

## CONDIȚIA CORPORALĂ A PERCEPȚIEI VIZUALE CORPORAL CONDITION OF VISUAL PERCEPTION

Andrei PERCIUN, *doctor în filosofie,*  
*Institutul de Istorie*  
*undreaperciun@gmail.com*

### Rezumat

*Miza acestui articol constă în clarificarea modului în care se produce vederea unui lucru în corp din perspectiva fenomenologiei. Astfel, este pus în discuție domeniul sensibilului, care se caracterizează prin disponibilitatea corpurilor de a fi perceput de un corp capabil să perceapă. Analizele întreprinse ating condițiile preliminare ale percepției vizuale în creare și în contemplarea unui tablou. De asemenea, sunt expuse două concepții oponente – mecanicistă și fenomenologică, care abordează tematica percepției vizuale. Una dintre concluziile obținute pe baza cercetării atente a imaginii reflectate în oglindă este că omul întrunește ambele condiții ale sensibilului, cele ale privitorului care se privește, ceea ce înseamnă că omul este disponibil pentru a fi perceput și totodată pentru a percepe.*

**Cuvinte-cheie:** percepție vizuală, corporalitate, sensibil, imagine, oglindă, formă, fenomenologie, pictură, identitate, mediu.

### Summary

*The content of this article attempts to clarify how the view of a thing in a body comes from the perspective of phenomenology. It is discussed how the sensitive field, which is characterized by the availability of bodies to be perceived by a body able to perceive. The analyzes undertaken achieve the preliminary conditions of visual perception in the creation and contemplation of a painting. There are also two opposing concepts - the mechanistic and the phenomenological - that address the theme of visual perception. One of the conclusions obtained from the careful examination of the image in the mirror is that man meets both the conditions of the senses, those of the viewer, which means that man is available to be perceived and at the same time to perceive.*

**Keywords:** visual perception, corporality, sensitivity, image, mirror, shape, phenomenology, painting, identity, environment.

Obiectivul pe care se focusează cercetarea din articolul de față constă în demarcarea fenomenalității pe calea percepției vizuale și eliberarea acesteia de activitatea autoritară a psihicului și de în-sinele lucrurilor. Cuvintele „demarcare” sau „eliberare” nu sunt folosite cu un sens peiorativ de excludere a celor două zone ontologice, care sunt psihicul și lucrul în sine, sau separarea și ruperea acestora de fenomenalitate. Din contra, atât psihicul, cât și lucrurile întâlnite de el în activitatea sa participă activ la constituirea fenomenalității. Astfel, implicarea fluxului de trăiri al conștiinței, dar și disponibilitatea lucrurilor de a ieși din sine sunt constituente pentru zona fenomenalității.

Pentru bun început am putea prefigura o teză de lucru pe care o vom pune la încercare pe baza unor concepții filosofice, dar și pe baza practicilor experienței cotidiene. Așadar, definirea prealabilă a fenomenalității se articulează ca fiind o disponibilitate continuă în care ceva sau cineva apare, se lasă văzut, intuit, întâlnit de altcineva – ca-

pabil de a-l percepe și care, la rândul său, se face sensibil pentru altul care dispune de aceeași facultate.

Vederea este înrădăcinată, ațintită și se petrece printre lucruri. În sfera lucrurilor în care cel care fiind capabil să vadă devine vizibil pentru el însuși. Vedere se menține în lume printre lucruri, acolo unde se degajează. Ea este angajată în lume și nu poate fi detașată de ea. Deci, relația percepției cu o lume transcendentă este o întretesere ce arată inseparabilitatea simțirii și simțitului. Această idee nu este altceva decât o evidență fenomenologică.

