

Despre pictură
în
*Fenomeno-
logia
percepției*

Remus
Breazu

Rezumat

În acest text, analizez pasajele cele mai importante din lucrarea lui Maurice Merleau-Ponty *Fenomenologia percepției*, în care este menționată pictura. Această analiză are o funcție dublă: pe de o parte, arăt relevanța picturii în cadrul proiectului din *Fenomenologia percepției*, iar pe de altă parte, arăt felul în care Merleau-Ponty se raporta la pictură în acea perioadă. După ce prezint modul în care Merleau-Ponty regândește câteva concepte cheie ale fenomenologiei, trec la analiza pasajelor despre pictură, pe care le-am clasificat în funcție de (i) raportul dintre pictură și corporalitate, (ii) înțelegerea corpului propriu ca operă și artă, respectiv (iii) raportul dintre pictură și expresia originală.

Cuvinte-cheie

pictură
artă
fenomenologie
Maurice Merleau-Ponty
Fenomenologia percepției

Abstract

In this paper, I analyse the main passages concerning painting from Maurice Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*. The analysis has a double function: on the one hand, I show the relevance of painting for the project from *The Phenomenology of Perception*, and, on the other hand, I show the way in which Merleau-Ponty has understood painting during that period. After I present Merleau-Ponty's transformation of some key notions from phenomenology, I analyse the passages on painting, which are classified according to (i) the relationship between painting and corporeality, (ii) the understanding of one's own body as work of art, and (iii) the relationship between painting and original expression.

Keywords

painting
art
phenomenology
Maurice Merleau-Ponty
The Phenomenology of Perception

Reflecțiile lui Merleau-Ponty despre pictură sunt rare în *Fenomenologia percepției*, însă ele există. E adevărat că nu găsim aici acele vaste tematizări de mai târziu, pe care le întâlnim în texte precum *Îndoiala lui Cézanne* sau *Ochiul și spiritul*. Însă având în vedere că articolul despre Cézanne este publicat de Merleau-Ponty în decembrie 1945, deci în același an cu *Fenomenologia percepției*, consider că găsim în ultima lucrare premisele bogatelor analize de mai târziu și tocmai aceste premise intenționez să le investighez aici. Ceea ce urmăresc este semnificația picturii în *Fenomenologia percepției*, analizând câteva pasaje din lucrare. Mai exact, urmăresc această semnificație din perspectiva relevanței picturii pentru proiectul din *Fenomenologia percepției*, pe de

o parte, și din perspectiva felului în care Merleau-Ponty înțelege pictura în acea perioadă, pe de altă parte. În acest sens, textul de față este structurat astfel: mai întâi, voi face câteva considerații generale despre mizele lucrării, comentând „Cuvântul înainte” al *Fenomenologiei percepției*, care conține felul în care Merleau-Ponty regândește câteva noțiuni cheie ale fenomenologiei, așa cum a fost aceasta inaugurată de Edmund Husserl și modificată ulterior de Martin Heidegger. Această parte este esențială, în măsura în care găsim în ea cadrul prin care Merleau-Ponty își desfășoară analizele, inclusiv reflecțiile referitoare la pictură. În al doilea rând, voi trece la analiza pasajelor despre pictură, aranjate în funcție de raportul dintre pictură și corporalitate, corpul propriu ca operă de artă și pictura ca expresie originală, pentru ca, în final, să formulez câteva concluzii.

Regândirea fenomenologiei

„Cuvântul înainte” reprezintă, peșemne, cea mai celebră parte a *Fenomenologiei percepției*. În el, Merleau-Ponty își anunță proiectul ca fiind unul fenomenologic. Aici, el are pretenția de a răspunde la întrebarea „Ce este fenomenologia?”, care este, de fapt, prima propoziție a lucrării. După cum s-a observat deja de multe ori, deși Merleau-Ponty își încadrează propriul proiect în metoda inaugurată de Edmund Husserl, de fapt, el îl critică în mod voalat, regândind astfel câteva dintre conceptele centrale ale fenomenologiei¹. În direcția felului în care regândește aceste concepte mă voi îndrepta în continuare. Răspunsul la întrebarea care inaugurează *Fenomenologia percepției* – „Ce este fenomenologia?” – presupune mai multe faze.

Într-o primă fază, Merleau-Ponty oferă un răspuns oarecum „ortodox” la această întrebare, referindu-se la concepte centrale din filosofia lui Husserl, precum „esență”, „transcendental” sau „știință exactă”, integrând, în același timp, dar într-un mod opozitiv, câteva concepte centrale din lucrarea *Ființă și timp* a lui Martin Heidegger, precum „existență” sau „facticitate”. Acest răspuns, pe care-l consider oarecum ortodox, este imediat nuanțat într-o a doua fază, prin trimiteri la noțiuni precum „fenomenologia genetică”; aceasta, pare să sugereze Merleau-Ponty, modifică proiectul inițial husserlian, conform căruia fenomenologia nu se raportează la geneze psihologice².

Într-o a treia fază, care este decisivă, Merleau-Ponty renunță la definirea fenomenologiei pornind de la sursele ei factuale – i.e. lucrările lui Husserl și ale lui Heidegger –, afirmând că, de fapt, „există ca mișcare mai înainte de a ajunge la o întregă conștiință filosofică. Ea este în desfășurare de mult timp, discipolii săi o regăsesc pretutindeni, la Hegel și la Kierkegaard, desigur, dar și la Marx, la Nietzsche, la Freud”³, lucru pe

¹ În privința felului în care Merleau-Ponty s-a raportat la filosofia lui Husserl, a se vedea studiile din volumul Ted Toadvine și Lester Embree (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Springer, Dordrecht, 2002.

² Ceea ce nu este cazul, căci, după cum Husserl atenționează de nenumărate ori, fenomenologia genetică nu se referă la legi genetice factuale (psihologice, de pildă), ci la legi genetice ideale. În acest sens, a se vedea, de pildă, Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Paris Vorträge*, hrsg. S. Strasser, Dordrecht, Springer, 1991, p. 110 (Edmund Husserl, *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie*, traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăiuțu, Humanitas, București, 1994, p. 109).

³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. ii (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999, p. 6).

care-l făcuse și Heidegger înainte, afirmând, de pildă, despre Aristotel că era un proto-fenomenolog. Or, această relativizare a fenomenologiei îi permite – desigur, doar în ordinea cunoașterii, căci în ordinea naturii lucrurile stau pe dos – să afirme că „[d]oar în noi înșine vom găsi unitatea fenomenologiei și adevăratul ei sens”, căci miza este „de a fixa și obiectiva această *fenomenologie pentru noi înșine*”⁴. Această afirmație este crucială pentru ceea ce face în continuare, căci, prin ea, Merleau-Ponty deja transformă conceptul tradițional de fenomenologie, aducând-o la nivelul unei experiențe trăite a fenomenologului practician. Fenomenologia dobândește deci o dimensiune dinamică, ea își pierde astfel orice caracter dogmatic. Tocmai acest mod dinamic de înțelegere îi permite lui Merleau-Ponty regândirea unor concepte fundamentale ale fenomenologiei. În fapt, acest mod dinamic este, într-o oarecare măsură, stabilit chiar de Husserl, având în vedere diverse remarce metodologice din unele lucrări,⁵ pe de o parte, respectiv practica lui fenomenologică efectivă, pe de altă parte, căci Husserl și-a modificat multe concepte de-a lungul timpului, în funcție de analizele făcute. Iar Merleau-Ponty este pe deplin conștient, cel puțin în privința felului în care Husserl practică fenomenologia – ca ceva dinamic –, având în vedere că filosoful francez accentuează de multe ori faptul că Husserl își modifică concepția de-a lungul timpului.⁶ Acest mod de a înțelege fenomenologia este, în plus, accentuat de Martin Heidegger, care, în paragraful metodologic 7 din *Ființă și timp*, susține că „ceea ce este esențial în ea [în fenomenologie, n.n.] nu rezidă în *realitatea* ei ca «direcție» filosofică. Mai presus decât realitatea stă *posibilitatea*. Nu putem înțelege fenomenologia decât dacă o surprindem ca posibilitate”⁷. În sfârșit, Eugen Fink, ultimul asistent al lui Husserl, a practicat ceva similar. Atât Heidegger, cât și Fink au avut o influență însemnată asupra gândirii lui Merleau-Ponty; acesta din urmă, prin discuții pe care cei doi le-au purtat la Leuven⁸. În plus, Merleau-Ponty este pe deplin conștient de aceste deviații ale fenomenologiei de la programul său inițial, având în vedere unele remarce ale sale⁹.

