

CURS DE FILOSOFIA ARTEI MARI ORIENTĂRI TRADIȚIONALE ȘI PROGRAME CONTEMPORANE DE ANALIZĂ

Volumul întâi.

Filosofia artei în premodernitate

Constantin Aslam

Cornel-Florin Moraru

Volumul întâi. **FILOSOFIA ARTEI ÎN PREMODERNITATE**

Constantin Aslam
Cornel-Florin Moraru

concepție grafică realizată de

Adrian Constantin Medeleanu

ISBN

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Aslam, Constantin

**Curs de filosofia artei: mari orientări tradiționale
și programe contemporane de analiză**

Constantin Aslam, Cornel-Florin Moraru

concepție graf. realizată de Adrian Constantin Medeleanu

București: Editura UNArte 2017

2 vol.

ISBN 978-606-720-080-5

Vol. 1: Filosofia artei în premodernitate. - ISBN 978-606-720-081-2

I. Moraru, Cornel-Florin

II. Medeleanu, Adrian Constantin (graf.)

73

Universitatea Națională de Arte

2017

CUPRINS

Argument...6

PARTEA ÎNTÂI

Filosofia artei și felul de a fi al operei de artă

Capitolul I. Estetica și filosofia artei în contemporaneitate.

Evaluări, distincții conceptuale, propuneri teoretice...11

1. *Ce este contemporan în estetica contemporană?...11*

2. *Sarcini cognitive ale esteticii contemporane. Forma subiectivă și forma obiectivă a esteticii...15*

Capitolul II. Obiect, obiect artistic, operă, obiect estetic.

Distincții și delimitări conceptuale...21

1. *Sensuri ale obiectului...21*

2. *Sensuri ale obiectului artistic...23*

3. *Sensuri ale operei de artă...25*

4. *Sensuri ale obiectului estetic...27*

Capitolul III. Ce este filosofia artei?... 32

1. *Cele două forme ale esteticii în contextul domeniilor filosofiei...32*

2. *Filosofia artei ca ontologie a operei de artă...34*

a. *Sensuri ale ființei și ființării...34*

b. *Ontologie generală și ontologie regională. Filosofia artei ca ontologie regională...39*

c. *Tipuri de regiuni ontologice...40*

d. *Unitatea demersului și metoda de lucru...42*

Capitolul IV. Felul de a fi al operei de artă...46

1. *Indicarea formală a esenței operei de artă...46*

2. *Caracterul seducător și ex-tragerea din lumea cotidiană. Faptul de a fi spectatorul propriei vieți...50*

3. *Farmecul operei de artă și deschiderea unei lumi...51*

4. *Bipolaritatea atracției și survenirea urâtului în artă...55*

Capitolul V. Lumi și imagini ale lumi (Weltanschauungen)...58

1. *Înțelegerea naturală a lumii...58*

2. *Conceptul filosofic de lume...60*

a. *Modelarea realității în registre perceptuale, intelective, afective și valorice intersectate...60*

b. *Lume și limbaj – Modelarea lingvistică a lumii...65*

c. *Sens, semnificație și ansamblu de sensuri...67*

3. *Viziunea despre lume sau conținutul istoric de sens al lumii (Weltanschauung)...69*

PARTEA A DOUA

Filosofia artei în Antichitate

Capitolul VI. Filosofia artei în gândirea greacă: privire generală...73

1. Kosmos: conceptul fundamental al *Weltanschauung*-ului grecesc...73
2. *Téchne* și ars – concepte fundamentale ale filosofiei artei din Antichitate...78
3. Frumosul din minte și frumosul din lucruri...82

Capitolul VII. Filosofia artei în gândirea presocratică...84

1. Gândirea magică și gândirea teoretică...84
2. Teorii presocratice despre frumos...85
 - a. Școala pitagorică și primele reflecții asupra operei de artă...85
 - b. Empedocle – arta ca amăgire...88
 - c. Gorgias și farmecul discursului...91

Capitolul VIII. Platon: artă, retorică și farmec...94

1. Sofiști și filosofi. Atmosfera intelectuală din vremea lui Platon...94
2. Scriere, artă și medicină – dependența artei de un suport fizic...95
3. Artă ca imitație și rolul său în societate...100
 - a. Artă, canon și tipar...100
 - b. Imitație bună și imitație rea. Alungarea poezilor și artiștilor din cetate...102

Capitolul IX. Aristotel și analiza actului imitativ...105

1. Aristotel și filosofia artei...107
2. Proces artistic și imitație...108
3. Natura umană – imitație, discurs și socializare...109
4. Artă ca remediu al neliniștii...111
5. Practicarea fericirii. Artă și educație...112
6. Aristotel și frumosul din lucruri...113

Capitolul X. Plotin și amurgul gândirii grecești...115

1. Neoplatonismul ca sinteză între *Weltanschauung*-ul grecesc și cel oriental...115
2. Coordonate ale metafizicii plotiniene...117
3. Plotin și filosofia artei...120
4. Frumosul și simțurile. Prezența frumosului în lucruri...122
5. Integralitatea frumosului și judecata estetică. Logica canonică a frumosului...123
6. Plotin și Marea Teorie a Frumosului...124