Tematica vederii, vizibilului, imaginației și a modului în care sunt prestate acestea în pictură este abordată de Merleau-Ponty în ultimul său eseu din timpul vieții *Ochiul și spiritul* [4]. Din capul locului discursul filosofului francez preia un pronunțat accent fenomenologic în care se articulează apartenența tabloului, desenului, imaginii la domeniul sensibilului, gata pentru a fi percepute de o vedere. Poziția de deschidere a tabloului denotă caracterul determinant al acestuia. Deschiderea sau disponibilitatea pentru a fi întâlnit de o vedere eliberează tabloul de angajamentul pentru lucrurile în sine. Dacă am vorbi în limbajul lui Heidegger,[3] vom spune că lucru în sine nu este deschis și în consecință nu poate fi cunoscut, pentru că el nu se dezvăluie, dar nici nu se ascunde, fiindu-i străină deschiderea prin care poate cumva să apară. Mijloacele fenomenologice sunt insuficiente pentru conceptul lucrului în sine.

Exterioritatea interiorului și interioritatea exteriorului este formula prin care obiectele se deschid, iar tabloul este obiectul în care aceasta se vede într-un mod mai deosebit.

*Les dedans du dehors et le dehors du dedans* [4, p. 15] – din prima pare a fi o idee confuză, mai ales pentru definirea imaginației, dar în lipsa acesteia ar fi problematic de înțeles dublarea simțirii legată de cvasi-prezență și de vizibilitate. Ce vrea să ne anunțe această formulă? În primul rând, atunci când ne aflăm în fața unui tablou, ceea ce se livrează percepției sau într-un mod mai specific – vederii, sunt obiectele ce apar și care se arată în raport cu care vederea noastră este sigură, însă cu privire la prezența lor ne putem îndoi, ba chiar putem fi siguri că obiectele reprezentate într-un tablou nu se află în, pe sau sub tablou. Cu toate acestea, ele sunt percepute, ele sunt văzute, dar efectivitatea prezenței lor nu poate fi atestată în nici un fel. Ele sunt și nu sunt în aceeași clipă a privirii, fapt în virtutea căruia suntem dispuși să vorbim despre o dublare a percepției în care obiectul văzut este și nu este în același moment. Pe când vizibilul este o proprietate a exteriorității în sensul arătării, invizibilul este ceea ce nu poate fi văzut, dar care, totuși, ar putea fi perceput prin atingere și mișcare, cum se întâmplă cu volumul în spațiu de exemplu. Aceste două nu sunt nici ele detașate una de altă, ci se prezintă împreună într-un singur fascicul al percepției.

Merleau-Ponty ia drept exemplu figurile de pe pereții grotei din Lascaux,[4, p.15] în care apar niște animale a căror prezență nu este nici măcar asemănătoare cu prezența fisurilor din pereții acelei grote, deși aceste viețuitoare nu mai există în altă parte decât aici – pe pereții acestei grote. Într-o altă interpretare a interiorității exteriorizate aflăm recunoașterea a ceva drept ceva sau, altfel spus, a unui lucru ancorat într-o esență de identitate. Ceea ce se întâmplă atunci când privesc un tablou este recunoașterea esenței pe baza prestației sale din afară. Așadar, interioritatea asociată cu esența invizibilă a lucrului, din

care este croită identitatea sa și datorită căreia el este recunoscut drept *acest lucru de un anumit fel*, se exteriorizează făcând posibilă percepția ei. Pusă la un loc cu invizibilul, interioritatea se determină în calitatea unui fenomen ascuns, dar care poate fi pus în lumină.

În concepția lui Merleau-Ponty, vederea este o posesie la distanță, iar pictura nu evocă nimic tactil. Ea extinde această posesiune intactilă asupra tuturor aspectelor ființei, care, pentru a ajunge pe pânză, trebuie să se facă vizibile. Pictura dă o existență vizibilă la ceea ce vederea profană ar considera că este invizibil. Prin urmare, dacă este posibil de realizat un act prin care invizibilul s-ar face vizibil, atunci simțul tactil pentru perceperea volumului pur și simplu va fi inutil.