În fața a patra, Merleau-Ponty discută critic câteva dintre conceptele fundamentale ale fenomenologiei, pe care putem să le înțelegem ca pilonii acestei discipline-metode în viziunea filosofului francez: descrierea, reducția, esențele și intenționalitatea. În continuare, mă voi concentra asupra reducției și a esențelor. În primul rând, discuția despre *descriere* este repede dusă de Merleau-Ponty înspre problematica transcendențială. Astfel, după ce diferențiază *descrierea* de *explicare* – metoda științelor, care sunt obiectiviste, adică se raportează la lume ca și cum aceasta ar fi un în sine –, Merleau-Ponty ajunge la ideea subiectivității transcendențiale. Într-un al doilea pas, respinge idealismul, care se folosește de metoda analizei reflexive, așa cum apare acesta la Immanuel Kant și René Descartes. Găsim aici un mod predilect al lui Merleau-Ponty de a lucra, și anume de a prezenta două extreme teoretice în abordarea realului. Pe de o parte, avem abordarea care accentuează doar obiectul, pe de altă

4 Loc. cit.

5 De pildă, Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erses Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. Karl Schumann, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976, p. 9 (Edmund Husserl, *Ideii privitoare la o fenomenologie pură și o filosofie fenomenologică. Cartea I: Introducere generală în fenomenologia pură*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2011, p. 36).

6 A se vedea, de pildă, Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 178 (ed. rom., p. 193, nota 9).

7 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus dem »Hüttenexemplar«, hrsg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, pp. 51 f. (Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2003, p. 50).

8 Herman Leo Van Breda, „Maurice Merleau-Ponty et les Archives-Husserl à Louvain”, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 67 (4), 1962, p. 413.

9 De exemplu, într-o scrisoare către Eugen Fink, Merleau-Ponty spune despre acesta că „în acele publicații timpurii [ale lui Fink, n.n.] nu l-a văzut doar pe Fink, «comentatorul lui Husserl», ci și pe «filosoful original»”, Ronald Bruzina, „Eugen Fink and Maurice Merleau-Ponty: The Philosophical Lineage in Phenomenology”, în Ted Toadvine și Lester Embree (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Springer, Dordrecht, 2002, p. 174, nota 1.

parte, avem abordarea care accentuează doar subiectul. Arătând falsitatea celor două disjuncte ale acestei aparente antinomii, Merleau-Ponty încearcă să treacă prin coar-nele disjuncției, plasându-se cu propria gândire între cele două extreme.

Pornind din această poziție mediană, în al doilea rând, Merleau-Ponty ajunge la problema *reducției fenomenologice*, poate cea mai celebră parte din „Cuvântul înainte”. Aici găsim afirmația conform căreia „[c]ea mai importantă învățătură dată de reducere este imposibilitatea unei reducerii totale”¹⁰. Incompletitudinea reducerii se referă la imposibilitatea conștiinței de a deveni transparentă pentru ea însăși, fapt pe care Husserl îl susținea totuși, și, într-o anumită privință, și Heidegger: atestarea existenței a unui *Dasein* autentic reprezintă tocmai acea completitudine pe care Merleau-Ponty o negă în mod principal. Ceva de felul unei incompletitudini se găsește totuși la Heidegger, însă nu cred că în locul pe care Merleau-Ponty îl indică. Acesta din urmă vorbește despre faptul că *Dasein*-ul este dintotdeauna deja într-o lume, chiar dacă lumea însăși este proiectată tot de *Dasein*, în care însă se pierde în primă instanță și cel mai adesea. Or, angoasa are exact sensul reductiv care oferă posibilitatea *Dasein*-ului de a se raporta la sine în mod transparent. De altfel, faptul că Merleau-Ponty trimite aici la faptul-de-a-fi-în-lume ca rezultat al reducerii arată că el gândește altfel, cel puțin aici¹¹, inclusiv conceptul heideggerian de *lume*, concept prin excelență transcendentă (ontologic). Căci ceea ce Heidegger are în vedere prin faptul-de-a-fi-în-lume este o regândire a conștiinței transcendente de care vorbea Husserl, și anume ca o corelație *ego – cogito – cogitatum*.

În al treilea rând, conceptul lui Husserl de *esență* este regândit de Merleau-Ponty, cel puțin în privința operaționalizării acestuia. Astfel, în loc de scop, esența devine doar un mijloc¹². Aici găsim o altă transformare fundamentală a unui concept fenomenologic. Căci Merleau-Ponty ajunge să afirme, în ultimă instanță, că efectivitatea reprezintă baza posibilității, cu alte cuvinte, el „întemeiază posibilul pe real”. Iar aici Merleau-Ponty se desparte atât de Husserl, cât și de Heidegger. De cel dintâi, în primul rând, căci raportul posibil – real este, într-adevăr, gândit de Husserl pornind de la raportul esență – fapt. Reducția eidetică, în măsura în care este posibilă printr-o variație eidetică, ajunge să lucreze cu posibilul. Este vorba de o miză pe care o găsim în mod explicit la Kant, care privește statutul transcendentalului: condițiile degajate într-un demers transcendentă sunt cele ale *posibilității* experienței, și nu ale efectivității ei. Or, o astfel de miză presupune ca filosoful să atingă limitele lumii (ale rațiunii sau ale conștiinței etc.) *posibile*. Această miză reprezintă, în plus, pasul pe care acești filosofi încearcă să-l facă de la ființarea umană la ființarea rațională, mai mult, la orice ființă rațională posibilă în genere, așadar, ceea ce diferențiază orice filosofie transcendentă de o antropologie filosofică. Deja am citat mai sus pasajul în care Heidegger consideră că „mai presus decât realitatea stă posibilitatea”. Deși această idee apare în contextul definirii fenomenologiei, Heidegger trimite și la o altă idee, pe care o degajează în analitica existențială a *Dasein*-ului, și anume că *Dasein*-ul este ființă-posibilă. Pentru Heidegger, așadar, inversarea raportului efectivitate – posibilitate ține de „esența” *Dasein*-ului, care rezidă în existență, adică în faptul că are *de a fi*. Merleau-Ponty revine astfel la vechiul raport aristotelic, potrivit căruia orice *δύναμις* provine dintr-o *ἐνέργεια*,

cu mențiunea că, aici, $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ este $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ -ul esenței. De aceea Merleau-Ponty afirmă că „[a]ceastă facticitate a lumii dă naștere acelei *Weltlichkeit der Welt*, face ca lumea să fie lume”. Or, potrivit lui Heidegger, lucrurile stau taman pe dos: mundaneitatea este cea care „dă naștere” lumii. Desigur, ar trebui spus că „a da naștere” este, aici, o expresie ambiguă, iar vechea distincție *ratio cognoscendi* – *ratio essendi* nu ne-ar mai ajuta, aceasta, în măsura în care Heidegger, imediat după publicarea lucrării *Ființă și timp*, devine deosebit de interesat de acest *Faktum* al *Dasein*-ului, de ceea ce în *Ființă și timp* numește „înrădăcinarea ontologicului în ontic”. Or, Merleau-Ponty accentuează în aceste pasaje tocmai această înrădăcinare.

