

„Žemės menas“ ir fenomenologinė intersubjektyvios percepcinės vaizduotės struktūra

MINDAUGAS BRIEDIS

Mykolo Romerio universitetas, Filosofijos ir humanistikos institutas, Ateities g. 20, LT-08303 Vilnius
El. paštas mbriedis@mruni.eu

Straipsnyje aptariama percepcinės vaizduotės struktūra leidžia pritaikyti fenomenologinę žiūrą miesto viešosioms erdvėms, konkrečiai – „žemės meno“ pavyzdžiams tematuoti. Visų pirma sieksime fenomenologiškai nusakyti patirtinę struktūrą tokių viešų kūrybos produktų, kurie numato ne tik atmintį ar vaizdinę sąmonę, bet ir rečiau analizuojamus M. Heideggerio bei E. Husserlio fenomenologinius projektus, pirmiausia pastarojo intersubjektyvią percepcinę vaizduotę. Antra, nužymėsime gaires supratimui, kaip meninis gamtinės aplinkos transformavimas motyvuoja intersubjektyviai steigiamą ir palaikomą miesto etosą.

Raktažodžiai: fenomenologija, „žemės menas“, vaizduotė, intersubjektyvumas, kūryba

FENOMENOLOGIJA IR „ŽEMĖS MENAS“

Bendrai sutariama, kad etika (juolab ekologija) nebuvo stiprioji Edmundo Husserlio filosofijos dalis¹. Tiesa, tokie garsūs jo mokiniai bei sekėjai kaip E. Stein, M. Scheleris ar M. Heideggeris nemaža dalimi atitaisė šį proto-fenomenologijos trūkumą. Kita vertus, fenomenologinės filosofijos specifiška parodo, kad net *prima facie* elementarus fenomenologinis klausimas galų gale atveda prie sudėtingos patirties duoties būdų sampynos, tad ir etikos užmaršties klausimas E. Husserlio mąstyme traktuotinas kaip kiek perdėtas. Vienas įdomesnių tokių sampynų apima etikos, gamtos bei kūrybos patirtis, numatanti, bet jokiū būdu neišsemianti, fenomenologinę vaizduotę. Vadinasi, fenomenologiškai tyrinėjant gyvenamojo pasaulio regionus, šiuo atveju – miesto viešąsias erdves, atsiveria galimybė atskleisti viešosios kūrybos objektų intersubjektyvią reikšmę bei svarbą tam tikram kūrybingam etosui.

Nepaisant fenomenologijos kaip griežtos mokslinės disciplinos (*Wissenschaft*) traktavimo *Loginiuose tyrinėjimuose* (1900), įvairiose paskaitose bei užrašuose E. Husserlis niekada scholastiškai neatsiribojo nuo gyvenamojo pasaulio (*Lebenswelt*) (Jonkus 2009). Nors pastarojo svarba paprastai priskiriama vėliausiam E. Husserlio mąstymo etapui, paskelbti gausūs

¹ Spiegelberg 1972; Sokolowski 1999; Ricœur 2007.

archyvai rodo, kad E. Husserlis matė ir siekė įgyvendinti fenomenologijos pritaikymą įvairiems būties regionams, pats gausiai iliustruodamas mintinius eksperimentus gyvenamąja medžiaga (Husserl 2005). Kita vertus, XX a. Vakarų kultūroje pradėjo rasti įvairių naujų meninių-socialinių formų, kurios siekė peržengti tradicines teorijos-praktikos, subjekto-objekto, kultūros-gamtos ir kitas binarines opozicijas. Čia neturime galimybės nuodugnai atsakyti, kiek fenomenologija prisidėjo prie tokių darinių atsiradimo, tačiau neabejotina, kad jos metodologija yra itin paranki įdėmiau pažvelgti į šias naujas iniciatyvas ir jų reikšmę žmonių savipratai ir bendrabūviui². Vienas įtakingiausių tokių naujų kultūrinių pavidalų neabejotinai yra „žemės menas“³.

