

CECI N'EST PAS HEIDEGGER. REPREZENTAREA NIMICULUI: DE LA „SABOȚII LUI VAN GOGH” LA PIPA LUI MAGRITTE

OANA ȘERBAN*

Ceci n'est pas Heidegger. The Representation of Nothing: From “Van Gogh’s Shoes” to Magritte’s Pipe. This article explores the correspondence between Heidegger’s interpretation on Van Gogh’s paintings and Foucault’s reading of Magritte’s so-called *tableau-objet*. These cases reflect contemporary understandings of the relationship between representation and truth, provided by the particularities of modern art. Phenomenological and hermeneutical paths of this analysis support a philosophical reflection on Heidegger’s and Foucault’s contributions to the ontology of the work of art and the realm of aesthetics.

Key words: Magritte, Van Gogh, Heidegger, Foucault, representation, truth, art.

I. Introducere

Potrivit lui Heidegger, generarea unui discurs ontologic despre originea operei de artă se sprijină pe acceptarea unei ipoteze care sustrage arta oricărui travaliu hermeneutic traversat de fundamentarea judecăților de gust: *arta moare în experiența estetică*. Butada heideggeriană obligă, de fapt, la însăși transcenderea experienței estetice, deschizând o dimensiune privilegiată a examinării *Originii operei de artă*, prin care însăși arta este enunțată, deopotrivă, ca *devenire* și *survenire* a adevărului. Propusă astfel, construcția heideggeriană abandonează canoanele esteticii convenționale și, cu toate acestea, își regăsește cele mai virulente critici, din perspectivă teoretică, pe fondul argumentelor lui Mayer Schapiro, expuse în cele două considerații asupra *Originii operei de artă*, realizate în 1968, respectiv în 1994.

În același an cu prima critică publicată de Schapiro, prin care miza (de)construcției ontologice a originii operei de artă era funciar ratată, deturnând *reprezentarea* perechii de pantofi, (pictată obsedant de Van Gogh în opt versiuni diferite) într-un scandal existențial al artistului, potențat biografic, Michel Foucault

* ISDS, Universitatea din București, Facultatea de Filosofie. Publicarea acestei lucrări a fost posibilă cu suport financiar oferit în cadrul proiectului „Educație antreprenorială și consiliere profesională pentru doctoranzi și cercetători postdoctorali în vederea organizării transferului de cunoaștere din domeniul științelor socio-umaniste către piața muncii (ATRiUM)”: POCU/380/6/13/123343, cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Capital Uman 2014-2020.

recupera cele două mărturii picturale ale lui Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*¹, ca articulare a adevărului prin reprezentarea conținută de o operă de artă, plasând indirect sciziunea heideggeriană dintre *aparență* și *retragere* în jocul dintre *vizibil* și *invizibil*. Coincidența suprapunerii celor două pledoarii într-o coabitare istorică a influențat constituirea unei cercetări a esenței operei de artă din perspectiva *reprezentării*, abolind impulsul clasic al angajamentului relațional dintre un subiect orientat intențional spre un obiect și opera de artă, ceea ce, sub incidență metodologică, îngăduie apropierea de miza demersului heideggerian prin care transcenderea experienței estetice este o condiție necesară și suficientă pentru interpretarea artei în paradigmă ontologică. Mai mult decât atât, afinitatea procesului foucauldian pentru resemnificarea distanței dintre adevăr și ascundere, cu o genză pretins heideggeriană, este traversată de tensiunea transpunerii subiectului într-un plan secundar.

Miza acestui articol constă, în consecință, în reevaluarea discursului heideggerian despre originea operei de artă, prin exploatarea reprezentării ca sursă a jocului dintre aparență și ascundere, ori dintre adevăr și retragere, propunând totodată examinarea rezistențelor și afinităților pe care textul lui Heidegger îl manifestă față de tratamentul foucauldian de substituire a raportului anterior amintit de cuplul vizibil-invizibil. Analiza heideggeriană a tabloului lui Van Gogh va fi discutată prin interpretările foucauldiene dedicate pânzelor succesive ale lui Magritte, din paradigma *Ceci n'est pas une pipe*.

Un pas preliminar constituirii acestei analize este impus de clarificarea conceptuală a semnificațiilor termenului de „reprezentare” prin prisma căruia voi opera întreaga cercetare, acesta jucând rolul unui nucleu al constituirii corespondențelor dintre interpretarea heideggeriană și cea foucauldiană, privind raporturile dintre aparență și ascundere, respectiv dintre adevăr și retragere. Pentru ca paralela să fie posibilă și sustenabilă, consider că termenul de *reprezentare* impune o dublă evaluare; mai întâi, din perspectiva conexiunilor sale cu problema adevărului ca *aletheia*, și mai apoi prin prisma raporturilor cu arta modernă, prin care declanșează o anumită paradigmă a figurativului. Aceasta din urmă este simptomală pentru ceea ce Luc Ferry numea „prezentarea negativă a întruchipabilului, desemnat ca invizibil”², preferată, de fapt, în cursul acestei analize, ca „pictură non-afirmativă”, așa cum o înțelege Foucault.

Intenția este aceea de a apropia problema reprezentării figurate din tablourile lui Van Gogh și ale lui Magritte, care fac obiectul investigațiilor heideggeriene, respectiv, foucauldiene, de tradiționala dispută a inconsistențelor copiei în fața originalului, suspectată de „mai puțină existență”, după cum pretinde Derrida,

¹Analiza întreprinsă de Foucault are în vedere, de fapt, tabloul lui Magritte, *La Trahison des images: Ceci n'est pas une pipe (Anexa 1)*, urmat de reprezentarea picturală *Les deux mystères (Anexa 2)*.

² Luc Ferry, *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, București, Editura Meridiane, 1997, p. 286.

așadar de o calitate ontologică mai slabă decât cea a modelului. Discutarea ipotezei unui grad inferior de realitate pe care pictura o are în fața obiectului nu este dependentă de criteriul subiectivității, care închide orice prelungire critică a unui abordări ontologice, ci de restituirea adevărului în pictură prin valorificarea anumitor accepțiuni ale acestuia. Intuitiv, butada lui Cezanne confirmă așteptarea subiectului din partea oricărei reprezentări de a-i da în posesie realitatea: „îți datorez adevărul în pictură și ți-l voi spune” înseamnă, *in extenso*, deschiderea a patru lumi posibile pe care același Derrida le împarte prin: (1) sensul adevărului restituit, descoperit, retras ascunderii – ca *aletheia*, (2) definirea adevărului în relația cu un punct original postulat ca model – *adequatio*, (3) adevărul prezentat sau reprezentat prin pictură, care se restrânge la diferența dintre adevărul ca valoare în pictură și adevărul despre pictură.

În lumina acestor asumptii, adaptate însă contextului analizei de față, o constituire a semnificației reprezentării în sens heideggerian este obligată să se depărteze de tendința de a restitui obiectul reprezentării posesorului său, după cum Schapiro tinde să constate că pantofii figurați în pictura lui Van Gogh îi aparțin. Este mult mai pertinentă abordarea reprezentării în paradigmă heideggeriană prin renunțarea la încadrarea ei în paradigma subiect-obiect, o relație tradițională care cade, ca intensitate, în fața încercării de a determina mai curând modul în care obiectele ne apar, adică manierei în care survin, ca fenomene. Într-un anumit sens, însă, toate cele patru semnificații posibile menționate conservă latent diferența dintre *lucru* și *lucrare*³, pe care o potențează înzestrarea reprezentării cu adevăr: care este raportul dintre un obiect și reprezentarea figurativă a acestuia? Răspunsul se află plasat tocmai în abolirea constatării lui Derrida cu privire la înțelesurile pe care istoria modernității le-a atribuit reprezentării, gândită ca spațiu al întoarcerii prezentării ca dublare, or, mai simplu spus, drept copie. În perspectivă heideggeriană, opera de artă propune o *re-prezentare*, ca *aducere-la-prezență* a unui obiect deja existent și redat figurativ într-o manieră particulară. *Re-prezentarea* unui obiect implică în mod vădit condiția necesară a existenței obiectului în cauză: (re)darea lui figurată nu este astfel nimic altceva decât (re)cunoașterea unei existențe și a adevărului pe care îl poartă. Heideggerian, adevărul constă în „mișcarea de la *adecquatio* la *aletheia*”⁴, o deplasare a reprezentării către prezentare, până la stabilirea faptului că (re)cunoașterea unei prezențe este mai importantă decât reluarea ei printr-un „re-” devotat exercițiului, repetiției. *Re-* este chiar sensul *aducerii-la-*, primul simptom al *aletheiei*. Aceasta este, la prima vedere, explicația rudimentară a unei accepțiuni care face însă posibilă și sustenabilă, totodată, similaritatea cu semnificația foucauldiană a

³ Termenii aleși întâmpină generos, prin articulațiile limbii române, distanța dintre *lucru* și *operă*, mediată de *ustensil*, în interpretarea heideggeriană.