Pornind de aici, Merleau-Ponty poate trage câteva concluzii. În primul rând, el vorbește despre poziția de mijloc a fenomenologiei: „[c]el mai însemnat câștig al fenomenologiei este, desigur, faptul că a unit în noțiunea sa despre lume sau despre raționalitate extremul subiectivism și extremul obiectivism”¹³. În această concluzie a „Cuvântului înainte”, termenul cheie este *incompletitudine*. Lumea nu este niciodată terminată și, deci, fenomenologia este incompletă. Nu doar fenomenologia este incompletă ca disciplină, ca știință primă și riguroasă, cum o voia Husserl, ci chiar fenomenologia ca ceea ce este ea în mod principial, marginile ei nu sunt clare, căci definiția ei este una esențialmente incompletă. Incompletitudinea fenomenologiei ține, pentru Merleau-Ponty, nu de incompletitudinea *Dasein*-ului, adică de „esența” sa, care constă în posibilitatea sa, ci de imposibilitatea unei detașări de factualitate și de facticitate, așadar de lume, așa cum vorbea Husserl despre acest concept, în volumul I al *Ideilor* sale. Așadar, consideră Merleau-Ponty, fenomenologia „este anevoios obositoare prin faptul că solicită același fel de atenție și de uimire, aceeași exigență a conștiinței, aceeași dorință de a sesiza sensul lumii sau al istoriei în stare incipientă [*à l'état naissant*]”. Găsim în acest punct o primă referință la un pictor, la Cézanne, care, prin opera lui, iată, s-a comportat ca un fenomenolog, încercând așadar să surprindă lumea *în stare incipientă*. Această trimitere la Cézanne nu cred că poate fi înțeleasă până la capăt fără să ne raportăm la textul pe care Merleau-Ponty l-a scris despre el și pe care l-a publicat la sfârșitul aceluiași an în care a apărut *Fenomenologia percepției*, și anume „Îndoiala lui Cézanne”¹⁴.

Pornind de la această prezentare a fenomenologiei, trebuie subliniat un anumit aspect. Potrivit lui Merleau-Ponty, fenomenologia se caracterizează prin descriere, însă descrierea este a unei lumi în stare incipientă, *à l'état naissant*. Ceea ce este de descris este procesul de naștere al lumii, deci nici lumea în potența sa, dar nici lumea în efectivitatea sa, ci, mai degrabă, lumea în „actul a ceea ce este în potență ca atare”¹⁵, potrivit definiției aristotelice a mișcării, în măsura în care avem aici în vedere mișcarea ca generare. Ceea ce complică lucrurile este că acest moment al lumii în care ea se naște nu este un punct pe care putem să-l accesăm *a posteriori*, având în vedere că în fiecare clipă lumea se găsește în acest proces. Or, tocmai acest fapt, sesizat de Merleau-Ponty, duce la criticarea unei doctrine a esențelor, pe de o parte, și a reducăției fenomenologice, pe de altă parte. Într-o formulare husserliană, eu nu mă pot accesa pe mine în imanența mea, căci aceasta este într-o continuă constituire odată cu actele mele – lucru cu care Husserl nu ar fi de acord, însă nu voi discuta aici în ce măsură Merleau-Ponty are sau nu are dreptate atunci când aduce această critică viziunii lui Husserl. Ceea ce

13 *Ibid.*, p. xv (ed. rom., p. 19).

14 *Idem*, „La doute de Cézanne”, în *Fontaine*, 4, 1945, pp. 80–100, retip. în *Idem*, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris, 1966, pp. 15–33.

15 Aristotel, *Fizica*, 201 a, trad. Alexander Baumgarten, Univers Enciclopedic Gold, București, 2018, p. 131.

este relevant este că, pentru Merleau-Ponty, lumea este mereu incompletă, iar eu sunt mereu incomplet. Totul se găsește pe falia dintre potență și act, în mișcarea de generare a lumii. Mai mult, generatorul principal pare să fie lumea, nu ca un moment al conștiinței transcendente – i.e. al faptului-de-a-fi-în-lume –, ca noemă corelativă a unei no-eze, ci ca *Faktum*, ca existență brută. Din acest punct de vedere, efectivitatea constant întemeiază posibilitatea și, deci, tocmai limita dinamică dintre posibil și actual care caracterizează procesul de naștere al lumii. Aceste coordonate sunt esențiale pentru ceea ce urmează.

Despre pictură

În cele ce urmează voi analiza câteva pasaje din *Fenomenologia percepției* în care Merleau-Ponty se referă la pictură. Aceste pasaje sunt organizate de mine în funcție de trei teme. Deși cele trei teme sunt legate intrinsec, ele reprezintă un *crescendo*. Astfel, (i) mai întâi voi vorbi despre cum actul de a picta îi folosește lui Merleau-Ponty pentru a vorbi despre corporalitate, (ii) despre cum corpul propriu ca întreg nu poate fi comparat decât cu o operă de artă (picturală), pentru ca, în final, (iii) să vorbesc despre pictură ca paradigmă pentru exprimarea originară.

Primul pasaj în care Merleau-Ponty se raportează la pictură se găsește în „Capitolul al III-lea: Spațialitatea corpului propriu și motricitatea” al „Părții I”. Acesta este cel mai lung capitol din partea I a *Fenomenologiei percepției*, iar în el Merleau-Ponty introduce câteva concepte cheie pentru analiza corpului fenomenal, precum „arcul intențional”, „intenționalitate motorie” etc. Folosindu-se de celebrul „caz Schneider” – un soldat german rănit în zona occipitală a capului, în timpul Primului Război Mondial¹⁶ –, documentat în mai multe studii de către psihologii Kurt Goldstein și Adhémar Gelb, Merleau-Ponty arată cum atât analiza empiristă (obiectivistă), cât și cea intelectualistă (subiectivistă) nu pot da seama până la capăt de acest caz, ceea ce îi permite să introducă așa-numita „analiză existențială”. Cazul Schneider este relevant pentru Merleau-Ponty într-un mod indirect. Mai exact, este vorba de un caz, adică de o situație aparte, prin care Merleau-Ponty ne face atenți la situația obișnuită în care noi ne găsim de obicei. Tocmai de aceea, deși cazul Schneider se bazează pe niște simptome false, care ar influența într-o oarecare privință relevanța studiilor lui Goldstein și ale lui Gelb¹⁷, acest fapt nu cred că are vreo relevanță pentru ceea ce susține Merleau-Ponty. El se folosește aici de o metodă predilect utilizată de fenomenologi pentru a investiga și, apoi, a expune ceea ce, în primă instanță și cel mai adesea, ne scapă, tocmai pentru că este ceva de la sine înțeles, deoarece este ceva mult prea aproape de noi pentru a-l sesiza. Mai precis, cazul Schneider ne arată că, în situația obișnuită, noi

¹⁶ Pentru mai multe detalii, v. Kurt Goldstein, Adhémar Gelb, „Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle auf Grund von Untersuchungen Hirnverletzter”, în *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 41, 1918, p. 9.