PARTEA A TREIA

Filosofia artei în Evul Mediu creștin

Capitolul XI. *Weltanschauung*-ul creștin...129

1. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice medievale...130
2. Simbolul – dialectica dintre văzut și nevăzut...135

Capitolul XII. Artă în lumea bizantină...138

1. Bizanțul și afirmarea *Weltanschauung*-ului creștin...138

2. *Trăsături ale mentalității și societății bizantine...*139
3. *Raportarea bizantină la artă – canonul și simbolismul artistic...*143
4. *Iconoclasmul – Războiul icoanelor...*145
- Capitolul XIII. Arta și filosofia artei în gândirea occidentală...**148
 1. *Caracteristici generale ale culturii medievale apusene...*148
 2. *Limbajul filosofic de expresie latină și gândirea medievală...*150
 - a. *Esența omului ca creatură și raportarea acestuia la Creator...*151
 - b. *Ce este un lucru? Subiectul, obiectul și ființa lucrurilor...*152
 3. *Augustin și începutul filosofiei artei în Apus...*154
 4. *Toma De Aquino și maturitatea gândirii despre artă în Evul Mediu...*156

PARTEA A PATRA

Filosofia artei în Renaștere

- Capitolul XIV. Weltanschauung-ul Renașterii...**161
 1. *Renaștere și Renașteri. Abordări teoretice complementare...*161
 2. *Destrucția Weltanschauung-ului medieval...*163
 - a. *Factorii externi...*164
 - b. *Factorii interni...*165
 3. *Particularități ale Weltanschauung-ului renascentist...*166
 - a. *Umanismul...*166
 - b. *Reforma religioasă...*167

Capitolul XV. Filosofia artei în Renaștere...

171

1. *Presupozițiile gândirii renascentiste despre artă...*171
2. *Teorii renascentiste despre artă...*172
 - a. *Teoria proporției...*172
 - b. *Teoria perspectivei...*175

Capitolul XVI. Marile tratate de filosofia artei din Renaștere...

180

1. *Artiștii renașterii și imitarea tradiției...*181
2. *Inovații teoretice ale artiștilor renascentiști...*181
3. *Marile tratate de filosofia artei din Renaștere...*182
 - a. *Nicolaus Cusanus (1401–1464)...*183
 - b. *Cennino Cennini (1370–1440)...*185
 - c. *Leon Battista Alberti (1404–1472)...*185
 - d. *Leonardo da Vinci (1452–1519)...*189
 - e. *Albrecht Dürer (1471–1528)...*194

Bibliografie...

197

ARGUMENT

Amploarea și intensitatea dezbatelor generate de fenomenele artistice contemporane ale căror practici creative, dar și teoretice, explorate în cel puțin cinci paradigme majore de gândire (continentală, analitică, științifică, pragmatică, critică și comunicațională) și, deopotrivă, cercetate interdisciplinar (istoria și teoria artei, sociologia artei, psihologia artei) ne impun tot mai mult să operăm, atunci când avem în vedere analizele de tip filosofico-estetic, cu distincția *sistematică* dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice.

Această distincție își are rădăcina în statutul ambiguu al domeniului esteticii care, încă de la apariția ei ca disciplină autonomă, în secolul Luminilor, și până în zilele noastre, ni se înfățișează ca o cercetare simultană în două mari direcții. Pe de o parte, este vorba despre natura și structura generică a operei de artă („lumea artei” în limbaj contemporan). Pe de cealaltă parte, este vorba despre o cercetare a actelor interne ale conștiinței (sau, în limbaj kantian, a sentimentului de plăcere și neplăcere) ce activează stări emoționale complexe generatoare de „realități secundare”, de „fapte expresive”, care aparțin *doar* omului. Așadar, încă de la apariția ei, estetica a produs simultan două tipuri de teorii intersectate pe care însă, din păcate, nimeni nu le-a distins *sistematic*, nici până astăzi.

Primul tip de teorii încearcă să înțeleagă mecanismele logice și cognitive implicate în întâlnirea dintre conștiința noastră și obiectele exterioare ei, naturale, artefacte, opere de artă. Un al doilea tip de teorii sunt interesate de descifrarea enigmei întâlnirii conștiinței *cu sine însăși* în contemplarea operei de artă (sentimente, dispoziții afective și stări de spirit, emoții, pasiuni, acte volitive etc.). Primul tip de teorii propun o *cunoaștere* a experienței externe, în vreme ce a doua clasă de teorii are în vedere înțelegerea experienței interne. Or, cele mai importante lucrări de estetică, inclusiv o parte dintre tratatele „canonice” din acest domeniu expun aceste teorii împreună, într-un amalgam greu de înțeles, fără să le distingă după criteriul specificității domeniului de analiză și al metodelor folosite.