⁴ T. Coehn, *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 148.

reprezentării. A investiga artificii convenționale dintre un obiect și imaginea lui înseamnă a da sens reprezentării ca posibilitate de a diferenția niveluri ontologice ale realității cuprinse de ceea ce e vizibil și de ceea ce e invizibil⁵. Adevărul constă în scoaterea la iveală a celui din urmă, ceea ce îngăduie apropieri de retragerea din ascundere, de tip heideggerian. Crearea unui asemenea punct de tangențialitate face plauzibil, totodată, argumentul lui Luc Ferry dedicat parcurgerii artei moderne ca „depășire a viziunilor clasice despre frumos (...) în vederea prezentării negative a neîntruchipabilului, desemnat ca „invizibil” (Merleau-Ponty) sau ca „diferență” (Heidegger)”⁶, pe care Lyotard o recunoaște, la rândul său, ca pictură a „întruchipării neîntruchipabilului”⁷. De altfel, Ferry sugerează o loială interpretare a parcursului critic heideggerian al reprezentării de sensurile acesteia, manifestate în *Originea operei de artă*, pe care le voi discuta, pe larg, într-o secțiune distinctă a acestei cercetări:

„Această semnificație este întâlnită în mod special – cu o referire explicită la «arta modernă» și la «avangărzi» – în textele pe care Lyotard le-a consacrat conceptului. Ca și pentru Adorno, deconstrucția universului filosofic proprie lui Aufklärung s-ar exprima în operele contemporane cele mai radicale, acelea care, după Lyotard, merită să fie numite postmoderne, prin voința de a rupe cu primatul raționalității și al reprezentării (Heidegger ar fi spus al «prezenței»). (...) Prin urmare, postmodernul (...) desemnează refuzul filosofic al reprezentării, pentru care respingerea tonalității și a figurativului se presupune că furnizează o traducere estetică. (...) Este registrul semnalării că există invizibil în vizibil, absență în prezență, Ființă dincolo de ființare, diferență ascunsă de identitate.”⁸

Am stabilit, prin prisma acestor repere, în linii de fugă, accepțiunile reprezentării care vor fi operate în cursul cercetării. Consider că examinarea astfel propusă explorează o abordare originală, încurajată de însăși predispoziția

⁵ În acest sens, diferențele dintre reprezentarea prin asemănare și cea prin similitudine vor fi raportate la calitatea fiecărui tip de reprezentare în parte de a aduce obiectul în-prezență, de a purta adevărul acestuia, depășind tradiționalul conflict dintre original și copie. Vom vedea, în cursul secțiunii dedicate interpretării foucauldienne, care sunt semnificațiile adevărului asociate fiecărui tip de reprezentare.

⁶ L. Ferry, *op.cit.*, p. 286.

⁷ „Voi numi arta modernă, scrie în acest sens Lyotard, arta care își consacră mica tehnică, așa cum cum spunea Diderot, întruchipării neîntruchipabilului. Semnalării că există ceva ce poate fi conceput, dar care nu poate fi nici văzut, nici arătat: iată miza picturii moderne” (J.F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 27). În virtutea demersului meu, analiza lui Luc Ferry este mult mai apropiată de perspectiva heideggeriană, revendicându-se, de altfel, explicit de la conținuturile acesteia, în vreme ce invocarea lui Lyotard, în acest context, este pusă în slujba receptării cadrului larg de receptare a perspectivei foucauldienne, deși Lyotard nu merge până la articularea problemei adevărului, preferând restrângerea criticii reprezentării la problema invizibilului ca nivel al unei realități.

⁸ L. Ferry, *op.cit.*, p. 293.

heideggeriană către conservarea exemplificării statutului ontologic al adevărului prin reprezentarea picturală, prea puțin fiind cunoscut faptul că filosoful german „hotărâse să scrie a doua parte a originii operei de artă, născută sub influența lui Paul Klee”⁹, singurul care reușește „să păstreze lupta dintre aparență și retragere”¹⁰, și nu a lui Van Gogh. Totodată, această cercetare are în vedere criticarea reprezentării în paradigmă heideggeriană și foucauldiană, privită cu o rezistență în stilul propus de Danto, potrivit căruia „primul pas care trebuie făcut constă în recunoașterea faptului că operele de artă sunt reprezentări, nu în sensul tradițional al asemănării lor cu un subiect, ci în sensul extins în care este întotdeauna legitim să ne întrebăm despre ce sunt acestea”¹¹. O precauție necesară, manifestată ca o exigență absolută pentru coerența întregului demers întreprins, constă în menționarea, de la bun început, a faptului că „deși pentru Heidegger pictura lui Van Gogh nu este integral reprezentatională – și nici nu ar trebui, *in extenso*, să fie înțeleasă astfel – aceasta este cu puțință tocmai pentru că reprezintă nimicul, într-o manieră în care transcende reprezentarea estetică obișnuită”¹². De aceea, abordarea discursului despre ontologia operei de artă ca și prin *reprezentarea nimicului* va face posibilă, în acest context, justificarea echivalenței dintre adevăr și ascundere, aparență și retragere, respectiv vizibil și invizibil, confruntând explicațiile și mărturiile directe ale lui Heidegger și Foucault potrivit cărora picturile care au constituit principalul referențial al analizei lor – cea a lui Van Gogh, respectiv cea a lui Magritte – găzduiesc, asistă și sunt, în final, „o reprezentare a nimicului”. Interpretarea astfel propusă nu va fi înstrăinată mizei ontologice care stă în spatele pledoariei heideggeriene; dimpotrivă, exploatănd acest orizont prin toate resursele sale critice, în prima parte a cercetării voi investiga critica adusă de Schapiro lui Heidegger, prin considerațiile din 1968 și 1994, construind o respingere coerentă și originală a acestora prin angajarea reprezentării în destituirea fundamentelor biografice și a poziționărilor venite dinspre critica de artă, într-un tratament hermeneutic asumat din capul locului ca fiind ontologic. Voi observa în ce măsură Schapiro se sustrage tratamentului teoretic heideggerian prin însuși instrumentarul pe care îl propune, considerațiile sale fiind susținute de trei criterii pe care, deși le

⁹ H.V. Petzet, “Heidegger’s Association with Art”. Petzet H.W. (ed). *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929-1979*, Chicago, Chicago University Press, 1993, p. 146.

¹⁰ Din perspectiva lui Thompson, deși disputa esențială dintre lume și pământ îi apare pentru prima dată înfățișată lui Heidegger prin tabloul lui Van Gogh, Klee reușește să îl convingă de posibilitatea de a reprezenta nu un obiect, ci însuși nimicul adus la prezență, operele sale „funcționând” prin capacitatea de a conserva o lume cu sens deplin pentru omenire care este dispusă să îi încorporeze semnificațiile. A se vedea I.D. Thomson, *Heidegger, Art and Postmodernity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 89.

¹¹ A.C. Danto, “Art, Philosophy and the Philosophy of Art”. *Humanities*. Vol. 4, No. 1, February 1983, p. 2.

¹² I.D. Thomson, *op.cit.*, p. 96.

asumă drept condiții sau principii de validare a propriului punct de vedere și de destituire a pledoariei lui Heidegger, nu le satisface în generarea argumentului său: (1) presupunerea tacită a caracterului de accesibilitate incontestabilă a reprezentării, (2) alegerea unui singur referențial (pictural, așadar al reprezentării), (3) gestionarea raportului original-copie în operarea unei multitudini de reprezentări. Prima secțiune a cercetării va fi încheiată prin stabilirea și demontarea erorilor logice și de argumentare ale argumentului lui Schapiro, dar și prin analiza consecințelor pe care reprezentarea ustensilului în opera de artă este, de fapt, principala problemă care ghidează critica lui Heidegger și a lui Schapiro. Probând, printr-un experiment imaginar, în lumina tuturor rezultatelor obținute până în acest stadiu al cercetării, formele în care argumentul lui Heidegger rămâne neschimbat ca structură, în ipoteza în care construcția lui Schapiro ar fi totuși corectă, în cea de-a doua secțiune a articolului voi realiza paralela între argumentul propus de Heidegger și cel angajat de Foucault, prin analiza în oglindă a tabloului lui Van Gogh și a celor două pipe semnate de Magritte, concentrate asupra reprezentării ustensilului. Din această pricină, reprezentarea *ustensilului* în opera de artă va fi tratată prin prisma corespondenței dintre cuplul vizibil-învizibil, din tradiția foudcauldiană, și raportul aparență-ascundere, propunând discutarea adevărului purtat de opera de artă în termenii reprezentării *nimicului*.