¹⁷ Referitor la suspiciunile care planează asupra acestor studii, a se vedea rezumatul din Georg Goldenberg, „Goldstein and Gelb's Case Schn.: A classic case in neuropsychology?”, în Chris Code, Claus-W. Wallesch, Yves Joannette și André Roch Lecours (eds.), *Classic Cases in Neuropsychology*, vol. II, Psychology Press, Hove and New York, 2003, pp. 292–295.

nu ne raportăm într-o modalitate intelectualistă, adică pe calea intelctului, la corpurile din jurul nostru. Astfel, pentru a desena după un anumit model pe care îl atingea, dar pe care nu putea să-l vadă, Schneider trebuia să rostească pentru sine diverse lucruri, iar abia apoi reușea să redea „fidel” desenul. Schneider trebuia deci să se raporteze într-un mod intelectual, prin limbaj, la model, pentru a putea să-l deseneze. În schimb, conform lui Merleau-Ponty, „subiectul *normal* [s.m.] pătrunde în obiect prin percepție, asimilează structura acestuia și obiectul îi reglează mișcările în mod direct prin intermediul corpului”¹⁸. Găsim aici o notă în care este citat pictorul Paul Cézanne, care, într-o discuție povestită de Joachim Gasquet, vorbește despre felul în care se raportează la ceea ce pictează¹⁹. Nota lui Merleau-Ponty nu spune altceva decât că „Cézanne obținea, după ore întregi de meditație, această luare în stăpânire a «motivului» în sensul său întreg. «Încolțim», spunea el. După care, dintr-o dată: «Totul cădea vertical».”²⁰ Nota are următoarea funcție: Merleau-Ponty, încă o dată, se duce către o situație excepțională, însă opusă cazului Schneider. Este vorba de un pictor, mai exact, de cineva care excelează în pictura după model. Cézanne, în acest caz, se raportează la modelul său predilect (*motivul* său) din perioada târzie a vieții sale, la Muntele Sfânta Victorie. Ceea ce vrea să sublinieze Merleau-Ponty prin această trimitere la Cézanne este că atunci când ne raportăm la un obiect, în acest caz, la un obiect care funcționează ca un model pentru un desen sau o pictură, noi facem acest lucru în primul rând pe o cale antepredicativă, nonlingvistică și, deci, corporală. Așadar, pasajul citat din lucrarea lui Gasquet – „Încolțim.” – se referă la „meditația” *corporală* a lui Cézanne în fața Muntelui Sfânta Victorie. Într-adevăr, deși „meditația” lui Cézanne este exprimată lingvistic și conține inclusiv elemente intelectualiste – vorbește, de pildă, despre atomi sau despre filosofia lui Lucrețiu –, ea este în primul rând o dare de seamă a unui raport prin excelență perceptiv pe care acesta îl are cu peisajul: „Mă simt colorat de toate nuanțele infinitului. În acel moment, devin una cu pictura mea. Suntem un haos irizat. Vin înaintea motivului meu, mă pierd în el.”²¹ Așadar, „a încolți” înseamnă aici a căpăta un raport privilegiat corporal sau, am putea spune, carnal cu peisajul, de unde și metafora care ține de domeniul vieții, raport care îi permite pictorului să picteze, de data aceasta, cu adevărat după model. Găsim aici o strategie similară cu cea folosită de obicei de Merleau-Ponty, și anume de a-și plasa analiza între două extreme: cazul Schneider, pe de o parte, respectiv „cazul” Cézanne, pe de altă parte. Numai că rolul ei nu este acela de a respinge două teorii extreme, ci de a pune în evidență felul în care experimentăm în mod obișnuit, prin contrast cu două situații neobișnuite.

18 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 154 (ed. rom., p. 170).

19 Joachim Gasquet, *Cézanne*, nouvelle édition, Les Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 1926, p. 136.

20 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 154 (ed. rom., p. 170).

21 Joachim Gasquet, op. cit., p. 136.

Al doilea pasaj în care Merleau-Ponty se referă la pictură se găsește în „Capitolul al IV-lea: Sinteza corpului propriu”, în care, după cum aflăm de pe prima pagină, rezultatele obținute în capitolul precedent sunt generalizate. Corpul nostru nu este un obiect ca oricare altul, ci are un statut special: „A fi corp înseamnă a fi legat de o anumită lume, după cum am văzut, iar corpul nostru nu este mai întâi conținut în spațiu [*dans l'espace*]: el sălășluiește în spațiu [*il est à l'espace*].”²² Merleau-Ponty se folosește de prepoziția *à* pentru a reda momentul „in” din sintagma heideggeriană *In-der-Welt-Sein* (*faptul-de-a-fi-în-lume*)²³, el încercând, prin distincția dintre *à* și *dans*, să o redea pe cea pe care Heidegger o operează în *Ființă și timp* între „a fi conținut în [*Sein in*]” și „a sălășlui în [*In-sein*]”²⁴. Prima sintagmă exprimă relația categorială care se stabilește între ceea ce Heidegger numește *simple-prezențe* (*die Vorhandenen*), în timp ce a doua exprimă relația existențială dintre *Dasein* și lumea „în” care este. În fapt, Merleau-Ponty are în vedere prin aceasta ceva similar cu ceea ce Husserl deja exprimase prin distincția dintre *corp* (*Körper*) și *trup* (*Leib*)²⁵, distincție cu care era cu siguranță familiar, numai că limba franceză nu-i oferea resursele pentru a reda distincția prin doi termeni diferiți²⁶. Așadar, Merleau-Ponty încearcă astfel să combine distincția heideggeriană dintre „a fi conținut în” și „a sălășlui în” cu distincția lui Husserl dintre corp și trup. De fapt, „Capitolul al IV-lea” nu este altceva decât sublinierea distincției dintre corpul propriu și celelalte corpuri la care acesta se raportează. Or, exact pentru a reda această diferență, Merleau-Ponty recurge la opera de artă, inclusiv la opera de artă picturală:

„Nu putem compara corpul cu un obiect fizic, ci mai degrabă cu o operă de artă. Într-un tablou sau într-o bucată muzicală ideea nu se poate comunica decât prin desfășurarea culorilor și a sunetelor. Dacă nu am văzut tablourile lui Cézanne, analiza operei sale mă lasă să aleg între mai mulți Cézanne posibili, pe când singură percepția tablourilor îmi oferă adevărul pictor și analizele își află, în acest mod, rostul.”²⁷

După cum putea observa, aici, pictura este subsumată operei de artă, Merleau-Ponty făcând referire și la „o bucată muzicală”, iar mai jos se va referi la roman sau la poezie. Mă voi concentra însă asupra picturii. Rolul său este unul comparativ. Două lucruri sunt de subliniat aici. În primul rând, ceea ce observă Merleau-Ponty este că despre o pictură nu se poate vorbi și atât, ci este nevoie ca ea să fie văzută. O pictură nu poate fi niciodată epuizată pe calea ideii, așadar, pe o cale intelectualistă, căci caracterul ei de operă de artă este dat în mod necesar de individualitatea ei. Or, încă de la Aristotel,

22 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 173 (ed. rom., p. 188; traducere modificată).

23 A se vedea, de pildă, *ibid.*, pp. 491 f. (ed. rom., p. 501).

24 Martin Heidegger, op. cit., pp. 72 f. (ed. rom., pp. 72 f.).

25 De pildă, Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. Walter Biemel, Haag, Martinus Nijhoff, 1976, p. 107 (Edmund Husserl, *Criza științelor europene și fenomenologia transcendentă*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2011, p. 194).

26 Spre exemplu, el traduce termenul *Leib* prin „corp viu [*corps vivant*]” atunci când redă un text de Franz Fischer, un psiholog influențat de fenomenologia lui Husserl: Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 327 (ed. rom., p. 339).