Pe de altă parte, distincția *sistematică* pe care trebuie s-o facem dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice își are izvorul în sugestiile pe care ni le oferă practicile intelectuale academice și universitare actuale. Astfel, nume consacrate în mediile academice, de cele mai multe ori profesori la marile universități ale lumii europene și americane, conștienți de această ambiguitate prezentă în estetica modernă și postmodernă, au început să propună în ultimele decenii cursuri specializate de filosofia artei¹ cu intenția *didactică* de a desprinde teoriile asupra artei de teoriile trăirii estetice (teoriile stărilor interne ale conștiinței), amestecate indistinct, cum semnalăm,

1. v. Noel Carroll, *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2007; Matthew Kieran, *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell, London, 2006; Roger Scruton, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Carthage Reprint, South Bend, 1998; Jean-Luc Chalumeau, *Les Theories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de platon a nos jours*, Vuibert, Paris, 2007; Richard Eldridge (ed.), *Introduction to Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014; Theodore Gracyk, *The Philosophy of Art. An Introduction*, Polity Press, Cambridge, 2012; Cristian Nae, *Filosofia artei. Perspective în definirea operei de artă. Note de curs*, Editura Artes, Iași, 2013 etc.

în multiple lucrări de estetică. Din păcate, aceste lucrări și manuale universitare străine sunt preponderent descriptive, unele dintre ele concentrându-se *doar* pe expunerea marilor teorii ale artei¹, fără a oferi însă criterii sistematice menite să întemeieze distinct, cu justificări teoretice necesare, clasele de teorii care au în vedere arta (cunoașterea sistemului de obiecte care grăvitează în jurul lumii artei și a operei de artă) de clasele de teorii care au în vedere actele interne ale conștiinței și stările mentale implicate în procesele de trăire și contemplare artistică, estetică. Plecând de la această stare de lucruri ce are în vedere statutul ambiguu al esteticii și, deopotrivă, practicile intelectuale academice și universitare legate de estetica actuală, prezenta lucrare propune o incursiune *sistematică*, conceptual-teoretică și istorică, în lumea sistemului de obiecte ce intră în alcătuirea universului complex al operei de artă, văzută ca obiect tangibil, perceptual. Relevarea cercetărilor, tradiționale și actuale, ce privesc actele interne ale minții și trăirea estetică, urmează să fie elaborate într-un curs separat.

Plecând de la o sugestie a celebrului filosof și estetician german Theodor Adorno, prezentul curs de filosofia artei și cursul de filosofie a trăirii estetice, ce se află în proces de elaborare, propune *explicit* o cercetare conceptuală și teoretică *separată* a tematicilor și dezbaterilor care aparțin „formeii obiective” a esteticii, pe care le distinge de tematicile și dezbaterile care revin „formeii subiective” a esteticii. Mai precis, obiectul de studiu al esteticii, constituit din cele patru concepte cu rol de fundament, *obiectul artistic – trăirea estetică (sentimentul de plăcere și neplăcere, experiența estetică) – obiectul estetic – operă de artă*, intercorelate între ele, este expus urmând separat tematicile aparținând „formeii obiective”, respectiv dezbaterilor teoretice legate de „obiecte”, pe care le distinge de tematicile și dezbaterile teoretice legate de „subiectivitatea conștiinței”. Pe scurt, „forma obiectivă” a esteticii, pe care am numit-o filosofia artei, explorează natura și corelațiile dintre obiectul artistic, obiectul estetic, opera de artă, în vreme ce „forma subiectivă” a esteticii, numită și filosofia trăirii estetice, investighează actele interne ale minții legate de sentimentul de plăcere și neplăcere, emoțiile și stările de spirit, experiența estetică, gustul, natura și tipurile judecății de gust și a judecății estetice etc.

Criteriul explicit după care distingem între tematicile legate de filosofia artei și tematicile legate de filosofia trăirii estetice este dat de caracterul dual al experienței omenești ce-și are rădăcina în structura noastră antropologică de ființe care, în orice moment, se întâlnesc cu obiectele unei lumi exterioare și, deopotrivă, cu trăirile aparținând lumii sale interne.

Primul tip de experiență ne pune în contact cu *faptele*, în vreme ce experiențele interne, cele legate de întâlnirea cu noi înșine, ne pune în contact cu *valorile*. Din acest punct de vedere, omul este în posesia a „șase simțuri”. Cunoscutele „cinci simțuri” ne informează asupra lumii, în vreme ce al „șaselea simț”, simțul intern, ne pune în contact cu noi înșine și cu modul în care faptele lumii au *valoare* pentru noi, ne plac ori nu ne plac, le prețuim ori nu le prețuim, le dorim sau nu le dorim. Fără să intrăm în actualele și subtilele dezbateri filosofice trebuie spus clar că într-un fel cunoaștem „faptele” și în alt fel „valorile” și că o discuție despre „obiecte” trebuie distinsă de o discuție despre actele de conștiință care atașează „valori” acelor obiecte. Una e să discuți despre faptul obiectiv implicat în propoziția „zahărul are un gust dulce” și alta este să discuți despre evaluarea subiectivă a acestui fapt exprimată în enunțul „îmi place/nu-mi place gustul dulce al zahărului”.

