

CE MAI PUTEM SPERA DE LA ARTA MODERNĂ? O PERSPECTIVĂ HEIDEGGERIANĂ ASUPRA ARTEI MODERNE.

ANITA DRELLA

Universitatea din București

„Acela este frumosul, cel ce este născut dintr-o dorință interioară și izvorăște din suflet”¹.

Abstract: The central text around which I have written this work is: *Art in the Epoch of Completion of Modernity*, a text authored by Martin Heidegger between 1937 and 1938 but published posthumously. What draws attention in this work, distinguishing it from other Heideggerian texts, is the apparent shift from the usual manner of writing, primarily preoccupied with the meticulous choosing of the words that shape his thoughts. Instead, we encounter a Heidegger who is notably more decisive and impatient.

Keywords: aesthetics, art, modernism, image, Nazism.

În secolul XXI, experiența trăită a noastră, a tuturor, pare surprinsă cel mai detaliat și în profunzime, dintre toate domeniile, de artele vizuale. Secolul nostru este unul al vizualului, al vizibilului – un secol al imaginii. Prin urmare, fenomenologia are datoria să se aplece asupra acestei „obsesii” a imaginii așa cum o regăsim în societate, în comunicare și, poate, mai presus de toate, în arta modernă. „Fenomenologia refuză să explice lumea, dorindu-se doar o descriere a experienței trăite”², afirmă Albert Camus în lucrarea sa, *Mitul lui Sisif*. Care este deci miza fenomenologică a imaginii în perioada modernă? Pornind de la afirmația lui Camus, voi încerca să arăt care sunt limitele artei moderne înțelese în siajul gândirii lui Martin Heidegger, cum anume le putem depăși și ce-i rămâne, așadar, artei moderne? Ce mai putem spera de la artă astăzi?

În prima parte a lucrării, voi prezenta pe scurt ce anume este opera de artă și care este relația dintre artist și opera de artă, așa cum sunt aceste concepte prezentate în textul lui Heidegger, *Originea operei de artă (Der Ursprung des Kunstwerkes)*³, ca, mai apoi, să arăt cum anume își pierde opera de artă calitatea de operă în perioada

¹ Maurice Maeterlinck, *De la beauté interieure*, apud Wasily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trad. Michael T.H. Sadler, Auckland, The Floating Press, 2008, p. 112.

² Albert Camus, *Mitul lui Sisif*, București, Editura Rao, 2011, p. 144.

³ *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Humanitas, 1995, text publicat în original în 1936.

modernă și ce anume se înțelege acum prin conceptul de „frumos”. Pentru această a doua parte, mă voi folosi de textul heideggerian, *Arta în epoca împlinirii modernității* (*Die Kunst im Zeitalter der Vollendung der Neuzeit*)⁴, text scris la un an de la binecunoscuta expoziție de la München, din 1937, *Arta Degenerată* (*Die Ausstellung Entartete Kunst*). În paralel, pentru a încerca să dau seama de limitele acestei critici, mă voi folosi de textul unui reprezentat marcant al curentului modernist din pictură, Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*⁵. Deși Kandinsky este un reprezentat al modernismului, perspectiva sa este similară cu cea heideggeriană, așa cum o regăsim în *Originea operei de artă* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*).

1. ARTA SAU ARTISTUL?

În lucrarea sa, *Ființă și Timp*, Heidegger se concentrează asupra ființării de tipul *Dasein*-ului: ce anume este ființa, cum este ea, ce înseamnă „a fi”? Astfel, Heidegger observă că omul nu este *pur și simplu*, ci el *este* în lume, înconjurat de alte ființări simplu-prezente, la-îndemână sau de tipul *Dasein*-ului. *Dasein*-ul este un tip de ființare privilegiată, o ființare deschisă către lumea sa, dând seama de ființa altor ființări. *Dasein*-ul are felul de a fi numit *In-Sein*, adică fapt-de-a-fi-în-lume. Ca atare, *Dasein*-ul are posibilitatea de a deschide un spațiu și de a crea un loc. Toată această întrogare pornește de la preocuparea lui Heidegger cu privire la întrebarea despre sensul ființei.

Ce anume este opera de artă? Care este proveniența esenței sale, de unde își ia aceasta esența de operă de artă? Sunt câteva dintre întrebările la care Heidegger încearcă să răspundă în textul său, *Originea operei de artă*, lucrare scrisă între anii 1935–1937 și publicată în 1950.