27 *Ibid.*, p. 176 (ed. rom., p. 191).

individualul nu poate fi epuizat prin discurs²⁸. Individualul în calitate sa de individual este în mod principal ceva de arătat. De aceea, Aristotel vorbește despre τὸδε τι, adică „acesta de aici”²⁹. Cei doi termeni sunt niște indexicali, adică rostirea lor este întotdeauna dependentă de locul și timpul celui care-l rostește. Oricât de banal ar suna, o pictură trebuie văzută mai întâi, adică percepută, orice *logos* (analiză lingvistică) despre ea fiind dependent de pictura individuală. Încă o dată, Merleau-Ponty critică implicat doctrina esențelor, așa cum a fost aceasta elaborată de Husserl, căci ultimul susținea într-o lucrare (cunoscută de Merleau-Ponty) că este posibil să vorbim despre esența unui individual, ba chiar despre esența unei opere de artă: „se prea poate ca un obiect ideal să beneficieze, *din punct de vedere factic*, doar de o singură instanță mundană – precum, bunăoară, *Madonna* lui Rafael –, neputând astfel să fie repetată factic în maniera unei identități suficiente (așadar din perspectiva întregului său conținut)”³⁰. Or, Merleau-Ponty respinge tocmai această idee. Dacă este să facem dreptate operei de artă, atunci idealitatea este dependentă de individualitatea operei și, pornind de la această individualitate, orice analiză capătă sens. Pentru cel care se raportează la o asemenea analiză este necesar contactul perceptiv cu opera de artă, iar abia acest contact duce la o eventuală precizare a idealităților vehiculate în analiză. Această dependență a idealității de individual nu este doar în ordinea cunoașterii (în sensul în care Husserl ar spune că o intuiție eidetică se fondează într-o intuiție individuală), ci, pentru Merleau-Ponty, chiar în ordinea naturii, având în vedere considerațiile pe care le-am făcut mai sus, referitoare la posibilitate și efectivitate³¹. După cum spune mai jos, „[r]omanul, poemul, tabloul, bucata muzicală sunt individualități, adică ființe în care nu se poate deosebi expresia de conținutul exprimat, al căror sens nu este accesibil decât prin contact direct și care emană semnificație fără a-și părăsi locul spațial și temporal”³². În al doilea rând, orice operă de artă, și, deci, orice pictură este un întreg care presupune fiecare parte a sa. Fiecare parte este necesară întregului, iar opera de artă presupune deci sistemul ca punere laolaltă a unor părți care conlucrează în mod necesar. Această idee o regăsim și într-un alt pasaj din „Partea a II-a” a *Fenomenologiei percepției*, în care Merleau-Ponty se concentrează asupra lucrurilor, și nu a corpului propriu. În contextul unei referiri la Cézanne, care spunea că „un tablou conține în sine până și mirosul peisajului”³³, Merleau-Ponty susține că ceea ce face o pictură să fie operă de artă este și faptul că culorile ei ne trimit la relația constantă (am putea spune „conviețuirea”) pe care acestea o întrețin cu celelalte obiecte ale simțurilor noastre, precum mirosuri, durități, gusturi și așa mai departe. După cum spune în altă parte, „este cu neputință să descriem în întregime culoarea covorului fără a spune că este vorba despre un covor de lână și fără a implica în această culoare o anumită valoare tactilă, o anumită greutate, o anumită rezistență la sunet”³⁴. Or, atunci când privesc o operă de artă pic-

28 De pildă, Aristotel, *Metafizica*, VII, 15, 1039; v. Aristotel, *Metafizica*, traducere, comentariu și note de Andrei Cornea, ediția a II-a revizuită și adăugită, Humanitas, București, 2007, p. 301: „nu există nici definiție, nici demonstrație pentru Ființele senzoriale și individuale”.

29 *Ibid.*, VII, 1, 1098 a (ed. rom., p. 255).

30 Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, ausgearbeitet und herausgegeben von Ludwig Landgrebe, Prag, Academia Verlagsbuchhandlung, 1939, p. 320 (Edmund Husserl, *Experiență și judecată. Cercetări cu privire la genealogia logicii*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2012, p. 401).

31 De aceea și spune aici că „analiza operei sale mă lasă să aleg între mai mulți Cézanne *posibili* [s.m.], pe când singură *percepția* [s.m.] tablourilor [...]”.

32 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 177 (ed. rom., p. 192).

33 *Ibid.*, p. 368 (ed. rom., p. 379).

34 *Ibid.*, p. 373 (ed. rom., p. 384).

turală mi se deschide o lume³⁵, iar lumea deschisă în pictură nu se reduce la culoare, ci culorile ei aduc cu sine, adică *exprimă*, întreaga simbioză a simțurilor³⁶.

Comparând corpul propriu cu opera de artă, Merleau-Ponty încearcă să arate că trupul – ceea ce el numește *corpul propriu* – nu este unitatea unei funcții (inteligibile) care face cu puțință simțirea sau mișcarea. Corpul propriu este unitatea unui sistem organic (sau organismic, pentru a evita trimiterea etimologică la instrument)³⁷, însă această unitate este una în mod precis corporală, dinspre care așadar o distincție precum cea dintre formă și materie este posibilă. De aceea, corpul propriu este comparat cu opera de artă, fie ea picturală, muzicală, poetică sau romanescă, și nu cu obiectul fizic, care pare să fie perceput ca întreg pornind de la un ideal către care tindem constant (o idee regulativă, în termenii lui Husserl). Cu toate acestea, comparația cu opera de artă rămâne doar o comparație, căci, din alte perspective, există diferențe enorme între cele două³⁸.

Următoarele remarce despre pictură le găsim în „Capitolul al VI-lea: Corpul ca expresie și vorbirea”, cel cu care se încheie „Partea I”, dedicată corpului propriu. Aici întâlnim cele mai multe trimiteri la pictură, fapt oarecum firesc, având în vedere că una din teme centrale ale capitolului este expresia. Acest capitol este necesar în demersul lui Merleau-Ponty, deoarece, având în vedere atacurile asupra intelectualismului și, deci, asupra idealităților, pe care le-a lansat în capitolele precedente, cineva ar putea obiecta faptul că în limbaj, în *logos*, găsim totuși așa ceva și, deci, atacurile sale nu sunt justificate până la capăt. Or, arătând că limba se înrădăcinează, la rândul ei, în corp și în percepție, Merleau-Ponty poate astfel să obțină cea mai puternică justificare pentru ceea ce susține. Mai sus, am spus că este firesc să găsim aici referiri la pictură, având în vedere că Merleau-Ponty vorbește și despre expresie. Prin „expresie”, el înțelege ceea ce termenul și spune, dacă este privit etimologic: ceea ce, în urma unei presiuni, iese în afară, adică „interiorul” care se manifestă în „exterior”, „spiritualul” în „corporal” sau, în termenii lui Merleau-Ponty, „miracolul exprimării: un interior care se revelează în afară, o semnificație care coboară în lume și începe să existe”³⁹. Miraculosul expresiei este, în plus, potențat în acest capitol, având în vedere că Merleau-Ponty are în vedere exprimarea *originală*. Găsim aici celebra distincție dintre *rostirea rostitoare (parole parlante)* și *rostirea rostită (parole parlée)*⁴⁰, Merleau-Ponty atenționând într-o notă că întreaga sa discuție de-a lungul acestui capitol este despre

35 Cf. *ibid.*, p. 333 (ed. rom., p. 344, nota 73), unde Merleau-Ponty spune următoarele: „percepția estetică deschide, la rândul-i, o nouă spațialitate, [...] tabloul ca operă de artă nu este în spațiul pe care îl locuiește ca obiect fizic și ca pânză colorată”. Chiar dacă această remarcă din urmă se aplică oricărei imagini, unul dintre lucrurile speciale la opera de artă este că deschide, odată cu o nouă spațialitate, o nouă lume.