1. Un exemplu sugestiv îl găsim în lucrarea lui Noel Carroll, *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Routledge, Taylor&Francis Group, Londra și New York, 2007, unde autorul tratează rapsodic marile teorii contemporane ale artei, anume teoria reprezentării, teoria expresiei, teoria formală a artei, problema definirii și identificării artei, etc.

Distincția sistematică dintre cele două tipuri de experiențe, externă și internă, care fundează explicit deosebirea dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice, respectiv „forma obiectivă” de „forma subiectivă” a esteticii, poate fi admisă chiar și în condițiile în care acceptăm ideea remarcabilă a filosofilor moderni care susțin, în frunte cu David Hume (unul dintre „descoperitorii” teoriei gustului care a făcut posibilă nașterea esteticii ca disciplină autonomă) că orice tip de experiență externă are loc doar dacă postulăm existența anterioară a unor fapte interne ale minții. Cu alte cuvinte, întâi existăm noi, eul nostru conștient și, mai apoi, pe această bază, se constituie celelalte experiențe ale întâlnirii cu lumea. Pe postularea existenței și întăietății conștiinței, a faptelor ei interne, mentale, se bazează, fără îndoială, experiența externă a obiectelor și proprietăților intrinseci ale acestora.

Pe de altă parte, această distincție dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice poate fi admisă chiar dacă estetica, în ansamblul ei, analizează „faptele expresive”, adică obiecte care sunt încărcate cu intenții psihologice și semnificații existențiale. În alți termeni, această distincție se susține chiar dacă un obiect natural sau artefact oarecare devine obiect estetic doar în prezența, aici și acum, a unei conștiințe, inclusiv atunci când spunem că opera de artă însăși nu ar putea exista în absența unui „ochi care s-o privească” și a unei stări mentale interne de seducție, încântare și contemplare.

Care sunt, prin urmare, justificările teoretice care susțin că ceea ce ni se înfățișează ca un tot organic, obiectele valorizate date împreună cu conștiința celui care valorizează, trebuie tratate separat?

Pe scurt, considerăm că în ordinea cunoașterii, pentru o mai bună înțelegere a domeniului estetic în integralitatea lui, trebuie să despărțim *didactic* reprezentările și dezbaterile teoretice despre obiectul artistic și obiectul estetic, despre opera de artă, precum și teoriile care încearcă să definească opera de artă ori problema creației și apariției noului în lume, de reprezentările și dezbaterile teoretice despre stările interne ale conștiinței, despre actele și atitudinile mentale, despre trăirea, contemplarea estetică și gust, despre actele cognitive și emoționale implicate în judecata de gust și judecata estetică etc.

Care este, în această ordine a cunoașterii, avantajul *distincției sistematice*, dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice? Simplu spus, avantajul constă în ceea ce logicienii numesc coerență și consecvență a discursului, virtuți ale gândirii ce constau în capacitatea minții noastre de a fi în acord cu ea însăși, de nu se contrazice și, pe această bază, de a nu se autosuspenda. A despărți cu ajutorul operațiilor gândirii ceea ce este dat eterogen în percepție și amestecat în practicile curente de viață reprezintă o sarcină minimală a cunoașterii întemeiate care trebuie, între atâtea altele, să producă un *sistem de referință*.

Vom înțelege cu mai multă ușurință această idee dacă apelăm la un exemplu dat de celebrul antropolog și psiholog Norbert Bischof. „Dacă, în cabina unui vas care se balansează, un prosop oscilează într-o direcție sau alta, atunci se poate ști, dar nu se poate *vedea* că, de fapt, cabina este cea care mișcă, în timp ce în mod obiectiv, prosopul se află în repaus... în acest caz cabina acționează ca «sistem de referință»¹. Prin analogie, atunci când spunem despre un lucru „îmi place” și începem să descriem proprietățile aceluia lucru ce provoacă „cauzal” plăcerea noastră, se

1. Norbert Bischof, *A trage concluzii de la animal la om. Konrad Lorenz și psihologia*, în vol. *Ce putem afla despre om de la găște. 100 de ani de la nașterea lui Konrad Lorenz*, editori, Carmen Strungaru și Reiner Schubert, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 127.

poate *doar întrezări* că noi nu vorbim despre lucrul ca atare, ci despre stările interne ale noastre, dar nu putem „vedea” cu claritate acest fapt, pentru că nu este intuitiv. Ne lipsește cunoașterea „sistemului de referință”, respectiv faptul că, așa cum remarca și Wittgenstein, verbele „a vedea”, a „simți” etc. descriu experiențe personale și nu, așa cum ne închipuim, stări de fapt ale lucrurilor¹. Motivul este simplu: întrucât sistemele de referință sunt inaparente și nu pot fi decelate intuitiv, fără o pregătire teoretică, noi producem dogmatic reprezentări greșite cu convingerea că ceea ce spunem este adevărul „gol-goluț”. De pildă, oamenii au crezut, milenii de-a rândul, din lipsa unui sistem de referință exterior atmosferei, că Soarele se mișcă în jurul Pământului, fără să-și pună nici o clipă întrebarea dacă ceea ce ei văd nu este cumva o iluzie colectivă. Simpu spus, incapacitatea de a decela sistemul de referință în care ne situăm înseamnă a produce o serie de confuzii care obturează orice drum către cunoaștere.