Referința lui Merleau-Ponty la ideea lui Malebranch este preluată și de Emanuele Coccia în lucrarea sa *Viața sensibilă* [1]. Ambii evocă o remarcă sarcastică în care se etalează o idee a obiectelor ce trimit niște imagini sau specii care le seamănă și alta despre spirtul ce iese prin ochi pentru a merge la plimbare în lucruri. Nu ne rămâne decât să ne întrebăm în privința procedului prin care un lucru devine vederea acestui lucru. Cum apar în corpul nostru obiectele vederii, lucrurile văzute? Cum am putea descrie procesul prin care aceste obiecte se fac prezente în corporalitatea noastră?

Așadar, nici lumina, nici umbra nu sunt componente indispensabile ale lucrului care se lasă văzut. Privirea pictorului cere socoteală acestora cu scopul de a le pune la un loc ca ulterior să apară ceva vizibil în fața noastră. Prin urmare, acest demers al pictorului este orientat către geneza lucrului în trupul nostru. Această manieră sintetizatoare face să contacteze puncte intangibile, dar care totuși coexistă împreună într-un ansamblu. Merleau-Ponty meditează asupra tabloului *Patrula de noapte* de Rembrandt, focusându-se pe figura celui care îndreaptă mâna spre spectator. Mână ce-și lasă umbra pe haina figurii alăturate a căpitanului și care e văzută, din același loc al spectatorului, deja din profil. Într-un așa mod este construită spațialitatea pe suprafața bidimensională a tabloului.

Astfel, vederea este ceva care se produce în noi și nu noi suntem cei care o produc. Ceea ce vrea să însemne că corpul, înainte de toate, ba chiar înainte de rațiune, este împunător să recunoască un lucru, care se profilează într-un ansamblu de elemente puse împreună și din care se ivește posibilitatea de a vedea vizibilul. Privirea căutătoare relevă scurta geneză a lucrurilor în corpul nostru. La un nivel mai superior această vedere este cultivată de pictor, care e pătruns de lume și în care este produsă vederea lucrurilor din lume. Fiind focusat pe jocul punerii la un loc a părților din care se conturează un obiect văzut, pictorul prin mișcarea penelului eliberează acest obiect într-un tablou, cu alte cuvinte, proiectează în afară ceea ce se vede în el.

Pictorul nu face decât să reproducă liniile și delimitările prin care se ivește un lucru văzut. Această reluare și retransmitere se datorează vederii lucrurilor ce-și impun formele în apariția lor vizuală. În acest sens, Merleau-Ponty îl invocă pe pictorul german Max Ernst [4, p. 18], care afirmă că rolul pictorului este să schițeze și să proiecteze în afară ceea ce se lasă văzut și ceea ce se vede în el, ulterior este menționat Paul Klée, a cărui senzație este cea de parcă ar fi scrutat de lucruri, apoi Ponty îl mai pomenește și pe pictorul francez André Marchand, care mărturisește despre o ciudată senzație pe care o trăiește de fiecare dată în pădure și mai precis de parcă nu el ar fi cel care se uită la arbori, ci ei sunt cei care îl privesc.

Privirea pictorului este asemeni reflecției speculare, ea se pune pe poziția unei receptări a formelor. Ea receptează formele ce-i apar în față sub o multitudine de unghiuri și în condiții de extindere variată a luminii în care se prefigurează obiectul receptat, iar centrul din care *se vede* obiectul respectiv este însuși corpul. Cel din urmă dispune de capacitatea de a se mișca, fapt care-i îngăduie să-și ordoneze lucrurile din jurul lui. Lucrurile ce-l împrejmuesc i se adresează corpului în așa fel încât din perspectiva propriei sale poziții el va forma aranjamentul coordonatelor spațiale ale acestora. Prin urmare, din această interpătrundere a corpului cu lucrurile, ce-i „sar în cale”, se constituie *fața, spatele, susul, josul, dreapta și stânga* a ceva. De vreme ce am putea scoate din circuit corpul nu vom avea cum să concepem aceste repere. Așa fiind, corpul este locul în care se vede ceea ce se „aruncă în ochi”.