36 A se vedea și *ibid.*, p. 367 (ed. rom., p. 384 f.).

37 Această adăugare cred că este importantă, în măsura în care termenul „sistem” ne duce cu gândul la un concept introdus de Immanuel Kant și care cred că nu e relevant în cazul de față, în măsura în care conceptul kantian de sistem are modelul organului, și nu al organismului. A se vedea, de pildă, Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B XXXVII–XXXVIII.

38 A se vedea, în acest sens, Maurice Merleau-Ponty, op. cit., pp. 373 f. (ed. rom., p. 385): „Asemeni lucrului, tabloul este făcut să fie văzut, și nu definit, dar, în cele din urmă, dacă este ca o mică lume care se deschide în alta, nu înseamnă că poate avea aceleași pretenții de soliditate. Simțim foarte bine că tabloul este făcut cu un scop, că sensul precedă în el existența, și nu se învăluie decât cu un minim de materie, care îi este necesară pentru a se comunica [...] Dacă sfârtecăm tabloul, nu mai avem în mâini decât bucăți de pânză vopsită.”

39 *Ibid.*, p. 369 (ed. rom., p. 381).

40 *Ibid.*, p. 229 (ed. rom., p. 242). Cf. *ibid.*, p. 207 (ed. rom., p. 221).

rostirea rostitoare⁴¹. Or, artistul este unul dintre cei care prin excelență exprimă ceva în mod original. Tocmai de aceea, spune Merleau-Ponty, operele de artă, de pildă, „[o] muzică, o pictură, care la început nu sunt înțelese, sfârșesc prin a-și crea singure un public, dacă spun într-adevăr ceva, adică secretă propria lor semnificație”⁴². Ele secretă propria semnificație deoarece ele nu redau pur și simplu ceva preexistent – în acel caz ar exprima ceea ce este deja exprimat, ar fi vorba așadar de o exprimare exprimată sau, în termenii limbajului, de o rostire rostită –, ci instituie un nou sens, adică participă în mod original la nașterea lumii. Merleau-Ponty folosește aici exemplul picturii (și al muzicii), deoarece el are o preeminență în ordinea cunoașterii: înțelegem mai ușor raportul dintre „interior” și „exterior”, adică felul în care survine expresia, în acest caz, expresia originală. Înțelegem mai ușor posibilitatea esențială a omului de a participa la crearea lumii, deoarece în cazurile în care mediul exprimării este dat de limbaj, noi avem impresia că acel ceva exprimat îl dețineam în mod implicit. Astfel, avem impresia că, după ce am înțeles un text filosofic, poetic și așa mai departe, noi am experimentat un fel de anamneză. Or, Merleau-Ponty atenționează că în felul acesta noi nu facem dreptate experienței ca atare, căci, în fapt, este vorba de experiența instituirii unui nou sens. Or, tocmai în cazul picturii, această instituire originală de sens este mult mai ușor sesizabilă, căci, în actul contemplării, noi trăim șocul de a vedea lumea într-un mod în care nu o mai văzusem până atunci. Trăim, cu alte cuvinte, noul.

Merleau-Ponty mai face o remarcă în privința diferenței dintre pictură și literatură, care ar fi relevantă în acest caz. El spune că „operația expresivă în cazul vorbirii poate fi reiterată la nesfârșit, putem vorbi despre vorbire, dar nu putem picta despre pictură”⁴³. Această remarcă poate părea hazardată, căci cineva ar spune că există cu siguranță pictură despre pictură. Putem să ne gândim, de pildă, la *Arta picturii* a lui Johannes Vermeer, pentru a invoca un exemplu celebru, o veritabilă *ars poetica* focalizată asupra picturii, așadar o lucrare despre pictură cu mijloacele picturii ca atare. Însă dacă ne gândim la distincția *a menționa – a folosi* din filosofia limbajului⁴⁴, atunci remarca lui Merleau-Ponty ține. Într-adevăr, în cazul picturii lui Vermeer nu putem spune, pur și simplu, că pictorul menționează actul de a picta. Pictura încă neterminată pe care o vedem când ne imersăm în *Arta picturii* este ceva ce este înfățișat, ce ni se înfățișează și care nu poate fi substituit printr-o eventuală altă pictură încă neterminată într-o altă *Artă a picturii*. Sau putem exprima această chestiune și altfel, folosindu-ne de distincția *a menționa – a folosi*: tabloul lui Vermeer menționează pictura, însă o face folosind în același timp pictura. Or, tocmai această din urmă chestiune este relevantă pentru cel care privește tabloul, și nu doar presupusa menționare a actului de a picta. Însă dacă cele două – menționarea și folosirea – sunt prezente concomitent în tabloul lui Vermeer, atunci distincția pur și simplu nu mai este relevantă. Și totuși este ceva adevărat în faptul că avem, în acest caz, o pictură despre pictură. Iar această ambiguitate

⁴¹ „Încă o dată, ceea ce spunem aici nu se aplică decât rostirii originare – aceea a copilului care pronunță primul său cuvânt, a îndrăgostitului care-și descoperă sentimentul, «a primului om care a vorbit» sau a scriitorului și a filosofului, care trezesc, dincolo de tradiție, experiența primordiale.”, *Ibid.*, p. 208, nota 1 (ed. rom., p. 222, nota 5; traducere modificată).

⁴² *Ibid.*, p. 209 (ed. rom., p. 223).

⁴³ *Ibid.*, p. 222 (ed. rom., p. 235).

⁴⁴ A se vedea, de exemplu, Willard Van Orman Quine, *Mathematical Logic*, revised edition, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1981, pp. 23–26.

cred că poate fi tratată în continuare, referindu-ne la un alt pasaj în care Merleau-Ponty se referă la pictură. Înainte însă, pasajul comentat mai sus se continuă astfel: „în fine, orice filosofie s-a gândit la o vorbă care le-ar pune punct tuturor celorlalte, în vreme ce pictorul sau muzicianul nu speră să epuizeze toată pictura și toată muzica posibilă. Există deci un privilegiu al Rațiunii.”⁴⁵ Diferența, în acest caz, este între arta picturii (și a muzicii) și filosofie, nu între pictură și vorbire (sau scriere). Merleau-Ponty înaintează astfel către chestiunea raportului dintre *sens* și *semn*.