Prin urmare, distincția *sistematică* dintre filosofia artei și filosofia trăirii estetice produce un nou sistem de referință în domeniul esteticii. Prin raportare la acest „sistem de referință”, „obiectele” pe care le studiază estetica capătă noi însușiri cognitive și înțelesuri semnificative. Astfel, numai de pe o astfel de platformă putem face distincția dintre „frumosul de lucruri” și „frumosul din sufletul nostru” or distincția, propusă încă de Gadamer, dintre „senzație”, ca fundament al științei și „trăire”, ca fundament al esteticii.

Decelarea acestor sisteme de referință inaparente, asimilate cu ideea de paradigmă în sensul filosofului american Thomas Kuhn, are o importanță hotărâtoare asupra tematizărilor din toate domeniile de cunoaștere, nu doar a esteticii. „Fiecare comunitate științifică știe să identifice anumite probleme, pe care le recunoaște drept legitime, în timp ce altele pur și simplu nu le observă sau le consideră prea problematice pentru a mai consuma timp cu ele. Răspunzătoare pentru acest lucru sunt sistemele de referință cognitive neaparente. Prin raportare la ele, anumite conținuturi atrag atenția și primesc o fizionomie specială, una față de care anumite mostre de explicație sunt de la bun început lipsite de șansă, în timp ce altele devin atât de evidente, încât nimeni nu mai întreabă care sunt dovezile”².

Firește că autorii acestui curs nu se pot institui în judecători și totodată în parte judecată. Prin urmare, nu pot evalua dacă intențiile lor, de a aduce un spor de acord și de claritate în acest domeniu al esteticii, care funcționează, pare-se, după regula dezacordului, se vor fi împlinit. Cu toate acestea, chiar dacă am ratat „ținta” spre care ne-au fost îndreptate privirile, ne-am bucura dacă eforturile noastre vor constitui un punct de pornire pentru niște dezvoltări ulterioare, care să aducă mai multă claritate domeniului esteticii în genere.

1. A se vedea, Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, București, Editura București, Humanitas, 2004, p. 25.

2. Norbert Bischof, *op. cit.*, pp. 127-128.

Partea întâi

FILOSOFIA ARTEI ȘI FELUL DE A FI AL OPEREI DE ARTĂ

ESTETICA ȘI FILOSOFIA ARTEI ÎN CONTEMPORANEITATE. EVALUĂRI, DISTINCȚII CONCEPTUALE, PROPUNERI TEORETICE

1. Ce este contemporan în estetica contemporană?

Conceptul „estetica contemporană” are un înțeles fluid, nedeterminat substanțial și strict cronologic. La nivel de conținut, estetica contemporană ne apare ca un ghem de controverse moștenite din tradiția domeniului – aspirația de a determina un consens acceptabil în ceea ce privește corelațiile teoretice dintre obiectul artistic, obiectul estetic, trăirea estetică și opera de artă – și generate continuu de provocările teoretice venite din universul practicilor artistice actuale. Prin urmare, „estetica contemporană” nu este „ceva”, o entitate teoretică total diferită de celelalte configurații istorice în care estetica apare împreună și/sau separat de celelalte preocupări teoretico-filosofice. Înțelesurile acestui concept sunt stabilite printr-o diversitate de interpretări și, din acest motiv, este vag, lipsit de claritate și nelămurit conceptual. „Jocurile de limbaj” în care apare acest concept în lumea teoreticienilor deconcertează pe oricine este interesat în a-i trasa anumite nuclee stabile de înțeles¹.

Pe de altă parte, conceptul de „estetică contemporană”, întrucât vizează un decupaj temporal, nu poate fi delimitat printr-un început cronologic pentru că într-un fel sau altul, selectiv, trecutul este un moment al prezentului: „ceea ce a fost” este gândit „acum”. Când reflectăm, de pildă, asupra teoriei lui Platon despre artă noi o facem de pe poziția lui „acum” și în acest caz filosoful grec este contemporan cu noi. Numai că, a încerca să atribuim „esteticii contemporane” înțelesul temporal de „acum”, de ceea ce e „prezent” în investigațiile estetice înseamnă a te confrunta cu aporiile timpului semnalate de Augustin. „...nici viitorul și nici trecutul nu există, și în mod impropriu se spune: «există trei timpuri – trecutul, prezentul și viitorul»; ci, probabil, la propriu vorbind, ar trebui să se spună: «există trei timpuri – prezentul din cele trecute, prezentul din cele prezente, prezentul din cele viitoare». Căci aceste trei există *doar în suflet* (s.n.), iar într-un alt loc, eu unul nu le văd a exista. Prezentul din cele trecute se află în memorie; prezentul din cele prezente, în privirea atentă; și prezentul din cele viitoare, în așteptare”².