La o primă vedere, s-ar putea spune că originea operei de artă este tocmai cel care o „produce”, și anume artistul. Dar ce face artistul să fie artist? Întrucât artistul este originea operei, iar opera este originea artistului, căci artistul face opera, dar, în același timp, opera îl face pe artist, niciunul nu este temeiul celuilalt, prin urmare o atare explicație se învâрте în cerc⁶. Întrucât întrogarea cu privire la artist și la opera de artă nu ne duce nicăieri, Heidegger introduce un al treilea termen, pornind de la care artistul și opera de artă își iau numele, adică sunt ceea ce sunt, și anume arta. Arta este esența amândurora. Însă ce este arta? Bineînțeles că nu putem înțelege sau explica ce este arta prin însumarea unor discursuri despre artă și nici pornind de la colecții de opere de artă, pentru că atunci am sfârși nemaiexplicând, de fapt, nimic. Căci arta este, într-un sens, tocmai ceea ce este la lucru în opera de artă. Dar cum anume putem înțelege ce este opera de artă dacă nu știm ce este arta care o întemeiază?

⁴ *Arta în epoca împlinirii modernității* (trad mea).

⁵ Wasily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*.

⁶ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982, p. 31.

Heidegger merge dincolo de explicația bazată pe cuplul formă-materie. Desigur că nu putem nega caracterul de lucru al operei de artă, căci, în fond, artistul făurește lucruri: tablouri, sculpturi, gravuri ș.a.m.d. Însă o astfel de înțelegere și un astfel de punct de pornire pentru înțelegerea operei de artă este una reduționistă și nu ne duce nicăieri. Când definim opera de artă pornind de la caracterul ei de lucru, reducem opera de artă la suportul ei material, la dimensiunea ei *reică*. Această dimensiune *reică*, dimensiunea de lucru, este pusă în joc chiar și atunci când opera este înțeleasă, cum se întâmplă în mod convențional, ca un simbol, ca un semn care stă pentru altceva, care trimite către altceva. Opera este văzută atunci ca un suport și nu este înțeleasă în ființa ei cea mai proprie, fiind văzută ca ceva ce face ca *altceva* să poată să fie prezent, adus la lumină. Această dimensiune *reică* nu îl interesează pe Heidegger, de vreme ce ea este tocmai ceea ce opera de artă are în comun cu toate celelalte lucruri, ci el este interesat de ce anume este propriul operei de artă⁷. Opera de artă nu este doar un simplu obiect confecționat. Dacă lăsam deci această dimensiune *reică* deoparte, ceea ce rămâne este chiar opera de artă⁸.

Pornind de la cele două interpretări ale lucrului ca *simplu-prezent* (un bloc de piatră) și *lucru-la-îndemână* (încălțările), Heidegger încearcă să gândească opera de artă. Noi vedem toate lucrurile din jur ca pe niște ustensile. De altfel, tindem să percepem totul în lumina raportului materie-formă, întrucât totul este artefact: atunci când făurești un lucru, îți seama de materia și forma lucrului pe care urmează să îl faci; forma și materia sunt determinate de funcționalitatea sau finalitatea lucrului⁹.

Heidegger încearcă să înțeleagă ce este lucrul și opera de artă pornind de la *ustensil*, deoarece *ustensilul* este cel care ne este cel mai cunoscut, ne stă la dispoziție, ne este util și este, în primul rând, produs de noi. Astfel, natura de *ustensil* rezidă chiar în utilitatea sa, în capacitatea de a sluji, iar prin opera de artă acest caracter al său *ustensilic* iese cel mai bine la iveală¹⁰.

Pentru a-și susține teza, Heidegger propune analiza unui ustensil prin intermediul unei opere de artă particulare, ce *înfățișează* un ustensil, o pereche de încălțări: un tablou pictat de Van Gogh. Din analiza sa reiese că acest tablou deschide o lume și scoate la iveală natura de *ustensil* a *ustensilului*. În tabloul lui Van Gogh, nu vedem niște simple încălțări, ci întreaga lume ce este implicată, pusă în lumină sau, cu un termen heideggerian, „deschisă” prin aceste ghete: greutatea pe care le are de înfruntat țărâna, pământul ce este strivit sub bocancii mult prea uzați ș.a.m.d. În opera de artă survine adevărul, adică ființarea este adusă în deschis

⁷ Cf. *idem, Originea operei de artă*, trad. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Editura Univers, 1982, p. 33. În acest pasaj, Heidegger vorbește despre *Das Künstlerische*, tradus în limba română prin „artistic”, pe care însă am ales să îl traduc prin „propriul operei de artă”, iar ceea ce are Heidegger în vedere prin „artistic” este tocmai propriul operei de artă, ceea ce face opera de artă să fie tocmai acel „lucru”, așadar tocmai acel ceva care face ca sonatele lui Beethoven să nu fie același „lucru” cu cartofii din pivniță.

⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁹ *Ibidem*, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

drept ceea ce este ea. Astfel, acest *ustensil*, perechea de încălțări, intră în neascundere¹¹. În operă survine o deschidere a ființării, anume a adevărului. Adevărul ființării s-a pus în operă, cu alte cuvinte survine deschiderea ființei ființării într-o ființa ei.