Pictura este așadar relevantă pentru Merleau-Ponty în discuția privitoare la expresie și din alt unghi de vedere. Atunci când am vorbit de expresie ca despre o mișcare dinspre „interior” înspre „exterior” am folosit ghilimele. Rolul ghilimelelor este acela de a aproxima o idee, căci în acest capitol tocmai prejudecata conform căreia limbajul ar presupune un interior (gândul sau sensul) și un exterior detașabil (semnul) este criticată. Pentru Merleau-Ponty, această distincție este una *a posteriori*, rezultatul unei priviri teoretice. În lumea vieții, sensul și semnul sunt împletite unul în celălalt, pentru că, de fapt, ambele sunt de ordin corporal. Găsim aici celebra interpretare a limbii, conform căreia limba este, în mod original, gest. De aceea, nu putem să separăm între ceva interior (sensul) și ceva exterior (semnul, fie el sonor sau grafic), decât *a posteriori*, în urma unei raportări științifice la limbă, care deci o transformă pe aceasta în limbaj. Or, pictura funcționează aici tocmai ca un exemplu, pentru a arăta această inseparabilitate dintre sens și semn, spirit și corp, interior și exterior, între o lume inteligibilă și una sensibilă sau, dacă vrem, între rațiune și factual. Pentru aceasta, în urma mai multor remarcă, în care face apel, încă o dată, la cazuri de bolnavi, Merleau-Ponty îl citează din nou pe Cézanne, care vorbește despre cum „[...] alăturând o nuanță de verde roșului, pot întrista o gură sau pot face să suradă un obraz”, pasaj pe care îl comentează astfel: „[a]ceastă revelație a unui sens immanent sau incipient al corpului viu”⁴⁶. Într-adevăr, pictorul, în acest caz, Cézanne, din experiența sa de pictor, observă inseparabilitatea dintre ceea ce cineva trăiește și mimica sa, așadar cum „interiorul” se manifestă în „exterior”, mai precis, cum în *expresia* cuiva găsim cele două dimensiuni tradiționale – spiritul și corpul – înfășurate una într-alta. Nu întâmplător, Merleau-Ponty vorbește aici despre „corpul viu”, care este propria traducere a termenului *Leib*, prin care Husserl a încercat să depășească vechea distincție dintre sufletească și corporal. Merleau-Ponty exemplifică această înfășurare a spiritului și corpului printr-un alt citat din Cézanne, în care vorbește despre obsesia lui de a picta o față de masă descrisă de Balzac ca fiind „albă ca stratul de zăpadă proaspăt căzută și peste care se ridicau simetric șervețele încoronate de pâinici blonde”. Or, Cézanne exclamă că „dacă pictez șervețelele încoronate sunt terminat, înțelegi?”. Evident, încoronarea este o metaforă, la fel cum stratul de zăpadă este o comparație, figuri de stil prin care Balzac vrea să dea seama de ceea ce cea față de masă *exprimă*. Dar pictorul nu are la dispoziție metafora pentru a exprima acest lucru. Ceea ce poate picta este doar fața de masă și lucrurile de pe ea. Ce face Cézanne în acest caz? „[D]acă echilibrez într-adevăr și nuanțez șervețelele și pâinile mele ca în natură, fiți siguri că zăpada, coroanele și întreaga înfiorare vor fi acolo.” spune el. Cu alte cuvinte, în măsura în care el devine una cu pictura lui, după cum am văzut în paragraful anterior, deci în măsura în care pictează „după model”, așadar „ca în natură”, atunci el va reuși să exprime prin pictura sa tocmai ceea ce Balzac nu putea să exprime decât recurgând la metaforă.

După cum ne putem da seama, actul mimetic al pictorului, exprimat în sintagme precum „a picta după model” sau, în termenii lui Cézanne, citați de Merleau-Ponty, a reda „ca în natură”, nu este o simplă imitare a unor calități sensibile. Artistul vede mai mult. În ce sens vede pictorul mai mult? El vede mai mult decât putem noi reda atunci când suntem chemați să vorbim despre ceea ce vedem, fiind distorsionați de prejudecăți și de ceea ce este de la sine înțeles. Cu alte cuvinte, noi exprimăm ceea ce este deja exprimat, rostirea noastră este una deja rostită. Pictorul, în schimb, exprimă în mod original, instituind astfel sensuri noi inclusiv pentru noi, cei care-i privim picturile. De aceea, „tabloul «spune» mai mult decât ceea ce ne învață despre el simplul exercițiu al simțurilor” și, în ultimă instanță, „muzica, pictura și poezia [...] își creează propriul obiect”⁴⁷. Astfel, Merleau-Ponty conchide: „În cazul pictorului sau al subiectului vorbitor, tabloul și vorbirea nu sunt ilustrarea unei gândiri gata făcute, ci apropierea acestei gândiri înseși. De aceea, am fost determinați să distingem o rostire secundară, care traduce o gândire deja dobândită și o rostire originală, care o face să existe mai întâi pentru noi, dar și pentru ceilalți.”⁴⁸

Înainte de a formula concluziile, aș vrea să subliniez ultima idee, și anume faptul că un creator, pictorul, în acest caz, prin creația sa, contribuie la modelarea, *i.e.* crearea, lumii în care trăim. Desigur, lumea în care trăim este în mod principial lumea mea. Privind către o pictură, care este rezultatul unui act original de exprimare, este instituit un nou sens. Acest nou sens este unul în mod precis original: el afectează fundamentele lumii mele și, deci, întregul sistem de relații pe care-l întrețin cu lucrurile din jurul meu, cu ceilalți și cu mine, inclusiv: „Pictura lui Van Gogh este instalată în mine pentru totdeauna, am făcut un pas asupra căruia nu pot reveni și, chiar dacă păstrez o amintire neclară a tablourilor văzute, experiența mea întreagă va fi, de acum înainte, aceea a cuiva care a văzut picturile lui Van Gogh.”⁴⁹ De aici și sentimentul anamnetic provocat de spectacolul picturii, în particular, și al artei, în general. Afectând fundamentele lumii, eu nu mai pot să fac pasul înapoi, la lumea așa cum era înainte de fi fost în contact cu opera de artă. Ea îmi reconfigurează întreaga lume, astfel încât ceea ce văd îmi pare că a fost dintotdeauna deja în mine, numai că până acum eu nu am știut decât într-un chip implicit. Cineva ar putea întreba care sunt condițiile necesare și suficiente pentru ca așa ceva să se petreacă? Iar răspunsul lui Merleau-Ponty ar fi, desigur, că nu putem da astfel de condiții. Este nevoie de experimentarea ca atare a acestui fapt. Iar dacă unii dintre noi sunt mișcați până-n adâncurile ființei de o pictură, iar alții nu, atunci pesemne că ar trebui să dublăm binomul lui Merleau-Ponty – *rostire rostită* și *rostire rostitoare* – cu o contraparte. Noi putem să auzim fără să ascultăm, putem să vedem fără să privim, cu alte cuvinte, putem fi pasivi în fața a ceva așa cum se face de obicei, ducându-ne să privim picturi pentru că așa face lumea bună, așa se comportă oamenii cultivați. Însă în tot acest iureș de „se”-uri, de flecăreli, de rostiri deja rostite, se poate întâmpla ca noul să ne izbească din spațialitatea fragilă, dar proprie unui tablou, să rămânem uluiți și să nu putem pune în judecăți ceea ce am văzut. Nu vom mai vorbi despre frumusețea unei picturi, căci frumosul, în acel moment, a și devenit un termen neîncăpător, mult prea vehiculat pentru a putea exprima ceea ce vedem⁵⁰, tot așa cum îndrăgostiții ajung să facă poezie, limba de toate zilele nemaifiind îndeajuns, ci fiind necesară

47

Ibid., p. 448 (ed. rom., p. 457).

48

Ibid., p. 446 (ed. rom., p. 455).

49

Ibid., p. 450 (ed. rom., p. 459).

50

Despre această idee, conform căreia în fața operei de artă privitorul răpit va spune mai degrabă „Această operă de artă este nonfrumoasă”, v. Vioarei Cernica, „Hermeneutica pre-judicativă – o introducere”, în *idem* (coord.), *Studii de hermeneutică pre-judicativă și meontologie*, vol. I, Ed. Universității din București, București, 2016, pp. 9–59.

o rostire care să rostească cu adevărat. În acel moment am experimentat noul, iar lumea ni s-a metamorfozat pentru totdeauna.