Šis judėjimas gimė XX a. Jungtinėse Amerikos Valstijose iš kritinių lygmenį Vakarų visuomenėje pasiekusio susirūpinimo aplinka bei žmonių susvetimėjimu (pvz., R. Smithon „Spiral Jetty“ (1970), E. Sanguinetti „Alter Ego“ (1986)). Tai tam tikra socialiai atsakingo meno pakraipa, ypatinga tuo, kad čia žmogaus kūryba ir natūralus kraštovaizdis sudaro organišką visumą ir tampa struktūriškai neatsiejami. „Žemės meno“ skulptūros ne talpinamos į geometrinę erdvę, o kraštovaizdis tampa būtina jų duoties sąlyga. Taigi pagrindinei kūrybos medijai tarnauja natūralios medžiagos (tradiciskai nelaikytos meniškai vertingomis), kurios konceptualiai derinamos su dirbtinėmis.

„Žemės meno“ kūriniai taip pat dažnai yra sunkiau pasiekiami žiūrovui (reikalauja fizinių ir interpretacinių pastangų), jų pasirodymo ir kaitos būdai neretai priklauso nuo gamtinių sąlygų, o suvokimas – nuo įdėtų pastangų ir konkrečių aplinkybių. Dažnai abstraktus, besisiejantis su minimalizmu, „žemės menas“ prisijungia prie vaikišką žaismę kaip ir gamtos spontaniškumą aukščiau sukultūrintos visuomenės idealų iškeliančių judėjimų. Lietuvoje tokio meno pavyzdžių galima rasti Orvydų sodyboje, Europos parke, Vilniuje, kur be kitų garsių skulptūrų⁴ turime ir menininko Roberto Antinio „Puskalni“ bei kitas. Turėdami omenyje šiuos kūrinius, prisiminkime kelis dviejų didžiausių fenomenologijos autoritetų – M. Heideggerio ir E. Husserlio filosofinius projektus.

Garsiam tekste *Apie meno kūrinio ištaką* (1935) M. Heideggeris analizuoja meną konfliktiško sąryšio tarp „žemės“ ir „dangaus“ fone, kur anapus estetinių meno vartojimo taisyklių meno kūrinys matomas kaip tikroji buvimo prasmės sklaidos ar „pasaulio išstatymo vieta“ (Heidegger 2003: 44)⁵. Dar daugiau, M. Heideggerio teorijoje meno kūrinys tampa „tikrovės apmąstymo instrumentu, žmogaus pasaulio išraiška ir komunikacijos vieta“ (Rimkus 2012: 43). Kita vertus, meno kūrinys (*Kunstwerk*) greta įrankio (*Zeug*) ir daikto (*Ding*) išsiskiria specifine daiktiškumo svarba (Heidegger 2003: 10). Viena iš šių galimų interpretacijų ir kreipia mus į natūralių medžiagų („žemės“) panaudojimą meno kūrinuose, tokiu būdu pasirodančius pažinumo lauke įtvirtinant tam tikras kultūrinės prasmės. Tačiau šios natūralios medžiagos teikia ir kitų įprasminimo galimybių lauką, nepasirodantį pažinumo lauke, o tik liudijamą natūralių medžiagų inertiškumo: „esmės sąvoka neišsitenka konkreto daikto plotmėje, ją įvardijamas visas jūslėms atsiveriantis esmas, kuris žmogų supa iš visų pusių ...“ (Rimkus 2012: 45).

M. Heideggeriui „žemė“ signalizuoja paslapties galimybę pačioje kultūrinio pasaulio tankmėje“ (Heidegger 2008: 174). Čia pasireiškia M. Heideggerio tikėjimas į tradicinio meno *poiesis* – natūralių medžiagų ir žmogaus projekto dermę, kuri atidengia ir pačios gamtos esmę

² Pvz., socialinės rūpybos bei slaugos dėmesys lytėjimui, šokiui ir pan.

³ Angl. *Land Art*, *Art of the Earth* arba *Earth Art*.

⁴ „Žaliojo tilto“ figūros bei „Neries arka“ Neries krantinėje.

⁵ Apie su M. Heideggerio terminų vertimu susijusius keblumus žr. Kačerauskas 2011. 19(2): 98–107.