II. „În pantofii celuilalt”

În considerațiile din 1968 asupra perspectivei heideggeriene despre *originea operei de artă*, întemeiată pe analiza tabloului lui Van Gogh, Schapiro remarcă indiferența față de alegerea uneia dintre multiplele reprezentări picturale, realizate succesiv, cu mențiunea că o asemenea atitudine reflectă acceptarea indirectă a caracterului interșanjabil pe care îl manifestă toate exponatele în deschiderea unuia și aceluiași adevăr. Invocând dificultatea de a distinge o copie a unei reprezentări celebre de pictura originală sau de o fotografie a acesteia¹³, Schapiro instituie drept criteriu de validare a construcției heideggeriene opțiunea deliberată pentru una dintre cele opt reprezentări succesive semnate de Van Gogh.

Aparent, cele două aspecte menționate – raportul copie-original, respectiv restrângerea universului de discurs la un singur referențial – pot fi considerate elemente regăsite în analiza întreprinsă de Foucault asupra tablourilor lui Magritte, definite ca „cele două pipe”, catalizând interogarea reprezentării prin asemănare și prin similitudine, ca o diferență operabilă în evaluarea esenței operei de artă¹⁴. Inserția criteriului biografic, care încheie, de altfel, cercul „viciilor” recunoscute

¹³ A se vedea M. Schapiro, “The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh” (1968). În *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*. New York, George Braziller Inc. 1968, p. 136.

¹⁴ Acest aspect va fi dezvoltat în secțiunea imediat următoare a articolului, „Cele două pipe și o pereche de pantofi”.

deconstrucției heideggeriene, îi îngăduie lui Schapiro privilegiul de a ataca presupusa opțiune a lui Heidegger pentru analiza reprezentării nr. 255 din catalogul lui de la Faille, expusă în cadrul unei expoziții organizată la Amsterdam, în Martie 1930. Prima respingere preia astfel criteriile organizate de Schapiro în ordine inversă:

„Dar pentru niciuna dintre aceste reprezentări, așa cum nici pentru celelalte, nu s-ar putea susține corespunzător că perechea de pantofi a lui Van Gogh exprimă ființa sau esența pantofilor unei țărănci și relația sa cu natura și munca. Sunt pantofii unui artist, la acea vreme om al orașului.”¹⁵

Proiecția heideggeriană este insuficientă prin restrângerea prin care experimentează nu un fenomen saturat, așa cum pare să lase de înțeles textul filosofului german „la o a doua navigare”, experimentând deopotrivă „prea mult și prea puțin în contact cu opera de artă”¹⁶, ci mai curând din pricina faptului că „ar fi o eroare presupunerea faptului că adevărul pe care l-a lăsat în stare de neascundere în pictură – ființa pantofilor – este ceva dat aici odată și pentru totdeauna și inaccesibil percepției noastre asupra pantofilor în afara picturii”¹⁷.

Presupunerea tacită constă în acceptarea caracterului de accesibilitate incontestabilă a reprezentării, întreprinsă de orice subiect, indiferent de intenționalitatea degajată. Schapiro preferă „decupajul” unei structuri reale, transpus într-o reprezentare loială realității imediate, așa încât, sub egida cazului analizat, nimic din reprezentarea comună a unei perechi de pantofi a unei țărănci nu ar putea fi depășit de o reprezentare picturală. Tocmai pentru că presupune opera de artă ca secvență a realității, procesată în chip subiectiv, însă obiectual, Schapiro ratează constituirea heideggeriană a reprezentării ca *aparență*, precum și disputa dintre *lume* și *pământ*, amputând puterea metafizică a artei, recuperată ca restul unei simple „idei teoretice”¹⁸. În acest pas al argumentării, Schapiro urmărește satisfacerea celui de-al doilea criteriu propus modest, și anume alegerea unui unic referențial. Conservând însă instrumentarul lui Schapiro, precum și exigențele acestuia, presupunând că, într-adevăr, Van Gogh pictează proprii pantofi, și nu încălțările unei țărănci – o speculație ilegală, dacă păstrăm „aparența” scrierilor biografice – certitudinea unui unic referențial este imposibilă: nimeni nu poate spune dacă Van Gogh avea la acea vreme o singură pereche de pantofi, pe care a pictat-o obsedat în cele opt reprezentări, sau dacă având mai multe perechi de pantofi identice, a ales un singur exemplar pe care l-a redat cu fidelitate pentru natura obiectului în toate pânzele sale. Pe de o parte, o asemenea asumție ar complica argumentul și totodată l-ar deschide către ipoteza foucauldiană a diferenței dintre reprezentarea prin *asemănare* și cea prin *similitudine*. Pe de altă parte, considerând că amendamentul imediat invocat de Schapiro este valid

¹⁵ *Ibidem*, p. 138.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*, p. 139.

integral, „Heidegger ratează un alt aspect important al picturii: prezența artistului în opera de artă”, nu una latentă, care propune creația asistată, ci o aducere-la-sine a picturii rezultată ca arhetipul unui mod de viață, devenind o operă de înfăptuit, animată de o potențialitate impusă și premeditată. Într-un fel imperativ, *opera trebuia să se întâmple*: destituind aparențele, aceasta cultivă entuziasmul realității care lucrează-pentru-subiect.

„Când Van Gogh a reprezentat saboții de lemn țărănești, le-a dat o formă clară și o suprafață ca cea a obiectelor netede (ale unui stil de viață), așezate pe aceeași masă: bolul, sticlele, o varză, etc. Într-o pictură de mai târziu, a întors papucii țărănești din piele cu spatele la privitor. Proprii săi saboți au fost izolați de pământ; i-a așezat ca și când ne confruntă, atât de purtați și de tociți în aparență, că putem vorbi despre ei ca portrete autentice ale pantofilor îmbătrâniți.”¹⁹

Reprezentarea pantofilor din paginile lui Hamsun, în care personajul Van Gogh este mult mai apropiat de autenticul Van Gogh, prin mărturia modului de viață, a fragmentelor de conștiință permanentizate prin reprezentări de un timbru color, definite alternativ de o nevroză necontrolată sau de o memorie afectată, înțepenită în corpurile unor ustensile menite să îi țină custodia rațiunii, îngăduindu-i să dea lucrurilor rolul lor aparent dintr-o poveste convenită, nu păstrează nimic din perspectiva heideggeriană. Prin proprii săi pantofi, *Van Gogh nu scapă pământului*. Sau, în termenii lui Schapiro, marchează poziția noastră inevitabilă pe pământ. Subiectul *își ia fatalitatea la purtare*: pantofii sunt, după cum asumă oponentul lui Heidegger, „o bucată din sinele”²⁰ ființei lui Van Gogh. Singura eroare heideggeriană pare să fie o luare de poziție. Heidegger nu poate fi în pantofii lui Van Gogh – nimic din proiectul de viață al celui din urmă nu se regăsește în hermeneutica reprezentării și nici în discursul despre originea operei de artă. Consider că în lumina acestor asumptii, Schapiro reușește să se plaseze pe sine, prin propriul instrumentar terminologic aplicat, în afara construcției heideggeriene, de la bun început, ratând nu doar miza criticii, așa cum voi justifica în cele ce urmează, ci, mai mult decât atât, deplasând întregul discurs despre ființă sub semnul sinelui.

Principala critică dezvoltată în această direcție constă în amendarea psihologizării care se sustrage granițelor ontologice ale discursului despre relația dintre artist și opera de artă, deși, sub incidența unui punct de vedere superficial, inserția sinelui ar permite o abordare mult mai loială corespondențelor foucauldiene. Or, unul dintre obiectivele acestei cercetări nu constă în evaluarea rezistențelor pe care ființa heideggeriană le crește în fața unei filosofii a subiectului, pretins foucauldiană, sau înaintea unor racordări la o pluralitate de interpretări acordate sineității și rolului său în reprezentarea picturală. Cu atât mai puțin, în specularea raporturilor dintre subiect și obiect în (re)construcția unei reprezentări, prin exploatarea sinelui ca subiect și obiect deopotrivă. Însă atașarea

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 140.

ustensilului unui mod de viață deturneză discursul ontologic despre originea operei de artă către travaliul hermeneutic al unei istorii personale afectate, obsedată să își recupereze anterioritatea printr-o „relicvă sacră”²¹: o pereche de pantofi. Saboții unui „Iisus predicând bunătate și umilință”²², care merge pe urmele părintelui său, ar putea fi doar plauzibili. Însă în spatele unui Van Gogh care merge înapoi, recuperându-și pașii unei intime desfigurări a rătăcirii patologice, e posibil să se afle un martir: căci pretextul unei opere de artă a fost sacrificat prin specularea unei biografii, ca de altfel și întreaga miză a discursului despre originea operei de artă. Pantofii lui Van Gogh nu pot fi doar saboții unui neconciliat. Dar, mergând pe urmele lui Heidegger, sunt aceștia doar o pereche de pantofi și atât?