Dacă reducem opera la caracterul ei *reic* (realitatea din lucru), tratăm opera ca pe un *ustensil*, admitând totuși că are o suprastructură ce ar conține dimensiunea așa-zis artistică. Însă opera nu este un simplu *ustensil* căruia i se aplică o valoare estetică. În aceeași măsură, un lucru nu este un *ustensil* care a fost lipsit de calitatea sa de *ustensil*. Nu înseamnă că opera nu are și un caracter de lucru, însă pentru Heidegger *acest caracter pornește de la caracterul de operă*. „În opera de artă, adevărul ființării s-a pus pe sine în operă. Arta este *punerea-de-sine-în-operă* a adevărului”¹². Originea operei de artă este arta – însă cum ar trebui să înțelegem arta? Ce este ea? Bineînțeles că nu putem gândi opera pornind de la suportul său *reic* (anume de la faptul că este un lucru), ci pornind de la faptul că în operă survine adevărul ființării, ea deschide ființa ființării și o aduce la lumină într-un mod specific¹³.

Odată ce lumea în care o operă de artă a fost creată dispăre, opera de artă este mutată într-un muzeu; astfel, ea nu mai este în lumea în care a fost plăsmuită, iar noi nu putem reface nicicând această lume în care ea s-a născut. Opera aparține, așadar, trecutului, stă acolo ca ceva trecut, iar din acest motiv operele sunt privite dintr-o perspectivă muzeală. Dar opera de artă ține de acel domeniu pe care ea îl deschide și în care survine operarea adevărului. „Felul lor de a ni se înfățișa mai este, desigur, urmarea trecutei lor subzistări în sine, dar ea nu mai este chiar aceasta. Subzistarea aceasta a evadat din ele”¹⁴. Întrucât operele de artă sunt privite din această perspectivă muzeală, felul în care ele se înfățișează nu mai este o subzistare în sine.

Însă în ce anume constă, așadar, natura de operă a operei? Ea este expusă într-o expoziție, dar această expunere se deosebește de *adevărata ex-poziție*, adică de înălțarea în sensul construirii unui edificiu – care este o îndreptare către înalt, o închinare, nu o simplă prezentare, ci aproape o sfințire, când sacrul este deschis ca sacru, iar zeul este chemat să coboare. Opera prin natura sa *ex-pune*, deschide o lume și o păstrează într-o permanență suverană; cu alte cuvinte, în operă survine adevărul ființării, prin faptul că opera deschide o lume. Însă această lume nu este o sumă a tuturor lucrurilor ce există în lume, ci „lumește” și are ca atare un caracter de ființă, ea nu este pur și simplu un obiect în fața noastră. A avea lume, a te situa în deschiderea lumii, presupune o survenire continuă. A pune deci în libertate spațiul liber al deschisului înseamnă a rândui spațiul liber în configurația lui. Pe de altă parte, arată Heidegger, opera de artă ne pro-pune, ne pune în față ceva, și anume pământul. În cazul *ustensilului*, cu cât materialul său este mai adecvat pentru o lucrare anume, cu atât cade el mai profund în ascundere: *ustensilul*

¹¹ Grecii numeau această stare de neascundere *aletheia*.

¹² *Ibidem*, p. 54.

¹³ *Ibidem*, p. 53.

¹⁴ *Ibidem*, p. 55.

funcționează bine atunci când *nu* te întrebi din ce este făcut. În schimb, opera de artă scoate în evidență această dimensiune a materialității, aduce materialul la strălucire.

2. DECĂDEREA ARTEI

La scurt timp după ce scrie *Originea operei de artă*, Heidegger critică arta modernă în textul *Arta în epoca împlinirii modernității* (*Die Kunst im Zeitalter der Vollendung der Neuzeit*), scris între anii 1938–1939 și publicat în volumul *Mindfulness* (*Besinnung*). Această critică apare și în *Caielele Negre* (*Reflecții VII–XI*), scrise între anii 1919–1967. Trebuie, de altfel, să ținem seama de contextul în care Heidegger scrie acest „manifest”, și anume anul 1937, când are loc expoziția de la München *Arta degenerată*, expoziție coordonată de Adolf Ziegler. În cadrul acestei expoziții, multe din tablourile lui Kandinsky, menționat în text, au fost incluse în cadrul expoziției.