(Heidegger 1968). Pažymėtina, kad tai nekonfliktuoja su bendrąja M. Heideggerio filosofine pozicija, mat jei būtis priklauso nuo jos buvimo būdą liudijančios pagavos, tai iki *Dasein* žemėje nebuvo „būties“ kaip bet kokį buvimą lemiančio įprasminimo. Vadinasi, „žemės menas“ dar kartą priartėja prie pačios žmogiškosios būties specifikos, kai natūralūs esiniai tegali būti, bet negali būti įprasmininti. Šia prasme būtis (ne esiniai) yra priklausoma nuo rūpesčio (*Sorge*), kurio viena išraiškų ir yra *poiesis*, mūsų atveju – „žemės menas“ kaip viena iš ontinių būties supratimo priemonių (Heidegger 2014: 43). Kita vertus, išplėšti iš „noumeniško“ buvimo tokie kūriniai priartina prie paslapties kaip namų jaukumo pojūčio, įsiklausymo ir dėkingumo, kad būtis praneša apie save šiais kūriniiais, kurie motyvuoja žmogų saugoti (būtį). Tik tokia išsaugota (ne ekologine, o ontologine prasme) „gamta yra *poiesis* aukščiausia prasme“ (Heidegger 2003: 80). Kita vertus, mūsų tyrimo atžvilgiu yra svarbu ir tai, kad meniškai transformuotos natūralios medžiagos atveria žmogui kitas „buvimo galimybes“, „santykio su pasauliu formas“ bei „ryšius su skirtingomis kultūromis ar pavieniais asmenimis“, kur „ne tiek svarbi yra komunikacija tarp kūrėjo ir jo kūrinio suvokėjo, kiek komunikacija tarp pačių kūrinio suvokėjų, kai meno kūrinys tampa žmonių susitikimo vieta, sukurianti tam tikrą *buvimo-kartu* galimybę“ (Rimkus 2012: 48).

PERCEPCINĖS VAIZDUOTĖS STRUKTŪRA

Taigi „žemės menas“ gali būti suprantamas kaip protestas prieš estetinį dirbtinumą, komerciškumą, galerijų pretenzingumą ir meno bei gamtos santykio konvencijas, tačiau fenomenologinis požiūris leidžia atverti fundamentalesnį nei socialinis lygmuo tokio tipo meno konstitucijos sluoksni. Neabejotina, kad kalbant apie kūrybą viena fundamentaliausių fenomenologinių struktūrų yra vaizduotė. Įdomu, kad „žemės meno“ atveju vaizduotė yra motyvuojama unikaliu būdu.

Kaip jau esu išsamiai rašęs kitur (Briedis 2011), E. Husserlis vaizduotei skyrė ypatingą vaidmenį teigdamas, kad „pramanas yra tas šaltinis, kuris neleidžia išsekti amžinųjų tiesų pažinimui“ (Husserl 1931: 184) ir nuolat grįždavęs prie jos įvairialypės struktūros. Nors tyrėjai išskiria du pagrindinius vaizduotės struktūros lygmenis E. Husserlio filosofijoje – vaizdinę sąmonę ir laisvąją fantaziją, gerokai vėliau publikuoti archyvai (pirmiausia XIII tomas) leidžia kalbėti ir apie trečiąją, tarsi medijuojančią vaizduotės struktūrą – percepcinę vaizduotę (Husserl 2005: 616). Tuo tarpu pirminė E. Husserlio vaizduotės tipologija yra gerai žinoma ir plėtota, pavyzdžiui, J. P. Sartro, kuris pabrėžė, kad E. Husserlio distinkcija iškelia vaizduotės ir percepcijos problemą, o taip pat vaizduotės kaip naujos patirties galimybės klausimą⁶.

Taigi vaizduotės sąmonę kaip intencionalią veiklą E. Husserlis padalina į Fantaziją arba Tikrąją vaizduotę ir Vaizdinę sąmonę (*Bildbewusstseins*). Pastaroji skiriasi nuo pirmosios ne tik tuo, kad yra išsąknyjusi fizinio substrato (juslinės intuicijos) terpėje, bet ir tuo, kad, pavyzdžiui, žvelgdami į paveikslą naudojame vaizduotę, kad susietume kelis pagavos lygmenis – *Bild-Object* (vaizdinys, kurį suvokiame) ir *Image-Sujet* (tikrasis paveikslas referentas). Tuo tarpu fantazija nėra motyvuojama konkretaus fizinio substrato, todėl dar „charakterizuojama kaip laisvė ir žaismė“ (Husserl 2005: 282). Tačiau tekstuose, surinktuose į XIII tomą, E. Husserlis ne kartą užsimena apie „tarpinę“ *Percepcinę vaizduotę*, kai tiesiogiai suvokiami daiktai, o ne vaizdai ar laisva žaismė, tampa perkėlimo į įsivaizduojamą aplinką sąlyga. Šio intencionalumo branduolį sudaro „juslinis pramanas“ (*Fantasiegebilde*).