Oglinda, care se aseamănă cu vederea pictorului, deține același sens al locului în care se produce vederea vizibilului, fiind un prototip pentru înțelegerea a ceea ce este fenomenalitatea și sensibilul. Nu în zadar, Merleau-Ponty aduce exemplul picturii olandeze, în care un interior deșert este absorbit de prezența ochiului rotund al oglinzii, a cărui semnificație este privirea pictorului. Corpul uman este unul dintre lucrurile care fac parte din sfera lucrurilor vizibile, iar o capacitate importantă a corpului este cea de a se mișca. Vederea unui lucru aduce cu sine cunoștința mișcărilor întreprinse în raport cu acel lucru. Corpul vede și se mișcă autonom. El construiește o sferă din alte lucruri care devin o întregire și o continuare a lui. Aceste lucruri sunt încrustate în carnea corpului. Luând act de acest fapt, sfera lucrurilor ce împrejmuește corpul consfințește partea prin care corpul se determină ca întreg, iar lumea se croiește din aceeași stofă ca și el.

Analogia, dar mai bine-zis înrudirea ontologică a oglinzii cu corpul, se află în preschematizarea și extinderea structurii metafizice a cărnii (*chair*). Oglindă nu apare decât în circuitul corpurilor capabile să vadă și ale celor văzute. După Merleau-Ponty, modul de a fi al unui *voyant-visible* – a privitorului vizibilului – este decisiv pentru apariția oglinzii. Ceea ce se reflectă în oglindă este sensibilul transpus și redublat. Sensibilul care se descrie ca mod în care ceva apare se afișează și se adresează pentru a fi perceput de cineva capabil să perceapă.

În apariția din oglindă a chipului celui care se privește sau, cum ne-o spune Al. Dragomir, a celui care se privește privind-se [2], scoate la lumină corpul, afișându-i componenta invizibilă care persistă și în alte corporalități. Segmentele invizibilului etalate în chipul din oglindă se pot recunoaște în alte corpuri din momentul în care sunt la fel, iar aceasta nu înseamnă decât faptul că omul este oglindă pentru om. Suntem în stare să recunoaștem părțile comune din alte corpuri, identificându-le concomitent și în corpul nostru. Oglinda capătă determinarea unui instrument, a cărui utilitate este să transforme lucrurile în spectacole, să le deschidă și mai radical să le dezinhibeze, făcându-le astfel să fie sensibile, și spectacolele în lucruri, deoarece orice artificiu se mulează de lucrul pe care-l afișează, exprimându-i esența inconfundabilă în funcția de care acesta este recunoscut. În plus de asta, oglinda îl transformă pe mine în altul și pe altul în mine.

Pentru a-și consolida concepția despre modul în care obiectele vizuale apar în corp, Merleau-Ponty trece în ofensivă și-l ia drept oponent nu pe nimeni altul decât pe Des-

cartes. Acesta, în lucrarea sa *Dioptrica* [5], își exprimă intenția de a clarifica situația percepțiilor fără obiect, cum ar fi percepțiile imaginilor din oglindă. În cele ce urmează vom reconstitui pe scurt critica în care se angajează Merleau-Ponty și care este orientată în miezul concepției mecaniciste despre modul în care funcționează vederea. Această expunere va contribui la facilitarea înțelegerii cu privire la tematica fenomenalității.