Așa cum ne sugerează titlul textului, Heidegger consideră că modernitatea, în ceea ce privește arta, a ajuns la o saturație, astfel că prima critică majoră pe care Heidegger o aduce artei este aceea că opera și-a pierdut caracterul de „operă de artă”. Până acum, opera de artă, așa cum este ea descrisă în *Originea operei de artă* și cum am arătat în secțiunea precedentă, ne deschide o lume. Însă, în modernitate, opera de artă își pierde calitatea de „operă”, astfel rămânând doar substantivul „artă”. „În epoca desăvârșirii modernității, ceea ce era până acum propriu artei din punct de vedere metafizic ajunge la împlinire. Semnul pentru acest lucru este tocmai dispariția operei de artă, dar nu a artei înseși. Arta devine o manieră în care fabricabilitatea [*Machenschaft*] se desăvârșește pe sine într-o construcție minuțioasă a ființării, ajungând până la disponibilitatea necondiționată, sigură, a celor organizate.”¹⁵ Arta devine, așadar, un mijloc de fabricare, de transformare a ceva existent în ceva ce este stăpânit. Fiind ceva stăpânit, își pierde automat și libertatea ce-i este specifică.

Arta se eliberează de prejudecățile trecutului, tehnologia este în plină dezvoltare, apariția fotografiei și a instalațiilor își joacă toate rolul în această degradare a artei. Iar primul element care are de suferit este natura. Ea nu mai reprezintă acum subiectul central al contemplației și, așadar, al reproducerilor din artă, ci natura, abia cu ajutorul tehnologiei, reușește să se facă vizibilă, să iasă în prim-plan. Doar datorită faptului că ne aflăm pe un pod grandios pe care ne-am dorit să urcăm, contemplăm natura ce se întinde pe de-o parte și de alta a podului; privim colinele ce înconjoară zidurile orașului doar fiindcă ne-am urcat în turnul bisericii, privim apusul soarelui de pe geamul trenului ș.a.m.d. „Natura se transformă în conformitate cu aceste instalații”¹⁶, iar prin instalații Heidegger are în vedere aceste construcții. Naturii i se pretinde să se livreze scopului omului, ea este constrânsă în

¹⁵ Martin Heidegger, *Mindfulness*, trad. Parvis Emad și Thomas Kalary, Suffolk Continuum International Publishing, 2006, p. 23.

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

sensul insistenței cererii de a se livra. Ea găzduiește instalațiile din unghiul cărora este contemplată. Natura devine frumoasă cu ajutorul acestor „instalații”, ne spune Heidegger. Ea este „văzută” prin ocheanul lor. Iar „frumosul”, chiar și acum, rămâne determinația de bază a artei – frumosul este cel care oferă plăcere și cel care trebuie să ofere plăcere omului, puterii omului – omului ca prădător¹⁷. Cu alte cuvinte, critica lui Heidegger se referă la faptul că estetica încă își găsește locul în perioada modernă, în artă. Încă se mai vorbește despre estetică.

Estetica „tratează opera de artă ca pe un obiect al *aisthesis*-ului. *Aisthetike episteme* este cunoașterea *aisthesis*-ului, anume, știința comportamentului uman din perspectiva simțurilor, senzațiilor, sentimentelor și a cunoașterii determinării acestora”¹⁸. „Potrivit perspectivei estetice asupra artei, opera de artă este aceea care poate provoca o experiență subiectivă universal valabilă a frumuseții. Ea este postulată ca un «obiect» estetic plăcut pentru un «subiect» într-o atitudine estetic-contemplativă, iar această relație estetică de simțire, de plăcere contemplativă, devine paradigmatică pentru abordarea estetică a artei de la Kant la Nietzsche”¹⁹. Heidegger critică această abordare a artei sub formă de estetică, precum și discutarea problemei în termeni de subiect–obiect²⁰.

În ceea ce privește decăderea naturii ca subiect central al artei, Kandinsky afirmă, la rândul său, în *Spiritualul în artă*²¹, faptul că această revoltă față de dependența artiștilor de natură este doar începutul. Artistul trebuie să își antreneze nu doar ochiul, dar și sufletul, continua Kandinsky, frumusețea formei și a culorii nu este suficientă, în ciuda părerii esteticienilor obsedați de ideea de frumusețe²². Astfel, putem observa cum ambii autori remarcă slăbirea centralității naturii în sfera de interes a artiștilor, precum și această obsesie pentru frumos. Arta nu trebuie, desigur, imitată, ci ea, în viziunea lui Heidegger, deschide un spațiu și creează un loc, iar pentru Kandinsky ea trebuie privită nu ca pe un obiect sau ca pe o copie fidelă a realității externe, ci ca pe o sursă de energie creativă, ea trebuie să transmită o experiență emoțională și spirituală, nicidecum contemplată ca un obiect și imitată. Frumusețea, ne spune Heidegger, „chiar și acum rămâne caracteristica de bază. Frumusețea este ceea ce îi este plăcut și trebuie să-i placă acelei ființări a puterii omului, și anume prădătorul.”²³ Opera de artă nu mai este, așadar, aceea care deschide o lume, aceea în care survine adevărul ființei ființării, ci rămâne o

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Iain Thomson, *Heidegger's Critique of Modern Aesthetics*, în „Heidegger, Art and Postmodernity”, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 92.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Lucrul a fost privit ca acel nucleu în jurul căruia s-au reunit caracteristici și proprietăți – numit de către greci *to hypokeimenon* (în spațiul gândirii romano-latine ne-a dat cuvântul *subjectum*). *Hypo* înseamnă dedesubt, iar *Keimenon* desemnează a sta întins. Principala problemă a lui Heidegger în ceea ce privește perspectiva subiect-obiect vizează faptul că filosofia modernă stabilește existența subiectului, dar nu discută și întrebarea fundamentală: ce anume face cu putință existența unui astfel de subiect. Așadar o astfel de perspectivă modernă ne face să manipulăm obiectul cu ajutorul tehnicii.