⁶ Gebėjimas paneigti juslinės intuicijos teikiamus objektus, pakeičiant juos irealumo teigimu, yra esminga sąmonės savybė, kai neigimas yra neatsiejama laisvės konstitucijos dalis (Sartre 2004).

Labai svarbu sugriebti skirtumą tarp percepcinės fantazijos ir vaizdinės sąmonės: teatrinio pasirodymo atveju mes gyvename percepcinės vaizduotės pasaulyje; mes turime „vaizdinius“ kaip vaizdavimo vienovę, tačiau ne atvaizdus. Vadinamieji „vaizdiniai“ čia yra sukelti daugumos priemonių (judesių, išraiškų, reakcijų, t. t.) (Husserl 2005: 616).

Turbūt paprasčiausias būdas suprasti šią E. Husserlio minties kryptį yra vaikų sugalvojami žaidimai, pavyzdžiui, „namai“⁷. Vaikams smėlis gali tarnauti kaip pyragas, taip išgyvenant mamos ar svečių vaidmenis. Svarbu tai, kad čia juslinis smėlio suvokimas eina kartu su pyrago įsivaizdavimu bei gyvenamojo kūno (*Leib*) priėmimu tam tikro vaidmens vaizduotės dėka. Kita vertus, pyrago atveju keli vaikai išgyvena tą pačią fantaziją, nors nėra nei konkretaus vaizdo (*Bild-Objekt*), nei referento (*Bild-Sujet*). Taigi, paradoksaliai išgyvenamas *tas pats*, bet ne *toks pats*, pyragas. Anot E. Husserlio, žaidžiantieji išgyvena unikalumą be tapatumo, o netikslumai tarp išgyvenimų gali atsirasti tik refleksijos, loginio sprendinio, t. y. jau perkeisto patyrimo lygmeniu. Iki tol žaidėjai dalinasi bendru percepcinės vaizduotės palaikomu pasauliu.

Išaiškėjo, kad percepcinė vaizduotė konstituoja įsivaizduojamą erdvę ir atitinkamą komunikaciją dėl jusliškai suvokiamų daiktų. Šiame patyrimo yra specifinis momentas, kurį E. Husserlis vadina *anuliavimu*, kai jusliškai suvokiamas pasaulis nedingsta, tačiau yra nuslopinamas ego persikeliant į įsivaizduojamą aplinką. Pažymėtina, kad skirtingai nuo iliuzinės patirties, percepcinės vaizduotės atveju ego nepriskiria savo patirčiai tikrovės, todėl konfliktas „sprendžiamas“ nuo pat pradžių, o ne konstituojamas nauja patirtimi vėliau, kaip iliuzijos atveju. Kita vertus, išgyvendami percepcines vaizduotes duotame pasaulyje suvokiame „vaizdinius“ bendroje jų visumoje, o ne kaip paskirus atvaizdus. Skirtumas tarp tokio pramano ir atvaizdo yra tai, kad pirmasis (pvz., vaškinė figūra) apsieiškia tiesiogiai tikrovės vienovėje, kai atvaizdas aptinkamas savo paties erdvėje, kuri neturi tiesioginio ryšio su realia erdve. Atvaizdas kreipia link tikrojo referento ar į estetinę savo paties kokybę, tačiau stokoja jusliniam pramanui būdingos vaizduotės ir jusliškai duotos tikrovės dermės. Tokiu būdu jusliniai pramanai sudaro atskirą objektų regioną.

PHANTASIELEIB INTERSUBJEKTYVUMAS

Vaizduotės pasaulyje projektuoju save tokiu būdu, kad įsivaizduoju save kaip kažką kitą. Jei vaizduotės tema yra vaikystė, aš laikau save vaiku, ir kūniškumas tada yra vaikiškas, numatantis specifines patirtis. Kartu su tuo taip pat turiu pirmą tiesioginę ego-sąmonę, kuriai mano įkūnyta egzistencija priklauso tiesioginiu ir pažįstamu būdu (Husserl 2005: 557).