Așadar, întrebarea de la care pornește Descartes este similară cu aceea a lui Merleau-Ponty, și anume cum se face ca ceva să fie vizibil? Însă cu toate acestea, interesul lui Descartes se leagă de o simulare teoretică a cazului în care ar fi necesar de inventat organe artificiale pentru om. Tematica vederii este însoțită de o analiză asupra luminii. Totuși lumina, care este pusă aici în discuție, nu e lumina pe care o vedem, ci o lumină din afară, ce intră în ochi și dispune vederea. Fenomenul luminii este gândit drept o acțiune realizată prin contact sau prin atingere. Se face și o analogie cum modul de acțiune asupra bastonului unui orb. Deci, după Descartes, lumina funcționează prin contact. De altfel, modelul cartezian al vederii este atingerea, iar exemplul orbului care vede cu mâinile vrea să confirme această teză. Din prima în vedere ne debarasăm de acțiunea de la distanță a lucrurilor. Imaginile din oglindă sunt efecte reale ale lucrurilor, sunt la fel ca ricoșarea unei mingi. În lume locuiesc la un loc lucrurile însele și în afara lor lucrurile din raza reflecției, care corespund primelor. Raportarea lucrului reflectat la lucrul propriu-zis se face prin asemănare. Filiația prin asemănare a lucrului reflectat cu lucrul însuși elimină diferența de percepție între ele. Astfel, un lucru reflectat va acționa asupra ochiului aproape la fel ca acel lucru căruia îi datorează apartenența. Similaritatea cu care acționează aceste două tipuri de lucruri determină riscul de a induce în eroare ochiul pe calea percepției ce nu discerne între imaginea lucrului și lucrul însuși. În aceste condiții se formează percepția fără obiect sau percepția unei reflecții, care însă nu schimbă în nici un mod ideea despre lume. Riscăm să nu fim atestați de concepția carteziană dacă vom afirma că reflecțiile sau imaginile obiectelor sunt în stare să acționeze de la sine. Raportul de asemănare între lucruri și reflecțiile acestora este explicat de conceptul de proiecție. Prin urmare, asemănarea este o nominalizare ce indică forma exterioară apropiată.

Pentru a diferenția tranșant punctul său de vedere de cel al lui Descartes, Merleau-Ponty aduce exemplul cartezianului care se uită în oglindă și nu se vede. Dacă pentru fenomenologul francez reflecția din oglindă servește drept model pentru a înțelege modul în care lucrurile se lasă văzute în corpul nostru prezentând sensibilul într-o formă pură, atunci pentru un cartezian reflecția din oglindă este văzută ca o exterioritate, ca un manechin din afară, ceea ce-l impune să creadă că alții îl văd aproape la fel, în orice caz, nici pentru el și nici pentru alții acesta nu este carne vie. Așadar, Merleau-Ponty îl tratează pe cel care se privește în oglindă ca pe un privitor care se vede în carnea căruia se produce vederea. Concepția carteziană, însă, este mecanicistă, din această cauză imaginea din oglindă este un efect mecanic brut al lucrului; și dacă cartezianul se va recunoaște în imaginea din oglindă, tot asta se va întâmpla datorită gândirii, care determină această legătură de trimitere către lucru.

Să continuăm cu un alt exemplu, cel al condițiilor necesare pentru ca o gravură să fie o imagine. Gravura va fi valabilă în calitate de imagine doar atunci când ea nu se va

asemăna cu lucrul reprezentat de ea. O cerință bizară de altfel, cum poți să zici că ceva poate fi imaginea doar cu condiția în care nu se aseamănă cu obiectul pe care-l aduce în fața ochilor? Totuși direcția sugerată poate fi prinsă din momentul în care ne vom referi la arbitraritatea semnelor, care trimit către obiect. Arbitraritatea este componenta privativă atribuită semnelor din care lipsește asemănarea cu obiectul pe care acestea îl înfățișează. În pofida celor spuse, nedumerirea legată de condiția neasemănării a imaginii, totuși, nu este înlăturată definitiv. Dacă nu prin asemănare, atunci prin ce alt mod va acționa imaginea? Și din nou este rechemată ideea vederii conforme cu atingerea. Gravura excita și provoacă gândirea la înțelegere, la fel cum o fac cuvintele și alte semne, care în nici un fel nu seamănă cu lucrurile pe care le semnifică. Gravura este silită să indice suficiente mijloace fără echivoc cu scopul de a forma o idee a lucrului care nu vine de la imagine, dar care se naște în noi cu ocazia ei. Raportul dintre lucruri și ochi și între ochi și vedere este la fel ca și raportul dintre lucruri și mâinile orbului, apoi între acestea și gândire. Deci lucrurile nu se formează în vederea lor, ci gândirea imaginilor acestora, iar asemănarea între reprezentarea unei gravuri și lucru este fixată tot de gândire. Preferința lui Descartes pentru gravură se explică prin faptul că aceasta păstrează forma geometrică a lucrurilor, încât gravura oferă o reprezentare despre obiect prin exterioritatea lui.