²¹ Wasily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, trad. Michael T.H. Sadler, Auckland, The Floating Press, 2008, p. 97.

²² *Ibidem*.

²³ Martin Heidegger, *Mindfulness*, p. 23.

simplă artă făcută pentru „prădător” (adică pentru consumator) și se reduce la calitatea sa de „frumoasă”. „Orice posibilitate de a căuta un sens în artă, care ar mai putea să iasă la iveală din spatele sau deasupra artei, dispare.”²⁴ „În această potrivire a ei în *fabricabilitate*, i.e., în a se face plăcută, arta este un travaliu necondiționat și organizat de creare a ființării într-o *fabricabilitate*.”²⁵ Experiențele pe care le avem în muzee, galerii de artă, teatre, cluburi ș.a.m.d. sunt experiențe estetice, acestea par adeseori semnificative sau intense și ne fac să ne simțim mai vii. Iar noi tindem să înțelegem aceste opere de artă ca pe expresii ale vieții artiștilor ce le-au realizat. Această experiență estetică caracterizează modul în care experimentăm arta, iar pentru Heidegger aceasta este o parte a problemei²⁶.

În conferința sa, *Întrebarea privitoare la tehnică*, Heidegger vorbește despre *techne* și artă – *techne* la greci era „acea scoatere din ascundere care scoate la iveală adevărul în lumina a ceea ce strălucește. Cândva se chema *techne* scoaterea la iveală a ceea ce este adevărat în sfera frumosului.”²⁷ Arta așadar nu își avea originea în artistic, ea ținea de *techne*: „era o scoatere din ascundere care «aducea aici» și «pro-ducea», și care, de aceea, ținea de *poiesis*”²⁸. Iar *poiesis-ul* domina arta frumosului, poezia, poeticul. Așadar „excesul de tehnică ne împiedică să aflăm ceea ce este esențial în tehnică, așa cum, de prea multă estetică, nu mai păstrăm ceea ce este esențial în artă”²⁹. Pentru a putea interoga tehnica și, desigur, arta, trebuie mai întâi să devenim conștienți de ele, să fim atenți la ele, să le ascultăm. Frumosul artei trebuie să survină ca un efect secundar al adevărului propus de opera de artă, iar nu să fie urmărit ca scop principal de aceasta.

Arta devine, așadar, un mijloc pentru un scop, ea devine pur *techne* – „un mijloc confecționat de om în vederea unui scop fixat de om.”³⁰ Ceea ce arta propune sunt instalații, adică forme de organizare ale ființării: poemele sunt declarații, cuvântul, sunetele și imaginea sunt moduri de a structura, de a agita și instiga masele, ele sunt modalități de a organiza. Natura este constrânsă în aceeași măsură ca și omul, pădurarul este supus comenzii: merge prin pădure pentru a asigura exploatarea lemnului, acestea sunt supuse industriei de prelucrare a lemnului, lemnul devine hârtie, iar hârtiile devin suportul artiștilor pentru manifestele lor, manifeste ce rânduiesc, instigă și formează masele. În acest vârtej al tehnicii, omul este la fel de implicat precum natura, iar arta ajunge în sfera ustensilului, nu mai urmărește să deschidă o lume, să scoată la lumină adevărul.

Însă nu arta este cea care este de prost gust, ci „ceea ce ei [artiștii] oferă, fiind o consecință a fabricabilității experienței trăite [...] *Kitsch-ul* devine autonom, și nu mai este privit ca fiind *Kitsch* – nu mai este înțeles ca fiind inferior artei, ci este văzut

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 23.

²⁶ Iain Thomson, *Heidegger's Critique of Modern Aesthetics*, în „Heidegger, Art and Postmodernity”, p. 51.

²⁷ Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, tr. Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, București, Humanitas, 1995, p. 163.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 164.

³⁰ *Ibidem*, p. 130.

ca fiind cea mai bună îndeletnicire, devotată celor ce sunt lipsite de conținut și nefundamentale, iar pentru a-și asigura o semnificație, caută sprijin în promovarea publică a caracterului ei simbolic³¹. Această epocă a fabricabilității are propriul său stil și va accepta orice lucru care poate organiza viața publică a masei, care, „ca oricare altă comunitate, are proprii ei indivizi și personalități”³². Cu alte cuvinte, arta în această perioadă este caracterizată de o tranziție către o gândire calculatoare ce reduce lumea la o resursă disponibilă pentru manipularea umană.