Vienas iš įdomiausių su percepcine vaizduote susijusių klausimų yra kūniškumo pasirodymas naujai sutvortoje vaizduotės erdvėje ir laike. Vadinasi, ne tik juslinės vaizduotės konstitucija priklauso nuo motorikos bei kinestetikos, tačiau ir percepcinės vaizduotės teikiama veiksmo vienovė remiasi (*Fundierung*) kinestetiniu „aš galiu“ patyrimu (Fenige 1991: 78), t. y. paprastai netematizuojamu kūno galimybių supratimu. Pasak Y. Murakami, E. Husserlio sąvoka *Phantasie-ich* numato, kad percepcinės vaizduotės atveju kūnas funkcionuoja specifiniu būdu, todėl dera sukurti atskirą sąvoką – *Phantasieleib*: „*Phantasieleib* sudaro tokios vaizduotės šerdį, pačiam išliekant nepastebimam ir nereprezentuojamam“ (Murakami 2013: 184). Šis kūnas integruoja heterogeninius kūno padėties, motorikos, elgesio su įrankiais ir kitus situacinius reikalavimus, kad adekvačiai judėtume percepcinės vaizduotės konstituojamame pasaulyje. Tai įgalina sujungti kūrybišką vaizduotę su jusliškai

⁷ Ne tik vaikų, bet ir suaugusiųjų kūrybiškos patirtys, pavyzdžiui, pantomima, taip pat rodo, kad komunikacija, kuri yra grįsta percepcine vaizduote, nepriklauso nuo konceptualaus tapatumo.

patiriama aplinka, nes kitaip turėtume „grynąją vaizduotę (*Einbildungskraft*) be jokio socialinio konteksto“ (Murakami 2013: 193).

Anksčiau paminėti struktūriniai percepcinės vaizduotės elementai parodo dar vieną fundamentalią ypatybę – tokie vaizduotės sukurti pramanai nėra visiškai mūsų produkavimo gebėjimų valioje ir laisvėje, o veikiau primesti analogišku būdu tam, kad tiesiogiai patiriami daiktai primetami mums juslinės intuicijos sekos ar hermeneutiniai dariniai pareina nuo kalbos struktūrų. Taigi, kalbame apie intersubjektyvų *kvazi-aktualu* patyrimą, kurį kiekvienas dalyvaujantis subjektas produkuoja tokiu būdu, kad patiria kitus kaip *sankūrėjus* ir atvirkščiai – „tie kiti produkuoja kažką, ką jie patiria paraleliai manajam patyrimui“ (Husserl 2005: 686).

Svarbu tai, kad percepcijos objektai juslinės vaizduotės atveju nefunkcionuoja kaip *analogonai*⁸ (pvz., abstrakčios šachmatų figūros), užtikrinantys *tokį patį* vaizdinį kiekvienam išivaizduojančiam ego. Taigi transcendentališkai apčiuopiame intersubjektyvų komunikacijos pagrindą iki bet kokio empirinio informacijos perdavimo. Tokiu būdu percepcinės vaizduotės teikiamas pramanas E. Husserlio yra vadinamas idealiu intersubjektyviu objektu, t. y. jo egzistavimas reikalauja intersubjektyvumo nepaisant to, kad kiekvienas galime jį teigti kaip savo (patyrimą).

Vėlyvajame tekste *The Phenomenology of a Communicative Community* (1932) E. Husserlis pamini nemažai komunikacijos būdų (kalba, raštas, gestai, t. t.) ir pabrėžia, kad ši veikla įsteigia bendruomenę ir yra pagrindinė sąlyga atsirasti kaitai ir naujai patirčiai ego pasaulyje. E. Husserlis priešpriešina gamtos (kaip tokios) suvokimą, kuriame mes buvojame tarsi tam tikrame užmaršume, nes netenkame subjektyvios žiūros perspektyvos, nesame tuo metu kitų patiriančiųjų ego bendruomenės dalis. Tam priešingas yra asmenybiškumas ir „subjektyvios“ vertybės kaip įvairių rūšių kūriniai, nes jie savo vidine prasme nurodo į subjektus ir subjektų grupes.