Reconsiderarea argumentului lui Schapiro din 1968, elaborată într-o pledoarie publicată în 1994, îi descoperă ca metafora „idealului vital al unui pelerin”²³: aparținând pământului, protejat de lume, odihnindu-se în sine, ustensilul tutelat de o operă de artă este afirmat ca rezultatul unei interpretări deturnată de la natura adevărului personal al artistului, așezând într-o pereche de pantofi întreaga „respingere de către părinți sau maeștri”²⁴. Dincolo de inocularea unui sentiment al rușinii inaugurată ca spectacol public, confesionalul speculat de Schapiro într-o pereche de pantofi este augmentat, prin întregul resort critic, de posibilitatea deturnării construcției heideggeriene printr-o notă adăugată *Originii operei de artă*, în care se recunoaște faptul că „din pictura lui Van Gogh nu putem spune cu certitudine unde erau așezați pantofii și nici cui îi aparțineau”²⁵. Remarca îi folosește lui Schapiro pentru a chestiona posibilitatea, rămasă deschisă, de a proclama validitatea și relevanța construcției heideggeriene indiferent de posesorul perechii de pantofi: o clasă de indivizi, putând fi pantofii oricui, cel puțin prin regăsirea empatică a contemplatorului în lumea prilejuită de pânză; o țărancă întoarsă de la muncă și refugiata în lumea ei sau poate chiar Van Gogh. Însă esența operei de artă și adevărul purtat de aceasta nu pot fi închise într-o speță biografică: între credulitatea lui Schapiro și naivitatea lui Heidegger, după cum remarcă Derrida, suspendarea interogării naturii adevărului operei de artă nu poate fi îngăduită. Consider că reconstrucția „de jurnal” operată de Schapiro, care recurge la mărturiile lui Gauguin ca la un argument constituit prin apelul la autoritate (de forma unui *argumentum ad verecundiam*), convenabil inserat pentru a evita o potențială respingere printr-o secvență *ad hominem* – bazându-se pe credibilitatea sursei – este combatibil, dacă se sustrage unui univers de discurs specific criticii de artă. Textul heideggerian trebuie restituit universului de discurs ontologic.

²¹ *Ibidem*.

²² P. Gauguin, “Natures Mortes”, în *Essais d'Art Libre*. January 4, 1894. E. Girard (ed.). Paris, 1894, p. 275.

²³ M. Schapiro, M. “Further Notes on Heidegger and van Gogh”. In *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York, George Braziller Inc. 1994, p. 147.

²⁴ *Ibidem*, p. 149.

²⁵ M. Heidegger, *Originea operei de artă*, București, Humanitas, 2011, p. 380.

Abordând ustensilul ca un obiect personal, care exploatează condiția subiectului până la epuizare, Schapiro ratează guvernarea pledoariei heideggeriene de problema ființei. În plus, respingerile lui Schapiro sunt consolate de înseși două din postulatele heideggeriene: artistul este originea operei de artă, iar opera de artă este originea artistului, tot așa cum arta este deopotrivă originea artistului și a operei de artă²⁶. Într-un anumit fel – semnificativ pentru construcția operată de Heidegger doar tangențial – din reprezentarea pantofilor nu dispăre nimic din „bucata din sinele” artistului, pentru a păstra terminologia exersată de Schapiro, care omite menirea discursului de a investiga natura ustensilului ca fiind cel care inspiră încredere și se odihnește în sine, conservându-și utilitatea²⁷. La limită, se poate argumenta faptul că pânzele lui Van Gogh își justifică încărcătura biografică, tot așa cum picturile lui Cezanne pot fi receptate ca opere de artă concepute pe un aspect particular al afectării istoriei personale a artistului, prin felul în care obiectele se manifestă în mod prioritar încorporării lor într-un proiect de viață, definind „o lume”²⁸. În acest sens, Cezanne, de pildă, elibera sensurile obiectelor și chipurilor „care se cereau pictate”, exprimând ceea ce acestea voiau să spună. Extrapolând, pânzele lui Van Gogh i-au încorporat lumea prin intimitatea inalienabilă, ca prezență și conexiune, dintre obiectele care așază în operă adevărul lumii sale și propriul său proiect de viață. Chiar și așa, „pictorul își ia corpul cu el

²⁶ „Artistul este originea operei. Opera este originea artistului. Niciunul dintre acești termeni nu există fără celălalt. (...) Pe cât de necesar este artistul originea operei în alt chip decât este opera originea artistului, pe atât de sigur arta este, într-alt chip încă, originea deopotrivă a artistului și a operei.” (*Ibidem*, 17, [7]).

²⁷ Schapiro pare să rămână în lumina textului heideggerian care nu reprezintă perspectiva autentică a filosofului german asupra originii operei de artă, ci mai curând reluarea și sintetizarea perspectivei comune cu privire la un asemenea aspect, „trezit” prin impresia creată de tabloul lui Van Gogh. Neglijând astfel problema ustensilului, Schapiro nu numai că omite îndemnul heideggerian explicit, potrivit căruia „atâta vreme cât noi nu facem decât să ne reprezentăm în general o pereche de încălțări, sau chiar să privim în tabloul acele încălțări care zac acolo nefolosite de nimeni, nu vom afla nicicând ce este în realitate natura de ustensil a ustensilului” (*Ibidem*, 17, [22]), dar ratează recunoașterea perechii de pantofi ca simplă exemplificare a unui ustensil către care pictura lui Van Gogh deschide, arătându-l ca ceea ce este „într-adevăr”.

²⁸ Deși nu este locul acestei mențiuni într-un asemenea context, este demn de menționat faptul că o asemenea construcție ar putea fi dezvoltată prin specularea diferenței dintre maniera în care artistul este orientat către reprezentarea unei ființe sau a unui ambient natural într-o pictură, și forma în care redarea unui ustensil într-o operă de artă este influențată de „orientarea” acestuia ca individ către ustensilul însuși în viața reală, sau de o experiență rezultată în spațiul privat în urma acestei interacțiuni. În acest caz, „vederea ustensilului” într-o pictură ar impune o particularitate aparte a unei reprezentări, în care problema vizibilului este articulată printr-o deschidere concentrică: a vederii ustensilului în potențialul său, luându-l în seamă pentru a-l trezi în ființa sa când acesta se trezește în propria noastră ființă, respective a vederii operei de artă ca vedere a unui asemenea lucru în esența sa.

în operă” pentru a schimba o lume exterioară printr-o lume creată²⁹, iar din această pricină contează, în demontarea pledoariei lui Schapiro, nu transpunerea artistului într-o pânză, ci adevărul lumii purtat de aceasta, expresia înțelesurilor sale latente ori schimbul de aparență și autenticitate pe care acestea îl joacă prin reprezentare.