Un alt efect al acestei împliniri a artei în perioada modernă se referă la caracterul muzeal al operelor de artă. Muzele nu mai au acel atribut de a insufla vechile valori, de a sta drept o mărturie a trecutului, ci reprezintă un loc „pentru expunerea a ceea ce este planificat, ceea ce atrage, educă și angajează”³³. Operele de artă, așa cum sunt expuse în *Originea operei de artă*, ascund în ele fundamentele raportării la lume, concepția cosmologică și ontologică a vremii, iar odată realizate, sunt mutate în muzee, sunt privite întotdeauna dintr-o perspectivă muzeală. În cazul artei moderne, însă, arta este doar un mod de a rânduși și influența masele. Arta este locul unde se expune ceea ce este planificat, care atrage, educă și astfel angajează³⁴. Prin cuvântul „planificat” ne referim la faptul că ceea ce este planificat este făcut accesibil și ex-pus dinainte și imediat: proclamarea puterii, defilarea cifrelor, strângerea laolaltă a maselor în număr masiv ș.a.m.d. Ceea ce este ex-pus este, așadar, văzut ca fiind stabil. *Producțiile* de artă au caracterul de instalație, iar acest caracter este deja ghidat de o direcție prestabilită a unei depășiri ce planifică și produce ființările care urmează să fie controlate – această direcție nu este explicită, ci se încadrează în peisaj în nevoile publice³⁵. Așadar arta muzeală nu mai este folositoare decât în măsura în care sprijină și este utilă unei ideologii; pe când, ca operă de artă, ea ar trebui să poată rupe, să desființeze orice ideologie prin faptul că instaurează un nou adevăr al ființei.

Prin urmare, maniera de reprezentare este una controlată și realizată în acord cu fabricabilitatea – nu numai că nu căutăm un scop, o însemnătate, dar nici măcar nu mai observăm golul rămas. În schimb, căutăm și găsim ceea ce în punerea în act, în fabricabilitate „poate fi trăit” și poate fi incorporat în viațele oamenilor, care sunt de altfel modelate de felul în care se trăiește în masă. În urma abandonării ființei de către ființări, inclusiv în artă, uitarea ființei de către om devine nemărginită³⁶. Ceea ce părea aici o critică a artei migrează către o critică a metafizicii. Heidegger nu se situează împotriva metafizicii sau a tehnicii, ci împotriva ignoranței noastre, a lipsei

³¹ Martin Heidegger, *Mindfulness*, p. 24.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ În ceea ce privește arta modernă, Heidegger are în vedere arta ce nu se încadrează în termenul său de *operă de artă*, arta care nu este de dragul artei, ci are ca obiectiv influențarea maselor spre exemplu. Opera de artă deschide o lume, iar acesta este singurul considerent pe baza căruia Heidegger consideră arta ca fiind autentică. În acest text regăsit în *Caielele Negre*, Heidegger nu face referiri exacte la ce anume are în vedere prin „arta modernă”, însă pornind de la premisa că Paul Klee și Van Gogh erau pictori apreciați de către filosof, putem deduce ca acesta nu avea în vedere o perioadă anume sau anumiți artiști, ci doar anumite caracteristici ale operelor acestora.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 26.

de reflecție asupra acestor chestiuni. Nu ne mai întrebăm cu privire la ființă, nu ne întrebăm cu privire la tehnică. A te situa împotriva a ceva implică faptul că încă suntem prinși în sfera de influență a aceluia lucru, iar noi trebuie să depășim metafizica, tehnica, estetica; trebuie să eliberăm arta, căci acum, în perioada împlinirii modernității, arta nu mai este liberă, este constrânsă și folosită de către tehnică. Ființa este aici gândită ca *Machenschaft*, adică pornind de la a fabrica, *machen*. Totul este gândit în termeni de fabricabilitate, totul trebuie să aibă un scop bine determinat și predeterminat. Artă nu mai este liberă, ci devine un mijloc de a coordona oamenii. Gândită în acest mod, arta devine un mijloc de a transpune ceva ce există în ceva stăpânit. Natura este creată și văzută ca fiind frumoasă prin această înstăpânire, ea ne este accesibilă prin structuri. Natura și arta sunt constrânse să cedeze mereu ceva, sunt întotdeauna în vederea a ceva, sunt pentru ceva. Pierzându-și caracterul de operă de artă, arta cade în categoria ustensilelor. Pensulele, pânzele, atelierul sunt ustensile în vederea *Dasein*-ului, în vederea împlinirii operelor de artă, însă arta în perioada în care tehnica invadează viața devine și ea doar un *ustensil*, nu mai deschide o lume, nu mai scoate la iveală adevărul ființei ființării, ci doar manipulează și își îndeplinește scopul pentru care a fost creată.