Didmiesčių erdvėse (nuo Paryžiaus parkų kėdžių, kurias miestiečiai pritaiko savo situacinėms reikmėms, iki natūralistinio meno mėgėjų stebinančių „žemės meno“ pavyzdžių Vilniuje) apstu tokios netiesioginės intersubjektyvios komunikacijos, pagrįstos percepcine vaizduote. J. Lavrinec, nagrinėjanti Vilniaus viešųjų erdvių reikšmes bei transformacijas, naudoja choreografijos metaforą, kuri iškelia intersubjektyvią kūnišką žaismę (2011b: 70–75), peržengiančią rutinišką ir tranzityvų miesto (ne)patyrimą, numato ypatingus erdvių struktūrų ir kūniškumo panaudojimo būdus: „urbanistinę choreografiją siūlau apibrėžti kaip dinamišką ryšį: pirma, tarp erdvių struktūrų, antra, tarp kūniško miestelėnų patyrimo ir kasdienių veiksmų, trečia, tarp konvencijų ir taisyklių, kurios „įrašytos“ miesto erdvių organizacijoje (erdvių elementų konfigūracijoje)“ (Lavrinec 2011: 67). Kūniškumas čia suprantamas kaip neatsiejamas nuo erdvėlaikiško miesto kontinuumo, taigi tarnauja ir kaip įrankis aktyviai viešųjų erdvių reinterpretacijai bei modeliuojant alternatyvius įprasminimo būdus (Lavrinec 2011a: 62–73). Vadinasi, miesto fenomenologija ypač paranki apčiuopti aktyvią ir intersubjektyvią kūniškumo prigimtį. Kita vertus, „remiantis urbanistinės choreografijos koncepcija, laisvalaikio erdvės arba miesto elementai laikomi tuo vertingesniais, kuo jie atviresni miestelėnų interpretacijoms. Šis atvirumas numato kūnišką miestelėnų dalyvavimą pažinimo procese“ (Lavrinec 2011b: 68).

Taigi, ypač vieši meno kūriniai, nepaisant savo abstraktaus charakterio, grąžina mus prie kitų patiriančiųjų (estetiką) subjektų, net jei jie ir jų vaizduotės turinys išlieka neapibrėžti. Jusliniai pramanai pasirodo ir kaip nuolatinė provokacija, pastangos suprasti, „išeiti“ iš privatumo, pripažinti subjektyvumą bei bendruosius referentus, tai slaptieji pilietiškumo akstinai.

⁸ Realus fiziologinis ar psichologinis elementas, motyvuojantis vaizduotės aktą.

Miestietis čia įgauna neįprastą interaktyvumą atrasdamas, laipiodamas, sukiodamas ir kitaip prisitaikydamas viešuosius objektus: „iš šių kūrybingų miestelėnų (profesionalių „choreografų“) perspektyvos miestas atsiskleidžia kaip galimybių laukas – kuris yra ne abstraktus, o kūniškai apčiuopiamas (Lavrinec 2011b: 71).

Percepcinės vaizduotės struktūroje E. Husserlis apčiuopia unikalų balansą tarp intersubjektyvumo ir meno kūrinio motyvuoto pramano kaip vidinės nuosavybės. Kita vertus, čia empatija ne tik užtikrina Kito konstituciją (Husserl 1960), bet ir objektyvuoja kultūrinius objektus, „*Dasein* kaip buvimo būdas yra būtina bendruomenės narių bendrabūvis“ (Haugeland 2005: 423). „Žemės meno“ kūriniai, kaip jusliniai pramanai, palaiko intersubjektyvios vaizduotės galią suburti žmones į nepaskelbtą bendriją, o percepcinės vaizduotės abstraktumo ir laisvosios referencijos momentai priešinasi bet kokiam tokių viešųjų erdvių ir bendrijos ideologizavimui: „kaip neformalaus pilietinio ugdymo forma nekomercinio laisvalaikio scenarijų įgyvendinimas kartais kur kas produktyvesnis žingsnis nei teorinės diskusijos apie viešųjų erdvių problemas: atliktas tokioje erdvėje kolektyvinis veiksmas ne tik aktualizuoja pačią viešosios erdvės problemą, bet iš karto pasiūlo alternatyvius, galbūt laikinus, egzistuojančių problemų sprendimo būdus“ (Lavrinec 2011b: 71).

IŠVADOS

Nors žengtas tik pirmas žingsnis susiejant fenomenologines vaizduotės traktuotes su viešosiomis erdvėmis bei jų patirtinę struktūrą neretai nulemiančiais meno kūriniais, galima teigti, kad toks požiūris atveria galimybę įdėmiau patyrinėti viešąją miestiečio savivoką ir bendrųjų erdvių, kaip „namų“, patirties galimybę. Intersubjektyvios percepcinės vaizduotės analizė ir pritaikymas „žemės meno“ atvejams ne tik leidžia pamatyti miestą kaip parankumo lauką, priklausantį nuo paties miestiečio specifinio „aš galiu“ horizonto, bet ir suprasti, kad komunikacija nepriklauso nuo conceptualaus tapatumo. Taigi transcendentaliai apčiuopiame intersubjektyvų komunikacijos pagrindą, motyvuojantį kūrybiškam sambūviui, rutiniško santykio su gyvenamąja aplinka sinchroniškam dekonstravimui, einančiam iki bet kokio empirinio informacijos perdavimo.