Ceea ce voi propune, în cursul acestei secțiuni, este criticarea poziției heideggeriene și a celei revendicată de Schapiro, în termenii raportării la reprezentarea ustensilului, observând în ce măsură pledoaria fiecăruia este destinal dirijată de însăși racordarea reprezentării imaginii unui obiect la o pictură. Va fi speculat, în consecință, scenariul cotidian din spatele poveștii picturale, distragerea subiectului de la experiența punerii-la-lucru a ustensilului în realitatea imediată printr-o secvență narativă care complică, prin problema posesiei, contemplarea operei de artă ca spectacol, înstrăinându-l de discursul despre adevărul purtat de aceasta. *De facto*, interogația presupune gestionarea raportului de fidelitate dintre reprezentarea artistică și realitatea imediată. Din această perspectivă, Schapiro amputează orice *pro-ducere* prin reprezentarea artistică: redusă la accelerarea unui *mimesis*, pictura lui Van Gogh îi reprezintă pantofii – acceptând ipoteza redării unui ustensil personal care face parte obsedant și inalterabil dintr-un mod de viață autentic – *reproducându-i*, în termenii propuși de Derrida. Cu alte cuvinte, Schapiro optează indirect pentru cultivarea unei reprezentări prin asemănare, și nu prin similitudine, urmărind instrumentarul propus de Foucault, pe care îl voi dezvolta, prin corespondențele cu procesul hermeneutic heideggerian, într-o secțiune ulterioară a acestui articol. Totuși, imposibilitatea rupturii, o sciziune survenită chiar și prin deconstrucție, pare să domine perspectiva lui Schapiro, neizolând elemente convenționale în reprezentarea picturală, altminteri condiții necesare și suficiente pentru constituirea ei, precum artistul de personaj sau de subiect, ori pantofii, ca obiect, de corpul subiectului, respectiv al artistului. Este revolta lui Derrida împotriva corpului propriu, localizat, recunoscut, fixat, care urmărește obsesia postmodernă pentru individualitate suverană și singularitate pătimașă: astfel, filosoful francez situează pledoaria lui Schapiro în zona postulării reprezentării ca *demonstrație* care nu poate depăși tensiunea metaforei. În acest caz însă, artei i-ar fi recunoscut privilegiul exclusiv de a fi *ostensivă* (epuizând aluzia către o *pointure* propusă de Derrida): propunând mereu *adecvări* ale lumii într-un univers de discurs figurat, vizibilul devine marcă a condițiilor de posibilitate ale reprezentării. Însă ostensiv înseamnă nu doar *ceea ce caută să se arate*, ci și *ceea ce nu se ascunde*, instituind o mișcare inversă față de miza argumentului propus de Heidegger. Nu numai că un asemenea protocol de definiție artistică este incomplet și nedrept față de instrumentarul clasic al criticii de artă, dar este și străin demersului gestionat în *Originea operei de artă*. Reprezentarea este aluzivă, nu doar confesivă, inserând un „*tertium quid*” între cuvânt și calea geometrică, în

²⁹ M. Merleau-Ponty, “Eye and Mind”. In Ted Toadvine & Leonard Lowlor (eds). *The Merleau-Ponty Reader*, 2007, p. 353.

căutarea unei sintaxe proprii și imprevizibile, liberă de afirmare și de aserțiuni” pe care „subiectul figurat”, în sensul lui Foucault, este obligat să o practice, să o rostească. Relevantă, pe seama întrebării dacă obiectul reprezentat este chiar o pereche de pantofi și ce stă în spatele acesteia, este chestionarea adevărului purtat de însuși obiectul supus reprezentării. Cu ce s-ar modifica discursul lui Scahpiro dacă, într-adevăr, pantofii reprezentați ai fi ai lui Van Gogh? Pe de o parte, subiectul figurat – pantofii, *de facto*– și subiectul discursiv – cel „mărturisit”, „rostit” printr-o reprezentare, chiar și picturală, în acest caz, pantofii pictați – coabitează printr-o „*convenientia*”³⁰, într-o proximitate a potrivirilor care sugerează similitudinile acestora în termeni de minimă distanță. Van Gogh ar fi confruntat continuu propria pereche de pantofi cu reprezentarea picturală, exploatând formele, contururile, pertinența materialului pictat de a imita, în amestecul de pânză și culoare, însăși pielea saboșilor sau lemnul podelei pe care sunt surprinși. Mai apoi, cele două subiecte se îngână, printr-un soi de „*aemulatio*”³¹, reflectându-și reciproc limitele, uneori prin însăși puterea *analogiei*³². Opera de artă ar acționa printr-un principiu de mobilitate care legitimează inflexiunile perene stabilite între subiectul discursiv și cel figurat, fără ca notele intensionale specifice să altereze cultura diferenței dintre cele două dimensiuni.

„Întregul volum al lumii, toate învecinările produse de conveniență, toate ecourile emulației, toate înlanțuirile analogiei sunt suportate, menținute și dublate de acest spațiu al simpatiei și antipatiei care nu încetează să apropie lucrurile și să le țină la distanță. Prin acest joc, lumea rămâne aceeași; asemănările continuă să fie ceea ce sunt și să se asemene. Același rămâne Același, zăvorât în sine.”³³

Cu ce se modifică, în schimb, argumentul lui Heidegger, dacă am accepta ca fiind adevărat argumentul lui Schapiro? Exceptând detaliul posesorului perechii de pantofi, construcția rămâne aceeași. Cu toate acestea, rămânând sub egida unor asemenea considerente, privite dinspre orizontul mizei pledoariei heideggeriene, nu s-ar putea constitui decât o singură concluzie, redată printr-o etichetă foucauldiană: *Ceci n'est pas Heidegger*.

³⁰ În arhitectonica foucauldiană a reprezentării, conveniența posedă puterea de a reda similitudinile „cerc în cerc” (M. Foucault, *Cuvintele... ed. cit.*, p. 60), printr-o mișcare reciprocă și continuă între părțile antrenate.

³¹ Ca formă secundară de similitudine, *aemulatio* divulgă deopotrivă mișcarea dispersată și reflexia. De la paradigma figurată de conveniență „cerc în cerc”, se trece la un proces de reproducere perenă a cercurilor, semnificând cu greutate saltul de la un echilibru discursiv la unul de sorginte reprezentatională.

³² Abia printr-un instrumentar analogic, omul ajunge să fie definit, în pictură, ca punct situat la egală distanță de oricare altul din universul său: având puterea de a deveni orice, acesta rămâne continuu ceea ce este, destăinduindu-se manifest. Totuși, „trebuie ca similitudinile ascunse să fie semnalate la suprafața lucrurilor; e nevoie de o marcă vizibilă a analogiilor invizibile.”(*Ibidem*, pp. 68-69).

³³ M. Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, București, Editura Univers, 1996, p. 67.

Urmându-l pe Schapiro, s-ar putea spune că o pictură nu face nimic mai mult decât să mobilizeze corpurile printr-o materialitate cultivată, a formelor și pastelurilor reprezentării. În orice caz, miza acestui scurt excurs, un ocol premeditat pentru a construi susținabilitatea tezei de demonstrat, a fost aceea de a proba dificultatea argumentului lui Schapiro de a rămâne incontestabil în condițiile în care simpla afirmare a operei de artă ca *reproducere*, și nu ca *producere*, se situează în afara teoriei propusă de Heidegger. Mai mult decât atât, pledoaria lui Schapiro poate fi abandonată prin localizarea unui contraargument sugerat de însuși criteriul stabilit inițial – o pretinsă luciditate biografică – Van Gogh respingând bunăoară temeiul artei ca exercițiu al unui *mimesis*:

„În loc să încerc să reproduc ceea ce văd înaintea mea, prefer să folosesc culoarea într-un mod complet arbitrat pentru a exprima cu tărie propriul meu sine.” (Van Gogh, Scrisoare către Theo van Gogh, August 1888)

Cel puțin din acest punct de vedere, discutarea problemei reprezentării a servit ca abordare a unui element comun al argumentelor lui Heidegger, Schapiro, respectiv Derrida, referitoare la natura operei de artă, fixând distanțele dintre acestea prin recunoașterea faptului că, în ciuda aplicării unui instrumentar terminologic similar foarte slab, dar nu imposibil de fixat, mizele sunt net diferite și tocmai din această pricină, ultimele două pledoarii nu pot constitui critici pertinente la adresa discursului despre originea operei de artă. Fiecare dintre acestea „promite” altceva, în măsura în care păstrăm preferința lui Derrida pentru un asemenea termen, menit a sugera decodificarea adevărului unei opere de artă prin prisma angajamentelor sale (ceea ce face uz de intenționalitatea care a stat la baza travaliului artistic). Când Derrida citează mărturia epistolară a lui Cezanne ca pe o promisiune – „Îți datorez adevărul în pictură și ți-l voi spune”³⁴, adevărul însuși este deturnat tot către o mișcare de personalizare – nu psihologizată, așa cum se întâmpla în pledoaria lui Schapiro, dar în mod vădit subiectivizată, fiind revendicat drept o *rostire performativă*. Printr-un angajament declarativ, adevărul va fi spus, nu pictat: din nou, între figurativ și discursiv, este constituită o distanță clamată ca adevăr, printr-o diversiune a raportului *reprezentare reală / reprezentare picturală*. Altminteri, o asemenea distanță este singura care poate suporta însăși întrebarea profund heideggeriană: sunt aceștia doar o pereche de pantofi? Superficial, ecoul argumentului lui Derrida ar putea conduce tot la o restrângere a tuturor alternativelor discutate la o problemă a morfologiei reprezentării picturale, ceea ce, repetitiv, se sustrage mizei propusă de Heidegger. Dacă problema adevărului ar fi doar o rostire performativă, atunci cele trei argumente ar fi doar promisiuni care nu pot fi „acuzate, condamnate” sau pedepsite, după cum Derrida însuși amintește în examinarea „speței”: „Nu este decât pictură, scriitură, restituire. Asta-i tot”³⁵.