Scopul artei este, așadar, să producă plăcere și să rânduiască. „Arta [nazistă]³⁷ se înțelege pe sine ca o formă de expresie a vieții și este valorificată în funcție de gradul în care reușește să exprime aceste lucruri, iar ceea ce este viață este expus în același timp împreună cu tipul de producții artistice, anume masculinitatea bărbatului este exprimată de un trup foarte musculos, fețele transparente care sunt tensionate de brutalitate³⁸. Acest mod de înțelegere a artei, care reflectă și societatea, și fundamentele sale, nevoia de regândire a ființei, de depășire a metafizicii (dihotomia subiect-obiect) și de eliberare și a artei, începe în universități și centre de cercetare. Artă devine dezvoltarea care ține de modalitățile de reprezentare și de producere a ființării de tipul fabricației. Această dezvoltare delimitează materia relevantă și admite ca relevant doar ceea ce poate fi planificat în mod mecanic. Artă înseamnă organizarea instalațiilor de productibilitate ale tuturor ființării și astfel îi lipsește decizia în avans. Artă își asumă organizarea ființării, a căror ființă este decisă în avans de către fabricabilitate³⁹.

3. ARTA MODERNĂ ASTĂZI SAU UITAREA DESĂVÂRȘITĂ A OPEREI DE ARTĂ

Privind înapoi către arta modernă, așa cum o regăsim în ultimele două secole, putem observa două direcții de dezvoltare: una spre o decadentă a stilului și tematicii, spre autopastișă, kitsch și spre lipsa de semnificație a artei contemporane, deghizată ca autoironie (de exemplu, la Andy Warhol), și o altă direcție, spre

³⁷ Nota autoarei.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 27.

mercantilism, cu alte cuvinte arta văzută dinspre *ustensilitatea* sa. Kandinsky afirma că „Artistul trebuie să aibă ceva de spus, stăpânirea formei nu este scopul său, ci trebuie să adapteze forma la sensul său interior”⁴⁰. În ciuda acestei libertăți depline în ceea ce privește forma, cred că de multe ori artistul își pierde libertatea interioară, sensul interior, așadar operele sale își pierd calitatea de a mai fi opere de artă.

Întorcându-ne la Kandinsky, putem observa trecerea sa de la operele influențate de realismul rusesc de secol XIX la tablourile sale abstracte târzii. Realismul rusesc avea evidente dimensiuni politice și automatizante, însă aceste influențe timpurii au trecut, la Kandinsky, prin numeroase transformări sub impactul impresionismului și a neo-impresionismului, a stilului *Art Nouveau*, a expresionismului ș.a.m.d. Acest stil abstract nu mai are nimic de a face cu folclorul și mitica lume rurală pe care mai tânărul Kandinsky încercase să le surprindă. În această variantă târzie a operelor sale, regăsim arta de dragul artei, arta dezbărată de politică și orice considerent nonartistic.

Pornind de aici, cred că am putea spune că, în perioada modernă, tehnica era cea care ne orientase pe un drum greșit, cea care ne aducea către o uitare a ființei și a adevărului din opera de artă. Însă putem spune că am depășit astăzi problema tehnicii? Ne mai punem astăzi întrebarea privitoare la ființă? Sau tocmai datorită evoluției științelor și tehnologiei ne afundăm tot mai tare pe drumul lor, fără ca măcar să realizăm acest lucru? Când totul devine digital, când tehnologia nu doar că încearcă să imite natura, dar vrea și să îi depășească limitele, mai avem timp oare să ne oprim și să admirăm simplitatea naturii? Mai avem timp să ne oprim pe pod și să ne gândim la ființă? În această lume în care se văd milioane de imagini pe secundă, cum mai distingem ceea ce este fad și fără valoare de opera de artă? Mai putem vorbi despre opera de artă? Poate că tocmai în această epocă a vitezei, în care tehnologia este în plină evoluție, vom găsi „salvarea”, după cum spunea Heidegger.

Când tehnologia devine un fel de a doua mână pentru artist, ce se întâmplă cu operele de artă? Arta și-a păstrat caracterul ei de manifest, ea fie vrea să șocheze, să exprime problemele societății în care trăiește artistul, fie doar vrea să se vândă, să placă, să încante simțurile prin forme și culori plăcute. Kandinsky afirmă: „Ceea ce este frumos, ceea ce este produs de nevoia interioară, izvorăște din suflet”⁴¹. În societatea de astăzi, ceea ce este frumos este ceea ce încântă vizual, nu mai avem opera de artă ce deschide o lume, aceea care izvorăște din suflet, ci doar ceea ce încântă și se vinde, arta văzută dinspre utilitatea sa. Societatea în care trăim este una consumeristă, vrem să vindem, să vindem totul. Avem *fast food*, *fast fashion*, totul este trecut în registrul vitezei, însă cu viteza cu care cumpărăm lucruri și renunțăm la achizițiile noastre. Așadar estetica înțeleasă în sens tradițional, nu a fost depășită, ba chiar își are locul tot mai pregnant în societatea de astăzi.