Gauta 2015 05 26

Priimta 2015 06 01

Literatūra

1. Briedis, M. 2011. „Phenomenology and the Science of Medical Imaging“, *Glimpse* 13: 21–28.
2. Fenige, Y. J. H.; Wiltsche, K. 1991. „The Body, Thought Experiments, and Phenomenology“, in *Thought Experiments in Science and Philosophy*, ed. T. Horowitz, G. J. Massey. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 69–89.
3. Haugeland, J. 2005. „Reading Brandom Reading Heidegger“, *European Journal of Philosophy* 13(3): 421–428.
4. Heidegger, M. 2014. *Būtis ir laikas*. Vert. T. Kačerauskas, Vilnius: Technika.
5. Heidegger, M.; Gadamer, H. G. 2003. *Meno kūrinio ištaka*. Vilnius: Aidai.
6. Heidegger, M. 2008. „The Question Concerning Technology“, in *Basic Writings*, ed. M. Heidegger. New York: Harper Collins, 143–212.
7. Heidegger, M. 1968. *What Is Called Thinking?* Trans. F. D. Wieck, J. G. Gray. New York: Harper & Row.
8. Husserl, E. 1960. *Cartesian Meditations. An Introduction to Phenomenology*, trans. D. Cairns. Martinus Nijhoff Publishers.
9. Husserl, E. 2005. *Collected Works. Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925)*, trans. J. B. Brough. Springer.
10. Husserl, 1931. *Ideas: A General Introduction to Pure Phenomenology*, trans. W. R. B. Gibson. HarperCollins Publishers Ltd.

11. Jonkus, D. 2009. *Patirtis ir refleksija: fenomenologinės filosofijos akiračiai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas.
12. Kačerauskas, T. 2011. „Ar vertimas – kūrybos industrijų veikla? M. Heideggerio vertimo atvejis“, *Santalka: filosofija, komunikacija* 19(2): 98–107.
13. Lavrinec, J. 2011a. “Revitalization of Public Space: from “Non-Places” to Creative Playgrounds”, *Santalka: filosofija, komunikacija* 19(2): 70–75.
14. Lavrinec, J. 2011b. „Urbanistinė choreografija: kūnas, emocijos ir ritualai“, *Santalka: filosofija, komunikacija* 19(1): 62–73.
15. Murakami, Y. 2013. “Affection of Contact and Transcendental Telepathy in Schizophrenia and Autism”, *Phenomenology and Cognitive Sciences* 12(1): 179–194.
16. Ricœur, P. 2007. *Husserl. An Analysis of His Phenomenology*. Northwestern University Press.
17. Rimkus, E. 2012. „Meno kūrinyse – žmogaus pasaulio išraiška ir komunikacijos vieta: M. Heideggerio pozicija“. *Santalka: filosofija, komunikacija* 20(1): 40–49.
18. Sartre, J. P. 2004. *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*, trans. J. Webber. London and New York: Routledge.
19. Sokolowski, R. 1999. *Introduction to Phenomenology*. Cambridge University Press.
20. Spiegelberg, H. 1972. *Phenomenology in Psychology and Psychiatry: A Historical Introduction*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
21. Stein, E. 1989. *On the Problem of Empathy: The Collected Works of Edith Stein*, trans. W. Stein. Vol. 3. ICS Publications.

MINDAUGAS BRIEDIS

“Art of the Earth” and the phenomenological structure of intersubjective perceptual phantasy

Summary

This article brings together two levels of analysis. Part of it is dedicated to the conceptual analysis of one particular kind of imaginative intentionality, i. e. E. Husserl’s perceptual phantasy. After the structure of this specific type of imagination is described, it is used to shift the phenomenological perspective to the public areas of the city, particularly those which are constituted by means of “Art of the Earth”. What we get is an intriguing intersubjective apprehension of public perceptual figments, which serve as a transcendental ground for empirical communication between citizens of the city.

Key words: phenomenology, art of the earth, imagination, intersubjectivity, creativity