Concluzii

Deși pictura are un rol marginal în *Fenomenologia percepției*, în urma analizei pasajelor alese, ne dăm seama că ea are totuși o relevanță aparte pentru Merleau-Ponty, chiar și în această lucrare. Despre pictură putem să vorbim din două unghiuri de vedere, care sunt însă legate în mod intrinsec. Pe de o parte, putem vorbi despre relevanța ei pentru proiectul din *Fenomenologia percepției*, pe de altă parte, putem să ne referim la felul în care este ea înțeleasă pornind de la proiectul din *Fenomenologia percepției*.

În primul rând, trebuie observat că, deși pictura este de obicei subsumată artei în genere, Merleau-Ponty îi dă un statut aparte, alături de muzică și, în mai mică măsură, de dans, fiind așadar separată de literatură și poezie, care se folosesc de cuvânt pentru exprimare. Or, pictura, lucrând cu culori, este un exemplu privilegiat pentru tema centrală a lucrării – percepția – și, poate mai relevant decât muzica, în măsura în care există o preeminență cel puțin culturală a văzului în fața celorlalte simțuri. Desigur, Merleau-Ponty, în tradiție fenomenologică, privilegiază simțul tactil, dar nu acest lucru este important în cazul de față. Revenind, pictura este relevantă pentru Merleau-Ponty în contexte exemplificatoare și comparative. Însă exemplul este unul dintre instrumentele de bază ale fenomenologiei, având în vedere că experiența (în sens larg, ceea ce Husserl numește *donăție intuitivă*) reprezintă baza oricărui demers fenomenologic, fiind ridicată de Husserl la rangul de principiu al principiilor. În această privință, Merleau-Ponty, oricât de mult modifică conceptele cheie ale fenomenologiei, rămâne un fenomenolog. Așadar, (i) pictura funcționează ca un exemplu în cadrul unei comparații atunci când Merleau-Ponty vrea să arate preeminența corporalității în orice act pe care-l întreprindem. Astfel, a desena după model presupune un act eminentemente corporal, și nu unul intelectual. După cum am văzut, Merleau-Ponty se folosește de acest exemplu extrem (felul în care Cézanne se raporta în aceste situații), pe care îl opunea unui alt exemplu extrem, dar de sens opus (cazul Schneider), pentru a scoate în evidență felul în care noi experimentăm în viața noastră de zi cu zi. De asemenea, (ii) pictura poate funcționa ca un element al unei comparații privilegiate. În acest sens, am văzut compararea corpului propriu cu opera de artă, unde pictura părea totuși mai importantă pentru Merleau-Ponty decât muzica, pe care o invocă în acel context. Însă exemplul poate să aibă un privilegiu aparte, iar atunci vorbim de o paradigmă. Așadar, în ultimul rând, (iii) pictura funcționa ca o paradigmă pentru exprimarea originară, cea prin care noi exprimăm noul⁵¹, iar aici găsim cele mai multe referi ale filosofului la pictură. Or, exprimarea originară, expresia, rostirea care rostește reprezintă nucleul *Fenomenologiei percepției*, în măsura în care miza lui Merleau-Ponty este de a descrie lumea în procesul nașterii ei. Iar artistul reprezintă cazul paradigmatic pentru așa ceva.

În al doilea rând însă, putem să ne referim la felul în care Merleau-Ponty vorbește despre pictură în *Fenomenologia percepției*, așadar nu atât la relevanța picturii în *Fenomenologia percepției*, cât la reflecțiile mai mult sau mai puțin explicite despre

pictură. Or, urmând structura de mai sus, putem spune că (i) actul de a picta este unul funciarmamente corporal, ceea ce nu este neapărat ceva special, având în vedere că, pentru Merleau-Ponty, orice act al nostru este unul în ultimă instanță corporal. De aceea, mai relevant poate este faptul că (ii) pictura se caracterizează printr-o individualitate aparte, care nu este epuizată totuși doar de culoare, ci culoarea exprimă și „proprietați” olfactive, tactile etc. Însă această din urmă chestiune nu este posibilă decât în măsura în care (iii) pictura este privită de Merleau-Ponty ca ceea ce exprimă în mod original. Așa cum el distinge între rostire rostită și rostire rostitoare, la fel ar trebui să distingem între o pictură care nu exprimă nimic nou și o pictură care instituie în mod original un sens. Or, Merleau-Ponty, atunci când vorbește despre pictură, aproape de fiecare dată se referă la ultimul tip de pictură⁵², cea în care pictorul se exprimă în mod original și care provoacă în privitor o metamorfoză. Or, având în vedere toate aceste aspecte, observăm faptul că Merleau-Ponty avea deja ideile directe, pe care le va dezvolta la scurtă vreme după publicarea *Fenomenologiei percepției*, în celebrul său studiu „Îndoiala lui Cézanne”.

Bibliografie

- Aristotel, *Metafizica*, traducere, comentariu și note de Andrei Cornea, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Humanitas, 2007.
- Aristotel, *Fizica*, ediție bilingvă, traducere și comentarii de Alexander Baumgarten, București, Univers Enciclopedic Gold, 2018.
- Bruzina, Ronald, „Eugen Fink and Maurice Merleau-Ponty: The Philosophical Lineage in Phenomenology”, în Toadvine, Ted și Embree, Lester (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Dordrecht, Springer, 2002, pp. 173–200.
- Cernica, Viorel, „Hermeneutica pre-judicativă – o introducere”, în *Idem* (coord.), *Studii de hermeneutică pre-judicativă și meontologie*, vol. I, București, Ed. Universității din București, 2016, pp. 9–59.
- Gasquet, Joachim, *Cézanne*, nouvelle édition, Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.
- Goldenberg, Georg, „Goldstein and Gelb's Case Schn.: A classic case in neuropsychology?”, în Code, Chris et al. (eds.), *Classic Cases in Neuropsychology. Volume II*, Hove and New York, Psychology Press, 2003, pp. 281–299.
- Goldstein, Kurt și Gelb, Adhémar, „Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle auf Grund von Untersuchungen Hirnverletzter”, în *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 41, 1918, pp. 1–142.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus dem »Hüttenexemplar«, hrsg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.
- Idem*, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Humanitas, 2003.
- Husserl, Edmund, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, ausgearbeitet und herausgegeben von Ludwig Landgrebe, Prag, Academia Verlagsbuchhandlung, 1939.
- Idem*, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erses Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. Karl Schumann, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1976.
- Idem*, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. Walter Biemel, eodem, 1976.
- Idem*, *Cartesianische Meditationen und Paris Vorträge*, hrsg. S. Strasser, Dordrecht, Springer, 1991.
- Idem*, *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie*, traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăițu, București, Humanitas, 1994.
- Idem*, *Idei privitoare la o fenomenologie pură și o filosofie fenomenologică. Cartea I: Introducere generală în fenomenologia pură*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, eodem, 2011.
- Idem*, *Criza științelor europene și fenomenologia transcendentă*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, eodem, 2011.
- Idem*, *Experiență și judecată. Cercetări cu privire la genealogia logicii*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, eodem, 2012.
- Jaeger, Werner (ed.), *Aristotelis Metaphysica*, Oxford University Press, 1957.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. Jens Timmermann, Hamburg, Felix Meiner, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Idem*, „La doute de Cézanne”, în *Fontaine*, 4, 1945, pp. 80–100.
- Idem*, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966.
- Idem*, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999.
- Quine, Willard Van Orman, *Mathematical Logic*, revised edition, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1981.
- Toadvine, Ted și Embree, Lester (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Dordrecht, Springer, 2002.
- Van Breda, Herman Leo, „Maurice Merleau-Ponty et les Archives-Husserl à Louvain”, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 67 (4), 1962, pp. 410–430.