1. Vom folosi în întreaga lucrare expresia „jocuri de limbaj” în sensul în care Wittgenstein folosește această expresie pentru a desemna anumite asemănări de înțeles între modurile diferite în care noi folosim cuvinte care posedă rolul de „noduri” într-o rețea lingvistică. „Nu pot să caracterizez mai bine aceste asemănări decât prin expresia «asemănări de familie»; căci în acest fel se suprapun și se încrucișează diferitele asemănări care sunt între membrii unei familii...” A se vedea, Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, București, Editura Humanitas, 2003, pp. 132-136.

2. Sfântul Augustin, *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Ștefan, București, Editura Humanitas, 1998, p. 412.

Prin urmare, „sufletul omului” (conștiința de sine ca fapt de a fi în timp) reprezintă unitatea celor trei elemente ale timpului. „Sufletul” adună timpul într-o unitate paradoxal divizibilă. Timpul este ceva interior sufletului omului, modul lui cel mai intim de a fi, cum ar spune Aristotel, acel ceva în *interiorul* căruia se desfășoară evenimentele. Sufletul există în timp și se percepe pe sine în fiecare moment „prezent”. Experiența timpului și trăirea lui în conștiință nu este mediată de nimic. Ea este o experiență nemijlocită și ține de structura lăuntrică a ființei noastre omenești. Preeminența lui „acum” despre care vorbește Augustin, în raport de toate celelalte momente ale timpului, este argumentată și de Heidegger în condițiile în care noi trăim continuu, prin starea permanentă de așteptare, în „viitor”¹. Din acest punct de vedere, timpul poate fi văzut ca un nume al ființei noastre omenești. El este „conatural” cu ființa noastră, în sensul elementar al faptului că fundalul experienței noastre de sine îl constituie prezentul punctual. Pe această experiență a conștiinței de sine, a unicității propriului eu, care este una de natură temporală – *eu sunt acum*, în acest loc – se întemeiază toate celelalte acte ale minții noastre, în mod generic, de trăire (emoție), cunoaștere și acțiune. Orice experiență omenească are loc sub condiția timpului în care prezentul, „acum-ul”, posedă o precedență în raport cu tot ceea ce se întâmplă cu noi.

A defini „estetica contemporană” cu referire la timpul prezent implică însă anumite angajamente ontologice cu privire la natura ființei noastre omenești, în esență, asupra eului nostru (a „substanței gânditoare în înțeles cartezian) ca unitate de (auto)raportări multiple ale voinței, imaginației, înțelegerii și trăirii. În sinteză, prin modul în care înțelegem ființa noastră omenească plecând de la ceea ce se petrece în mod nemijlocit în noi, în gândirea sau mintea noastră, cum zice Descartes, putem dobândi un mai bun înțeles asupra a ceea ce e „contemporan”, „acum” în estetica contemporană.

Aceste dificultăți de principiu, legate de determinarea firească a înțelesului termenului „contemporan”, pot fi depășite, *parțial*, dacă vom apela la anumite „simptome de identificare”² a acestui concept vag desemnat de expresia „estetica contemporană”. Astfel, în ordine semantică, înțelesurile termenului „contemporan” sunt preluate din franțuzescul *contemporain*, care, la rândul său, este un termen neologic provenit din latinescul *contemporaneus* și reprezintă un decupaj temporal circumscrip expresiei „în același timp”, cu derivatele „conviețuire”, „simultaneitate”, „existență în același timp cu altul”, „sincronie”, „care este din timpul nostru”³.

Drept urmare, prin „estetica contemporană” vom desemna cercetările teoretice recente, care se petrec „sub ochii noștri”, legate de existența a patru mari teme corelative – obiectul artistic, trăirea estetică, obiectul estetic și opera de artă – ce au configurat estetica clasică și modernă, la care vom adăuga, în mod firesc, și noile provocări venite din orizontul creației artistice și speculației

1. „Timpul este timpul de acum, când mă uit la ceas. Ce este acest «acum»? Acum, când fac lucrul acesta; acum, când lumina serii pălește. Ce este «acum»? Dispun eu de acest «acum»? Sunt eu acest «acum»? Este altul acest «acum»? Atunci chiar eu însumi ar așa fi timpul și oricare altul ar fi timpul. Și laolaltă am fi timpul – niciunul dintre noi și fiecare. Sunt el acest «acum» sau sunt cel care îl rostește? Cu sau fără ceas propriu-zis? Acum, seara, dimineața, în această noapte, astăzi: avem de-a face aici cu un ceas pe care existența umană l-a procurat dintotdeauna, ceasul natural al alternanței dintre zi și noapte”, cf. Martin Heidegger, *Conceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, Ediția bilingvă, traducere din germană de Cătălin Cioabă, București, Editura Humanitas, 2000, pp. 21-23.

