</sup>. Martin Heidegger vorbește de asemenea în *Arta în perioada împlinirii modernității*, text ce se regăsește în *Caietele Negre*, despre arta ce și-a pierdut calitatea de a fi „operă” de artă. Ea nu mai este artă de dragul artei, ci este făcută *pentru a...* anume, să influențeze masele și societatea.

Ceea ce ne interesează la opera deschisă nu este valoarea estetică, ci puterea sa de a comunica<sup>49</sup>. La momentul potrivit, artistul este înzestrat cu puterea de a opera cu „forțele întâmplării” ce îi vor transforma opera într-o „întâmplare domestică”, un fel de cuplu ai cărui poli atunci când intră în contact, pe departe de a se anula unul pe altul, ei își păstrează diferența potențială<sup>50</sup>. Așadar, opera de artă deschisă este o întâmplare ușor *atinsă* și ghidată de autor pentru a lua naștere; este intenționat lăsată de autor deschisă și în același timp este atent atinsă o idee pentru a lăsa în deschis celorlalți multiplele posibilități existente în operă. Opera de artă este *logos*-ul ce leagă autorul de interpretator. Unul iese la iveală pentru a-i face loc

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>45</sup> Giampiero Comolli, „Când peste satul troienit apare în tăcere Castelul”, în Gianni Vattimo, *Gândirea Slabă*, trad. Ștefania Mincu, Constanța, Pontica, 1998, p. 178.

<sup>46</sup> Umberto Eco, *The Open Work*, p. 93.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 102.

celuilalt să se manifeste, să strălucească în lumină, iar opera de artă este, așa cum o numea Heidegger, locul de deschidere, locul unde survine ființa, unde în locul unei simple perechi de bocanci articulați cu dibăcie de către pictor sunt acum bocancii femeii ce muncește pământul la țară, sunt acum nămolul strivit de pașii acesteia. Opera de artă este așadar o formă de *co-municare* (*communicationem*, eu împart, împărtășesc), o formă de a aduce în acord, de a împărții chestiunii între artist și publicul său, într-o generație și alta.

Gestul și semnul coexistă într-un balans de nereprodus; ele rezultă din fuziunea materialelor inerte și a energiei formative – cel ce interpretează se întoarce la opera de artă să caute originea sugestiei și virtuozitatea din spatele stimulului; el nu apreciază doar ceea ce se regăsește, ci și opera de artă *per se*, calitatea sa artistică<sup>51</sup>. Cu alte cuvinte, după ce interpretatorul, cel ce savurează opera de artă, caută stimulii ce îi sunt comuni și îl ajută să se regăsească în operă, acesta începe să aprecieze îndemânarea artistului de a ghida posibilitățile operei și încearcă să se aplece asupra intenției autorului. Cel ce savurează opera de artă poate să se bucure de calitatea cea mai înaltă a formei întrucât valoarea (în sens estetic) operei este lăsată deschisă tocmai pentru că este o operă de artă<sup>52</sup>.

Revenind la Ricoeur, el consideră că acest lucru este esențial (faptul de a fi operă) pentru ca opera de artă să poată *co-munica*, și să nu fie doar un dialog absurd între un semnal, un zgomot și un receptor ce nu este nimic mai mult decât vociferare solipsistă<sup>53</sup>. Vedem așadar apropierea gândului ricoeurian cu cel al lui Eco în ceea ce privește importanța capacității de comunicare a operei, a multiplelor posibilități de interpretare, pe când Heidegger ne învață ce anume înseamnă că o operă de artă *deschide* lumea, ca mai apoi să putem înțelege cum se poate ca opera să fie *deschisă*, cum se poate să avem multiple maniere de interpretare a unei singure opere.

## CONCLUZII

Ce putem spune așadar despre tabloul lui Van Gogh? Este el o operă de artă deschisă? Deschide el o lume?

Tabloul este o operă de artă deschisă întrucât luminește, îmi deschide o lume din trecut, îmi face accesibil un timp care nu se mai găsește astăzi și îmi vorbește, mi se adresează, îmi spune ceva despre el. Eu văd bocancii și poverile pe care aceștia i-au cărat, însă în același timp pot vedea bocancii pe care eu i-am purtat cândva, așa cum *celălalt* poate vedea bocancii bunicului său când lucra în grădină, căci opera de artă este *deschisă* așa cum ne spune Eco.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

În același timp, opera de artă nu este deschisă deoarece deschide o lume, ci este deschisă după cum am spus, deoarece mi se adresează mie, celuilalt și fiecăruia cu care intră în contact cu câte o lume. Deschisul operei aduce trecutul în prezent așa cum faptul de a fi deschis transcende timpul.

Textul, spre deosebire de discurs, ce se aseamănă mai mult cu artele teatrale spre exemplu, rămâne deschis pentru cel ce intră în contact cu el, el rămâne deschis atât timp cât cel ce vine în contact cu el este deschis la rândul său, este *dis-pus* să primească de la text sau, respectiv, de la opera de artă, posibilitățile lui ce îi pot vorbi. Opera de artă așadar transcende unitatea temporală, transcende sinele cititorului. El ajută sinele să devină un altul. Însă pentru ca aceste lucruri să se întâmple imanența distanțării, așa cum o prezintă Ricoeur, este inevitabilă.