³⁴ J. Derrida, *The Truth in Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 255.

³⁵ *Ibidem*, p. 371.

Atunci, nici perechea de pantofi nu este o pereche de saboți. Tot așa cum, mai târziu, nici pipa lui Foucault nu este o pipă. Totul este doar pictură. Tolerând o asemenea reducere, argumentul lui Schapiro ar cădea de la bun început, prin anularea mizei: nu există Van Gogh în pictură, nu există biografie transpusă între contururi, nu există nevroză între tușe de culoare. Există doar pânze și reprezentările lor. Ar putea fi o linie de argumentare convenabilă, pentru destituirea unei asemenea poziții, însă insuficientă pentru a compensa sau proba demersul heideggerian. „Și totuși”, păstrând *dubito*-ul obsedant al lui Heidegger, rostit cu o inspirată speculație aservită deconstrucției, ce poate ascunde sau retrage „o pereche de pantofi”?

III. Cele două pipe și o pereche de pantofi: reprezentarea nimicului

În anul 1968, argumentul lui Mayer Schapiro, privind eroarea heideggeriană de interpretare a perechii de pantofi pictată de Van Gogh, apărea publicat în același timp cu critica foucauldiană a funcției operei de artă în reprezentarea invizibilului și a adevărului, pornind de la tabloul lui Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*. Similaritatea dintre conjunctura travaliului hermeneutic heideggerian și cel foucauldian constă în existența unei pluralități a formelor de reprezentare a operei de artă, ceea ce, în primul caz, va alimenta argumentele de respingere, de către Schapiro, a criticii heideggeriene dedicată picturii lui Van Gogh, gestionată în opt reprezentări dintre care trei (elaborate între 1885-1887), au fost preferate de autorul *Originii operei de artă*, iar în cea de-a doua paradigmă, va declanșa abordarea „Celor două pipe”³⁶ din 1928 și 1966, ale lui Magritte, ca trădare a imaginii prin paralimbaj sau metapictură.

La prima vedere, Foucault recunoaște pictura lui Magritte prin același element de seducție, și totodată de confort, pe care Heidegger îl recunoaște tabloului semnat de Van Gogh: *simplitatea*, retrasă „intenționat” prin ambiguități multiple încrustate la nivelul construcției picturale în cea de-a doua reprezentare, din 1966. Mai apoi, Foucault acuză pictura lui Magritte de o *naivitate* originară (altminteri asociată și de către Derrida lui Heidegger), degajată de prezența textului încorporat tabloului ca urmă a absenței artistului, o gestualitate care are menirea de a pune la îndoială, aproape metodic, calitatea obiectului ca fundament al operei de artă. Până la acest nivel, s-ar putea conchide faptul că procesul foucauldian nu reușește să îl dubleze pe cel heideggerian până la capăt, de vreme ce, pentru cel din urmă, fixarea unui referențial clar dintre reprezentările lui Van Gogh este un act convențional și, la limită, indiferent construcției critice, neafectând discursul despre originea operei de artă, prin aportul detaliilor figurative. Pe de altă parte însă, analiza lui Foucault păstrează structura metodică de cercetare a tablourilor lui Magritte pentru fixarea unui referențial incontestabil, selectat intențional, în aceeași manieră în care Schapiro consideră că textul heideggerian nu poate fi asociat decât

³⁶ M. Foucault, *This Is Not a Pipe*, Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 15.

uneia dintre multiplele reprezentări ale perechii de pantofi, realizate de Van Gogh. Sub egida acestor repere, cercetarea foucauldiană constituie un suport ideatic fundamental în încercarea de a deschide simultan deconstrucția lui Heidegger aplicată tabloului lui Van Gogh, respectiv critica lui Schapiro la adresa pledoariei heideggeriene.

„Există două pipe. Sau ar trebui mai curând să spunem că există două picturi ale aceleiași pipe? Sau o pipă și desenul acesteia, or două desene, fiecare reprezentând o pipă diferită? Sau două desene, una reprezentând o pipă și cealaltă nu, sau două desene noi, din care nici unul nu reprezintă o pipă? Mai mult decât atât, este o pictură care reprezintă nu o pipă, ci o altă pictură, una care reprezintă ea însăși o pipă, așa încât trebuie să mă întreb: la care dintre picturi se referă enunțul scris?”³⁷

Foucault constată situarea pipei într-un spațiu în care *dicte*-ul vizibilului este suveran: textul – încă neconvincător în calitatea sa de referențial, suportul pânzei care seamănă cu o bucată de tablă, ori adâncimea podelei extrag obiectul căreia opera de artă îi este consacrată, aruncându-l într-o „închisoare stabilă”³⁸, în care privirea dirijată a subiectului este disciplinată către o vedere premeditată. În reprezentarea exhaustivă din 1966, pipa plutește: suspendată, se detașează de pictura însăși, emanând o proporție cucerită a spațiului robust. Augmentarea pipei alimentează specularea unei posibilități deschise a asumării fumului dintr-o pipă (anterioară) în forma coagulată a unui obiect similar, de dimensiuni extrapolate, caz în care reprezentarea poartă funcția vinovată a unei asemănări, și nu a unei reprezentări autentice. Cele două pipe sunt despărțite de suport, de referențial, de limite; așadar, de ambiguități native care reușesc să ascundă evidența, retrăgând obiectul prin expresia unui conflict consumat nu între imagine și text, ci între ceea ce pictura reprezintă ca fiind „o pipă care nu este însăși pipa” și obiectul care prin toate funcțiile sale pragmatice, se descoperă ca fiind o pipă, sau, în termeni heideggerieni, neforțând deloc corespondențele, un anumit *ustensil*. Parcursul foucauldian reamintește devotamentul heideggerian pentru simplitatea cu care perechea de pantofi din tabloul lui Van Gogh își proclamă evidența, recuperându-și cotidianul și epuizarea pe care punerea-la-lucru a amprentat-o asupra ei.

„Tabloul lui Magritte (pentru moment, mă refer numai la prima sa versiune) este tot atât de simplu pe cât e o pagină ruptă dintr-un manual de botanică: o imagine și textul care o numește. Nimic nu este mai ușor de recunoscut decât o pipă, desenată astfel; nimic nu este mai simplu de spus – iar limbajul o știe prea bine în locul nostru – decât «numele unei pipe». Acum, ceea ce dă straniețate picturii nu este „disputa” dintre imagine și text. (...) ci operația care redă invizibilul prin simplitatea rezultatului său, singura care poate explica vaga neliniște provocată. Operația este o caligramă...”³⁹

³⁷ *Ibidem*, p. 16.

³⁸ *Ibidem*, p. 17.

³⁹ *Ibidem*, p. 23.

Acest element⁴⁰ este destinat funcției *retragerii*, a suspendării unei evidențe care nu poate fi internalizată de un subiect decât ca o privire superficială a ceea ce este vizibil. Pentru Foucault, retragerea este jucată de invizibil, nu ca reconstrucție a ceea ce stă dincolo de pictură, ci ca reprezentare a unei adevăr. Textul invadează pictura pentru a o descompune: rolul legendei stă în a propune o anumită complicitate a picturii cu spațiul, pe care deseori pare să o speculeze și Heidegger, ca fiind neaccidentală în tabloul lui Van Gogh. La suprafața picturii, apare inoculată „imaginea unui text”⁴¹: reprezentarea în forma scriiturii, așa cum o definește Foucault, justifică întoarcerea lucrurilor în spațiile lor, pentru a face loc invizibilului. Din această pricină, „fără să spună nimic, o pictură mută și adecvat recognoscibilă arată obiectul în esența lui”⁴².