2. A se vedea, Ion Vezeanu, *Identitatea, existența și cunoașterea obiectelor vagi*, în „Revista de filosofie analitică”, Volumul II, 1, Ianuarie-iunie 2008, pp. 21-37.

3. A se vedea, *Dicționarul limbii române*, Tomul II, C, Editura Academiei Române, 2010, p. 744.

teoretice „actuale”. Acest mod de a vedea lucrurile, de altminteri larg împărtășit, este doar la prima vedere acceptabil, întrucât, în aceeași ordine semantică, termenul „contemporan” se suprapune peste câmpurile de înțeles ale termenului „modern” și ale derivatului său principal, „modernitate”. Cum se știe, cuvântului „modern” și, prin extensie, „modernitate” își extrag înțelesul originar de la latinescul *modernus* și de la adverbul latin *modo*, care trimite gândul la un decupaj temporal „contemporan”: *momentan, imediat, acum, de curând*.

Există, așadar, o încrucișare de înțelesuri între „modern” și „contemporan”, dispuse în jurul nucleului comun de semnificații decupat de ceea ce înseamnă „acum”, „recent”, „actualmente”, „în momentul de față”, care ne constrânge logic să acceptăm ideea că „modern” și „contemporan” sunt termeni cvasi-sinonimi. Prin extensie, înțelesul expresiei „estetica modernă” este cvasi-sinonim cu înțelesul expresiei „estetica contemporană”.

Pe de altă parte, stilul de viață al oamenilor moderni fundat pe *schimbare* – se spune oximoronic că singura constantă a modernității este schimbarea – este identic cu stilul actual de viață caracterizat prin accelerarea proceselor istorice și schimbărilor de ordin planetar. Prin urmare, ar trebui să conchidem că între modernitate și contemporaneitate există o oarecare identitate de înțelesuri. Firește că și această identificare este inacceptabilă întrucât se încalcă nu doar principiul logic al identității, ci și marile convenții ale culturii europene care disting, chiar dacă imprecis, între ceea ce e modern și ceea ce e contemporan în viața noastră. Prin urmare, „modern” și „contemporan” chiar dacă primesc, în esență, același înțeles temporal, sunt totuși termeni, cel puțin nominal, distincți. Dificultatea este evidentă, din moment ce am dat peste o serie de obstacole semantice legate de încercarea de a distinge dintre „estetica modernă” și „estetica contemporană”. Ce soluție putem avansa pentru a ieși din această dificultate? Răspunsul are două componente. Pe de o parte, la nivelul simptomelor de identificare, în ordine logică, „modern” și „contemporan” pot fi plasați în clasa termenilor corelativi de tipul bine-rău, frumos-urât, legal-ilegal, cauză-efect sau esență-aparență, care se prezintă ca perechi de opoziții și care nu pot fi definiți și înțeleși decât împreună¹. Modul în care se „comportă logic” această clasă de termeni generici, care au același nivel de abstracție și generalitate și între care există raporturi logice corelative (ei se definesc unii pe alții, pot fi în relații de opoziție, de simetrie ori de complementaritate), poate fi extins și asupra dihotomiei „estetica modernă” – „estetica contemporană”. Prin urmare, aceste două expresii întrețin raporturi logice corelative, astfel încât înțelesul uneia dintre ele este fixat prin intermediul înțelesului celeilalte expresii. În mod evident, „estetica modernă” este „modernă” doar în raport cu „estetica contemporană”, în vreme ce „estetica contemporană” își delimitează propria identitate semantică în raport de „estetica modernă”. Prin urmare, când vorbim despre estetica modernă o facem de pe platforma esteticii contemporane și, simetric, când vorbim despre estetica contemporană o relaționăm cu ceea ce e estetica modernă. Modernitatea și contemporaneitatea sunt fațete ale aceleiași temporalități în care „acum-ul” este privilegiat și, nu întâmplător, de multe ori identificăm multiplele experiențe estetice din viața noastră cu termenii „contemporan” ori „modern”, pe care-i tratăm ca sinonimi.

Pe de altă parte, o bogată literatură umanistă, filosofică și nefilosofică, a rezultat din dezbaterile

1. Aspectele complexe, logice și semantice, ale termenilor corelativi sunt analizate, pe cazul noțiunilor prime, de către filosoful roman Mircea Florian. A se vedea, Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Vol. I, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Nicolae Gogoneață și Ioan C. Ivanciu, București, Editura Eminescu, 1983, cap. II, *Aspecte fundamentale*, pp. 45-88.

extrem de aprinsă pe tema relației dintre modernitate și postmodernitate, începută pe la sfârșitul deceniului al șaptelea al secolului trecut, cu ecouri până în ziua de azi. În genere, se consideră că experiențele noastre intelectuale și cultural-politice actuale pot fi înțelese mai bine dacă le vedem ca pe un proces complex de deconstrucție a fundamentelor modernității și de căutare de soluții la marile dileme care au ruinat din interior modernitatea. „A spune, de fapt, că ne aflăm într-un moment istoric ulterior față de modernitate și a conferi acestui lucru o semnificație oarecum decisivă, presupune acceptarea a ceea ce caracterizează mai specific punctul de vedere al modernității, anume ideea de istorie, cu corolarele ei, noțiunea de progres și aceea de depășire”¹. Prin urmare, putem numi contemporaneitatea și cu termenul de post-modernitate.