⁴⁰ Wasily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, p. 111.

⁴¹ *Ibidem*, p. 112.

4. CONCLUZII

Concluzia comună pe care le-o putem atribui atât lui Heidegger, cât și lui Kandinsky este aceea că orice posibilitate de a găsi un sens în arta din perioada modernă eșuează. Problema principală nu constă atât în faptul că nu mai putem identifica un sens, ci în faptul că nici măcar nu ne dăm seama de absența lui. Tehnica și metafizica învăluie arta care, la rândul său, este acaparată de estetică. Prin urmare, principala noastră salvare este depășirea esteticii, ceea ce înseamnă că arta ar trebui să fie făcută de dragul artei, și nu pentru politică sau izvorând din alte rațiuni *ustensilice*. Ea este o expresie a vieții, a libertății omului și nu ar trebui să interfereze cu lumea politică, economică, nu ar trebui să fie restrânsă sau manipulată pentru scopurile rânduirii societății. Artă în modul său autentic survine dintr-o libertate interioară, ea ne deschide o lume, așa cum spune Heidegger în *Originea operei de artă*. Dacă însă este produsă pentru a..., deci produsă cu un scop, ea își pierde această sacralitate și cade în domeniul *ustensilului*. Ea rămâne un mijloc de manipulare.

În același mod în care nu ne dăm seama de faptul că artei îi lipsește orice sens, orice fărâma de sub-înțeles, la fel am putea spune că nu sunt vinovați nici artiștii care participă inconștient la împlinirea artei în perioada modernității. Ei sunt prinși în acest joc, sunt instruiți încă din universități, din centrele de cercetare și sunt aruncați în a fi părtași la declinul artei. „Omul, la rândul său, este deja expus cererii insistente de a se livra în vederea extragerii energiilor naturale.”⁴² În același fel, omul este deja ex-pus cererii de a se livra artei într-o astfel de manieră, omul se livrează pe sine, se angajează în acest proces artistic, iar operele sale se angajează să răspundă cererii manipulării maselor. Însă dacă vorbim despre opera de artă și nu doar despre simpla „artă”, înțelegem că ea nu aparține omului înțeles în acest sens și, așadar, nu va fi niciodată afectată de faimă sau de refuzul maselor.

Așadar ceea ce trebuie să facem este să depășim metafizica și implicit estetica. Împlinirea modernității este împlinirea perioadei istorice metafizice a Occidentului. Fabricabilitatea se impune ființării și legitimează în același timp uitarea ființei. Ea încorporează cultura industrială în planificarea sa ca un mijloc de putere⁴³. Întrebarea cu privire la ființă rămâne doar o expresie a indiferenței.

Această perioadă modernă este învăluită de tehnică pe care, la rândul ei, oamenii nu o înțeleg, ci o privesc ca pe un instrument pe care îl pot manevra după bunul plac și, astfel, este percepută ca fiind deloc dăunătoare. Însă tocmai faptul că o luăm ca atare și nu o scrutăm reflexiv o face să fie dăunătoare. Nu trebuie să ne situăm împotriva ei, ci doar să o înțelegem. „Nu tehnica este elementul periculos”⁴⁴, spune Heidegger. Esența ei reprezintă pericolul, însă în pericol rezidă salvarea. Dar în ce măsură unde se ivește pericolul se ivește și salvarea?⁴⁵ Esența

⁴² Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 151.

⁴³ Martin Heidegger, *Mindfulness*, p. 30.

⁴⁴ *Idem*, *Originea operei de artă*, p. 155.

⁴⁵ *Ibidem*.

tehnicii trimite către misterul „oricărei scoateri din ascundere, adică în misterul adevărului”⁴⁶. Însă doar astfel poate apărea ceea ce salvează, prin dănuirea omului în *Ge-stell*, prin înțelegerea acestuia de către om ca având menirea de a adevăra și a păstra esența adevărului⁴⁷. „Excesul de tehnică ne împiedică să aflăm ceea ce este esențial de la tehnică, așa cum, de prea multă estetică, nu mai păstrăm ceea ce este esențial în artă.”⁴⁸ Reflectând asupra lor, prin actul întrebării ajungem să le înțelegem. Chestiunea supusă contemplării se lasă văzută, dez-velită de către cel ce contemplă pentru ca, mai apoi, în gândirea acestuia să survină gândul, interogarea. Însă pentru toate acestea este nevoie de ascultare, iar tocmai ascultarea este însăși esența gândirii. Odată cu ascultarea (*Hören*), survine și rostirea care este chiar rostirea ființei ființării⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 173.