Ca și pantofii lui Van Gogh, pipa este recognoscibilă: un ustensil comun, contestat în obiectualitatea sa, dependent de o declarație instabilă, în care demonstrativul abuzează realitatea până la reinventare, manifestul „*Ceci n'est pas une pipe*” este singura distincție introdusă. Heidegger însă nu ocolește obsedantul referențial al pantofilor reprezentați în pictura: „acești pantofi” și nu alții, au fost cei care au alimentat disputa purtată cu Schapiro, după recunoașterea opțiunii pentru reprezentarea expusă la Amsterdam, în Martie, 1930. Mărturia inoculată picturii, „aceasta nu este o pipă” redă, în perspectiva foucauldiană, mecanismul de argumentare a faptului că demonstrativul („aceasta”) recuperat ca „ansamblu constituit din pipa scrisă și textul desenat”⁴³ este incompatibil („nu este”) cu elementul rezultat din solidaritatea și contopirea discursului și a imaginii cu toate ambiguitățile vizuale și verbale elogiuate de caligramă („o pipă”). Foucault declară: „Nicăieri nu este o pipă.”⁴⁴. Testimonialul foucauldian susține deconstrucția celei

⁴⁰ Foucault amintește triplul rol pe care caligrama îl îndeplinește: 1. augmentarea alfabetului, 2. repetarea unui element în absența oricărei practici retorice, 3. prinderea lucrurilor într-un dublu cifru. Delimitând obiectul de lume și rânduint secvențele literelor, caligrama spațializează o formă deopotrivă fizică și verbală a unui obiect, „făcând textul să spună ceea ce pictura reprezintă” (*Ibidem*, p. 21), prin îndeplinirea, aproape bizară, a unei funcții tautologice. Textul și imaginea sunt surprinse, în această fractură, ca fiind echivalente. Foucault punctează însă caracterul tautologic al caligramei ca fiind izolat de retorică. „Esența retoricii este alegoria. Caligrama abuzează capacitatea literelor de a semnifica deopotrivă elementele lineare care pot fi organizate într-un spațiu și semnele care trebuie să se deruleze în acord cu un unic lanț de sunete. (...) Caligrama aspiră jucăuș să șteargă cele mai vechi opoziții ale civilizației noastre, în ordine alfabetică: să arate și să numească, să modeleze și să rostească, să reproducă și să articuleze, să imite și să semnifice, să privească și să citească” (*Ibidem*).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 23.

⁴³ *Ibidem*, p. 27.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 29.

de-a doua versiuni a tabloului lui Magritte, în care natura locului unde apare reprezentat obiectul operei de artă apare desemnat ca „spațiu pedagogic”⁴⁵.

„Pictura arată un desen care arată forma unei pipe, un text scris de un instructor zelos arată că o pipă este ceea ce pretinde.”⁴⁶

Extrapolând, eliminând legenda, sau atribuind-o numai ca un corespondent modest al sentințelor hermeneutice heideggeriene, următoarea interogație capătă sens în universul de discurs al deconstrucției tabloului lui Van Gogh: sunt pantofii *ceea ce pretind*? Mai mult decât atât, este *ustensilul* ceea ce pretinde, tot atât de mult pe cât *opera de artă* este *ceea ce pretinde*? Foucault încearcă descompunerea referențialelor: într-o lume posibilă, în care pictura lui Magritte nu ar părea desprinsă dintr-o tablă, ci chiar ar fi una, un pedagog ar putea-o explica printr-o serie de negații care se multiplică mutual:

„«‘Aceasta nu este o pipă’, ci desenul unei pipe»; «‘Aceasta nu este o pipă’, ci un enunț care atestă ca aceasta nu este o pipă»; «Enunțul ‘aceasta nu este o pipă’ nu este o pipă», «În enunțul ‘aceasta nu este o pipă’ nu este o pipă: pictura, enunțul scris, desenul unei pipe – niciuna dintre acestea nu este o pipă»: (...) iar studenții ar răspunde strigând «o pipă, o pipă!»: pentru că în întreaga confuzie iscată și susținută de caligramă, pipa poate declanșa fenomenul rupturii: «spațiul comun: banală operă de artă sau lecție cotidiană – a dispărut.»⁴⁷

Retragerea operează ca o afirmare perpetuă a unui obiect impalpabil, și totuși prezent: *nimicul* crește, după regula foucauldiană, în arealul unui nicăieri, pentru a îngădui și legitima toate negațiile coagulate ca *definiendum* al reprezentării. Refuzând demnitatea obiectului recunoscut trivial în pictură, retragerea și trădarea imaginii prin destrucția reprezentării propun, de fapt, vizibilitatea nimicului, exportat într-un proces dirijat al privirii. El este cel dintâi care se dă unui subiect. Tensiunea genuină dintre *aparență* și *retragere* angajează nimicul care devine *prezență* descoperită în pictura lui Magritte, tot așa cum pânza lui Van Gogh slujește reprezentării unei perechi de pantofi menită *a proiecta*, în chip real, propriu și autentic, nimicul. De altfel, interpretarea foucauldiană manifestă similarități puternice cu sentința heideggeriană din *Introducere în metafizică*:

„Iată acest tablou a lui Van Gogh: o pereche de încălțări țărănești grosolane și nimic mai mult. Imaginea reprezintă, la drept vorbind, nimic.”⁴⁸

Observând această zonă de similaritate a travaliilor hermeneutice întreprinse de Foucault și de Heidegger operelor lui Magritte, respectiv Van Gogh, teza pe

⁴⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 30-31.

⁴⁸ M. Heidegger, *Introducere în metafizică*, București, Humanitas, 1999, p. 54.

care o susțin, la acest nivel al cercetării, constă în definirea celor două tablouri ca fiind specii ale picturii nonafirmative, prin care suveranitatea obiectului aparține invizibilului, exploatat în două forme distincte⁴⁹. Heideggerian, obiectul este receptat metodic, parcurgând mai întâi canoanele evidenței. Când pictura reprezintă nimic, pentru Heidegger, acceptarea acestei teze nu manifestă portanțele destituirii obiectului ca reprezentare fidelă a unei secvențe reale; din contră, perechea de pantofi va fi privită nu ca reprezentând orice, mai puțin o pereche de pantofi, ci ca fiind prima evidență care acomodează subiectul cu o reprezentare vulgară, simplă. Heidegger nu retrage obiectul, ci creează pe evidența acestuia *retragerea* însăși⁵⁰. Superlativ, Van Gogh îndrăznește mai mult decât atât. Abia când încorporează *nimicul*, reprezentarea este deplină: *nimicul* este *vizibil*, iar pictura ajunge un fenomen saturat, tutelat de privilegiul donației depline de sensuri.

În acest schimb se află depozitată întreaga esență a fenomenului ca fiind ceea ce se arată în sine însuși, problema reprezentării ca dispută între *aparență* și *retragere*, în termeni heideggerieni, sau între *vizibil* și *invizibil*, sub egida discursului foucauldian, fiind redusă, de fapt, la distanța dintre *ceea ce se arată* (*erschainen*) și *ceea ce apare drept* (*scheinen*). Heidegger este atras de o originalitate a privirii: în jurul acesteia, grefarea ființei ca fiind ceea ce este în adevăr – adevărata miză a cercetării originii operei de artă – este posibilă numai prin acceptarea faptului că arătarea instituie sensul ființei ca ceea ce este și ceea ce se arată deopotrivă. Sustrasă ascunderii, necuprinsă de retragere, starea de a fi în adevăr apare prin prisma reprezentării, în opera de artă, ca *ceea ce lasă lucrul să strălucească pornind de la el însuși*. De aceea, realul din opera de artă înseamnă a găsi în lucru opera de artă, posibilitate îndeplinită numai prin exercițiul justei măsuri a discernerii a ceea ce este vizibil de ceea ce este invizibil, ori a ceea ce stă în aparență față de ceea ce stă în ascundere, lăsând opera de artă să vorbească, să „reprezinte”, prin însăși poziționarea propriei ființe în alt spațiu decât cel în care

⁴⁹ Astfel, fiecare reprezentare neagă ceea ce afirmă sau arată, exersând, de fapt, echivalența subtilă dintre asemănare și afirmare, o distanță menită să degajeze toate dificultățile sale în spațiul care găzduiește tensiunea dintre similitudine și asemănare, păstrând rigoarea propusă de Foucault. Cele două conținuturi pot fi dissociate în sensul în care asemănării i se atașează un model, un original imuabil ca element care ordonează ierarhia reprezentărilor generate pentru a dubla realitatea în fluxul de la creativitate la origine- „asemănarea predică prin sine un model care trebuie recuperat și dezvăluit, în vreme ce similitudinea montează simulacrul ca o relație infinită și reversibilă a similarilor” (M. Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, ed.cit., p. 96.).