Descartes scoate în evidență spațiul și aceasta este un avantaj pentru înțelegerea vederii, eroarea lui, cum crede Merleau-Ponty, constă în faptul de a-i conferi spațiului o existență pozitivă. Spațiul cartezian se află în afara oricărui punct de vedere, este privat de orice tip de ascundere și latență și în sfârșit este lipsit de profunzime și de consistență afectivă. În ce privește ascunderea, aceasta este relevantă doar din perspectiva unei priviri private și vine în pachet cu profunzimea. Corpul participă direct și fără restricții la ființă și, în special, la spațiu. Astfel, profunzimea la Merleau-Ponty este echivalentă cu complicitatea corpului.

În contextul mecanicismului cartezian, Coccia enunță ideea condamnării vieții sensibile de către filosofia modernă prin faptul că sensibilul nu mai deține o existență autonomă sau separabilă de subiectul cunoscător. În raza accidentului intern al psihismului viața sensibilă există doar în subiect și se determină ca un act inferior al cunoașterii. Descartes eliberează „spiritul de toate acele mici imagini care rătăcesc prin aer, numite specii intenționale, care obolesc atât de mult imaginația filosofilor” [5, p. 72]. Speciile intenționale sunt repudiate, iar în consecință subiectul va coincide cu gândirea și cu ceea ce este gândit.

Coccia evocă preocuparea frecventă a filosofiei contemporane de înțelegerea structurii și fiziologiei mentalului. În continuarea acestei preocupări, mentalul este conceput drept origine pentru tot ce aparține spiritualului. În acest caz spiritualul este înțeles prin cultură, limbaj, obiceiuri. În opinia lui Coccia, astfel se realizează o reducere la mental, adică la modul existenței ideilor într-un spirit imaterial, a dimensiunii intenționale. Dimensiunea intențională nu este doar proprietate a mentalului, dar și a vieții sensibile. Această expandare a intenționalului se referă la „indiferența ontologică”, care permite unei forme să insiste în psihic și care îngăduie proiectarea în afara spiritului a unei forme cu scopul de a prinde consistență intra- trans-psihică și trans-obiectivă. Prin urma-

re, intenționalul nu se suprapune întru totul mentalului. Aflarea unei forme dincolo de obiect și dincoace de subiecți corespunde cu intenționalul ca stare de existență a acestor forme. Astfel, formele în afara subiecților și în afara obiectelor dețin o existență terță, existând prin intenționalitate. Gândirea unei forme dincolo de substratul ei fizic care îi asigură existența și dincolo de realitatea eului garantează recunoașterea în minte a unei forme intenționale. Spre deosebire de alte ființe, omul nu doar receptează, dar și produce sensibil, fapt care denotă o antropologie a sensibilului. Imaginile, ceea ce corespunde cu sensibilul, produse de oameni reprezintă forme proiectate în lumea exterioară, forme proiectate în transcendență. Sensibilul produs de om se proiectează asupra lumii.

Pe calea studiul proiecțiilor intenționale poate fi surprinsă cu mai multă precizie natura experienței sau mai pe larg a cunoașterii. Dacă se va postula, într-un mod preliminar, definiția cunoașterii ca o capacitate de a interioriza în sine un element mundan, atunci ființele în stare să cunoască vor recepta forme și, prin urmare, vor proiecta în exterior propria cunoaștere. Astfel, omul își alină propria sa interioritate în lume. Sensibilul proiectiv de orice tip vehiculează o parte din lume în suflet. În calitate de exemplu putem lua o pictură ca având caracterul sensibilului proiectiv, deoarece a fost produsă de un pictor înzestrat nu doar cu capacitatea de a primi, dar și cea de a proiecta în exterior, adică de a-și aliena propria interioritate. Sensibilul proiectiv produs de pictor devine intersubiectiv, așa încât orice altă ființă capabilă să recepteze sensibilul va prelua pictura lui ca ceva ce pune la dispoziție o parte din lume.

Heterotopia psihicului (mentalului) constă în faptul că acesta este excentric, mereu trăiește în afara sa în corpuri obiecte care îl înconjoară. Poziția psyche-lui în lume este caracterizată prin complementaritate, coexistență și reciprocitate. Omul este situat într-o lume și în mod echivalent lumea este concentrată în ființa omului. Astfel, psyche-ul poate deveni sensibil, adică o imagine. Dar sufletul nu devine în așa mod un lucru printre alte lucruri ale lumii. Acesta constituie un suprenumerar, care nu adaugă nimic lumii de ordinul realității. Ceea ce apare reprezintă o suprarealitate. Bunăoară, actul vorbirii este o suprarealitate, fiind așezată *deasupra* vocii, astfel, când vorbim, mentalul (psycheul, conștiința) se face lume, dar fără a-i adaugă nimic vreo unitate nouă. O formă de subiectivitate locuiește pe suprafețele obiectelor. Orice intenție se dă de cunoscut ca ceva ce se adaugă realului ca o suprarealitate. Un exemplu ar fi imaginea cinematografică, care e ceva ce există *pe* un obiect (ecran, lumina). Psihicul se suprareifică. Realul găzduiește și vehiculează spiritualul, iar în intenție devine obiectiv și tot prin intenție psihicul e vehiculat în realitate.

Formele încetează să mai fie unice odată cu dispunerea capacității de multiplicare prin separare. În cazul care vom admite că putem fi cuprinși de mai multe moduri de multiplicare, printre care un exemplu s-ar referi la multiplicarea realizată printr-o repetare absolută, de existența căreia ne îndoim cu precădere, ar fi necesară explicitarea multiplicării și a felului în care ea este folosită în contextul de față. Ca să înțelegem despre ce fel de multiplicare e vorba, trebuie să punem accentul pe elementul separării. Astfel, dacă ne reținem atenția în procesul separării, vom afla că forma este desprinsă de substratul ei inițial și transpusă într-un alt substrat. Desprinderea la care ne referim

nu este una asemănătoare cu procesul amputării în care forma ar fi „sechestrată”, ci e o preluare conciliantă a formei în alt mediu, altul decât cel original. Separarea formei de substratul ei natural solicită investirea unui alt substrat, în rol de mediu, în care aceasta s-ar încadra, cum ar fi de exemplu, oglinda.

Așadar, disponibilitatea entităților de a apărea, de a se afișa și astfel de a se face sensibil altor entități este o deschidere proprie fenomenalității. Această prestație sensibilă reprezintă un mod de a se adresa, ce se manifestă în zona intersubiectivului. O altă trăsătură a fenomenalității este receptivitatea entităților, ce constă într-o capacitate de a percepe ceea ce se dă drept sensibil și care se manifestă într-un mediu terț, ce nu aparține naturii proprii a obiectului – acesta apare și devine sensibil, și nici facultății perceptive a conștiinței – aceasta deține capacitatea de a percepe formele sensibile, iar imaginea, ca formă desăvârșită a sensibilului, participa în procesul de constituire a identității, astfel încât omul își află identitatea printr-o deschidere sensibilă către sine și către alții.

#### REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Coccia E. Viața sensibilă. Cluj: Tact, 2012. 114 pp.
2. Dragomir Al. Cinci plecări din prezent. Exerciții fenomenologice. București: Humanitas, 2005. 356 pp.
3. Heidegger M. Ființă și timp. București: Humanitas, 2012. 676 pp.
4. Merleau-Ponty M. L'Œil et l'Esprit. Paris: Les Éditions Gallimard, 1964. 95 pp.
5. Декарт Р. Рассуждение о методе. Диоптрика, метеоры, геометрия. Москва: Издательство АН, 1953. 656 pp.