⁵⁰ „Să alegem ca exemplu un ustensil obișnuit: o pereche de pantofi țărănești. Pentru a le descrie, nici nu avem nevoie de prezența imediată a acestui tip de ustensil. Oricine le cunoaște. Deoarece însă ceea ce contează este o descriere nemijlocită, ar fi bine să avem într-un fel obiectul în fața ochilor. Pentru aceasta este suficientă o reprezentare de tip plastic. Alegem în acest scop o faimoasă pictură a lui Van Gogh; el a înfățișat în mai multe rânduri asemenea încălțări. Însă ce mare lucru poți *vedea* aici?” (M. Heidegger, *Originea...*, ed. cit., 37 [22]).

aceasta acționează. Reprezentarea prin girul vederii devine, fenomenologic, o problemă a spațiului ca distanță:

„Natura de ustensil a fost găsită. Dar cum? Nu prin descrierea și lămurirea naturii unor încălțări pe care le avem în față; nu prin relatarea modului în care ele au fost confecționate; și nici prin observarea unei reale întrebuițări într-o ocazie sau alta. Tot ce am făcut a fost să ne așezăm în fața unei picturi de Van Gogh; ea a fost cea care ne-a vorbit. Apropiindu-ne de operă, ne-am strămutat în alt spațiu decât cel în care ne mișcăm de obicei.”⁵¹

Iar acest spațiu alternativ există doar în aparență; de fapt, strămutarea se face prin saltul brusc nu către o altă lume, ci către însăși lumea ca lume. Ustensilul apare ilustrat ca ceea ce trimite la toate, ținându-le pe toate laolaltă, printr-o reiterare a raportului canonic heraclitean *Hen-Panta*. Ustensilul reprezentat recuperează, de fapt, *ustensilitatea* în sine, generică, deplină, singura interogare legitimă, derivată din asimilarea raportului dintre retragere și ascundere fiind aceea a semnificației pe care o întreprinde încrederea subiectului de a se lăsa pe ceva ce ține laolaltă toată lumea sa? Tabloul lui Van Gogh ascunde și totodată dăruiește ustensilul scos în afara timpului și expus în ustensilitatea sa integră, saturată, tot așa cum ființarea în adevărul său este pusă în lumina fenomenalității ei totale⁵². Din această pricină, nimicul, anterior amintit, este relevant ca fiind constitutiv deschiderii (*eine Lichtung*). Reprezentarea pilejuiește astfel spațiul flagrant al fenomenalității, dualitatea dintre ascundere (*lethe*) și neascundere (*alethe*), îngăduind propunerea reprezentării ca proiectare menită a opera deopotrivă ca expunere a unui subiect la ceva, printr-o exterioritate abuzată, respectiv ca expunere la faptul că lucrurile sunt, printr-o aruncare completă în lume. Heideggerian, odată ce toate ființările devin *vizibile* ca ființări, reprezentarea preia în sarcina sa întrepătrunderea aparenței și a ascunderii ca modalitate de coabitare a familiarului și nefamiliarului, ca acceptare și incertitudine. Cele două nu survin consecutiv, așa cum, foucauldian, vizibilul ademenește invizibilul, ci sunt postulate, heideggerian, ca fiind manifeste în întregul lor prin *dispută* și străbătute de neascundere și refuz. Reprezentarea este deconspirată, în consecință, ca travaliu în care confortul privirii este substituit prin lăsarea privirii să se reverse asupra fenomenului în fenomenalitatea sa, în felul în care este acesta. Invizibilul, fiind *aletheia*, impune ca reprezentarea să lase lucrul să se arate ca ceea ce este, fără a adăuga acesteia portanțe semantice.

⁵¹ *Ibidem*, 41 [24].

⁵² „Ce se întâmplă aici? De fapt ce operează în operă? Pictura lui Van Gogh este deschiderea (*Eroffnung*) a ceea ce este într-adevăr ustensilul, în speță perechea de încălțări țărănești. Această ființare pătrunde în starea de neascundere (*Unverborgenheit*) a ființei sale. Grecii numeau starea de neascundere a ființării *aletheia*. Noi spunem „adevăr” fără să ne gândim prea mult ce înseamnă acest cuvânt”. (*Ibidem*, 17, [25]), opera prilejuind, de fapt, survenirea adevărului.

„Opera de artă ne-a făcut să înțelegem ce sunt cu adevărat încălțările. Ar fi cea mai gravă amăgire de sine dacă am pretinde că descrierea noastră, ca activitate subiectivă, ar fi adus cu ea un sens suplimentar, pe care l-am introdus apoi în obiectul reprezentat.”⁵³

În consecință, într-o manieră autentică, însă prin repere corespondente, cele două opere de artă alese pentru constituirea acestei cercetări s-au dovedit a fi receptate, odată supuse travaliului hermeneutic în paradigmă heideggeriană, respectiv foucauldiană, ca reprezentare a nimicului, prin transpunerea raportului dintre aparență și ascundere în relația dintre vizibil și invizibil, deschizând astfel problema ființei.

IV. Dincolo de opera de artă. Concluzii

În urma acestei analize, consider că abordarea originală a destrucției criticii lui Schapiro, precum și discutarea argumentelor formulate de Heidegger, în oglindă cu tratamentul hermeneutic foucauldian aplicat reprezentării adevărului și nimicului în pictură, surprind nu numai intimele conexiuni dintre cele trei poziții, susținute de fundamente terminologice similare ori de coincidența și corespondențele istorice ale apariției lor, dar și posibilitatea de a opera însuși discursul despre originea operei de artă în dimensiunea reprezentării ca raport speculat între aparență și ascundere, adevăr și retragere, vizibil și invizibil. În fond, miza întregului parcurs întreprins astfel a fost constituirea unui răspuns plauzibil, probat deopotrivă prin evidențe și prin „deconspirări” ale „retragerilor” manifestate prin reprezentare, acordat întrebării heideggeriene care survine în fața tabloului lui Van Gogh cu tot atâta putere cu care este articulată orice apropiere de opera de artă care abandonează mirarea și experiența estetică: „*Însă ce mare lucru poți vedea aici?*”⁵⁴. Singura convingere, la capătul acestui excurs, este aceea că o pereche de pantofi ar fi prea puțin, în aceeași măsură în care o simplă pipă ar fi riguros nesatisfăcătoare. Și totuși...

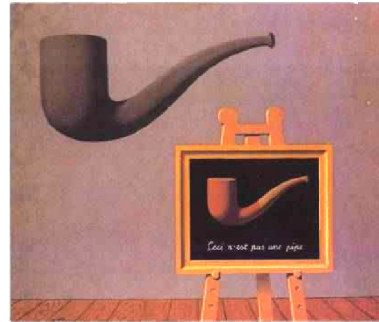
V. Anexe

⁵³ *Ibidem*, 17, [25].

⁵⁴ *Ibidem*, 37 [22].



Anexa 1- Rene Magritte, *La Trahison des images: Ceci n'est pas une pipe*, 1929.



Anexa 2- Rene Magritte, *Les deux mystères*, 1966.

Bibliografie

- Cohen, T., *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Danto, A.C., "Art, Philosophy and the Philosophy of Art". *Humanities*. Vol. 4, No. 1 (February 1983), pp. 1-2.
- Derrida, J., *The Truth in Painting*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Ferry, L., *Homo aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, București, Editura Meridiane, 1997.
- Foucault, M., *This Is Not a Pipe*, Los Angeles, University of California Press, 1983.
- Foucault, M., *Cuvintele și lucrurile*, București, Editura Univers, 1996.
- Gauguin, P., "Natures Mortes", în *Essais d'Art Libre*. January 4, 1894. E. Girard (ed.). Paris, 1994, pp. 273-75.
- Heidegger, M., *Introducere în metafizică*, București, Humanitas, 1999.
- Heidegger, M., *Originea operei de artă*, București, Humanitas, 2011.
- Liotard, J.F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- Merleau-Ponty, M., "Eye and Mind", în Ted Toadvine & Leonard Lowlor (eds), *The Merleau-Ponty Reader*, Northwestern University Press, 2007, pp. 351-378.
- Merleau-Ponty, M., "Indirect Language and the Voices of Silence", în Ted Toadvine & Leonard Lowlor (eds), *The Merleau-Ponty Reader*, Northwestern University Press, 2007, pp. 241-282.
- Petzet, H. W. "Heidegger's Association with Art", în Petzet H.W. (ed). *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929-1979*, Chicago, Chicago University Press, 1993, pp. 133-158.
- Schapiro, M., "Further Notes on Heidegger and van Gogh", în *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York, George Braziller Inc., 1994, pp. 143-151.

- Schapiro, M., "The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh" (1968). În *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York, George Braziller Inc., 1994, pp. 135-142.
- Thomson, I.D., *Heidegger, Art and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- Van Gogh, V., *Scrisoare către Theo van Gogh*, 1888, sursa online: <http://vangoghletters.org/> (accesat la data de 22 decembrie 2014).
- Van Gogh, V., *Complete Letters: With Reproductions of All the Drawings in the Correspondence*, New York, New York Graphic Society, 1959.
- Wartenberg, Thomas E., "Heidegger". Berys Gaut & Dominic McIver Lopes (eds). În *The Routledge Companion to Aesthetics*, ed. II. Routledge, London & New York, 2005, pp. 147-158.
- Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.