Dar, dacă admitem, pe baza argumentelor expuse, că expresiile „estetica modernă” și „estetica contemporană” sunt corelative logico-semantice, atunci trebuie să ne întrebăm în ce constă, pe de o parte, unitatea și, pe de altă parte, diferența dintre ele.

Unitatea celor două estetici provine în mod evident din modul în care este privilegiat prezentul, la nivelul tuturor fenomenelor legate de practicile artistice, de creație, comunicare, receptare și evaluare, în raport de celelalte momente temporale. „Actualitatea”, ceea ce se petrece acum, în această clipă, sub ochii noștri, reprezintă *etalonul* după care se măsoară și se evaluează importanța tuturor evenimentelor existente în lumea artei și frumosului.

Diferența dintre „estetica modernă” și „estetica contemporană” provine, iarăși evident, din modul în care este gândită corelația dintre timp și *natura* stărilor interne, emoționale și cognitive ale conștiinței sau, în termeni cartezieni, ale lui *ego cogito* (lit. „eu gândesc”²). Dacă pentru moderni *eul* este definit esențialist – prin *ego cogito* Descartes înțelege substanța cugetătoare; Kant, unitatea sintetică a aperccepției; Hegel, o ipostază a Spiritului; Schopenhauer, voința de a trăi; Nietzsche, voința de putere – pentru contemporani (postmoderni) *ego cogito* este gândit temporal, atitudinal, relațional ori funcțional. Simplu spus, diferențele dintre cele două configurații estetice, moderne și contemporane, provin, în mod esențial, din modul în care este concepută natura, structura internă și funcțiile cognitive sau de sensibilitate ale minții omenești și din modul în care mintea omenească este la rândul ei înțeleasă prin raportare la timp și temporalitate³. Paradoxal, estetica contemporană este situată tematic în modernitate. În alte cuvinte, modernitatea și critica modernității sunt date împreună în orice investigație sistematică a lumii noastre contemporane.

Pe de altă parte, unitatea și diferența dintre „estetica modernă” și „estetica contemporană” este dată de modul în care ambele determinații temporale ale esteticii sunt reflecții ale unor forme *reale* de practici artistice care, la rândul lor, sunt integrate unor practici sociale și culturale determinabile istoric. „O practică implică, pe lângă realizarea bunurilor, norme de excelență și

1. Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura post-modernă*, traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Constanța, Editura Pontica, 1993, p. 8.

2. Filosoful francez René Descartes pune „substanța gânditoare”, eul gânditor, ca principiu sigur al unei construcții filosofice. Astfel, el întemeiază întreaga filosofie pe propoziția „*cogito, ergo sum*” (gândesc, deci exist). Eul cartezian este eul gânditor, gândit ca substanță de sine stătătoare, desprinsă de trup, pe care îl vom exprima în continuare prin sintagma *ego cogito*, ce poate fi tradusă, literal, prin „eu gândesc”.

3. Distincțiile acestea, ce par foarte abstracte și greu de înțeles de pe platforma gândirii naturale și nu numai, vor fi abordate mai intuitiv în capitolul destinat celor două programe de cercetare din estetica actuală, continentală și analitică.

respectarea regulilor. A te dedica unei practici înseamnă a respecta autoritatea acestor norme și inadecvarea propriilor performanțe în comparație cu ele. Înseamnă ați supune propriile atitudini, alegeri, preferințe și gusturi normelor care definesc în mod curent sau parțial practica”¹.

În consecință, „estetica modernă” și „estetica contemporană” trebuie concepute, deopotrivă, atât în unitate (gândite împreună), cât și în diferență (văzute autonom). Unitatea este dată de faptul că ambele configurații sunt interesate de aceleași probleme, anume explorarea practicilor (lingvistice, teoretice și conceptuale) legate de practicile artistice creative, producătoare de obiecte artistice și opere de artă. Diferențele însă survin din principii aparte de organizare a conținutului argumentativ, din metode și arii de aplicabilitate diferite.

Cum vom remarca, în ultima instanță, diferențele dintre cele două configurații estetice își au rădăcina în felul în care concep natura și structura *eului gânditor*. În alte cuvinte, pe anumite supoziții ontologico-filosofice legate de modul în care a fost și este înțeleasă mintea omenească, respectiv corelația dintre factorii cognitivi și cei emoționali, se fundează și diferența dintre modern și contemporan în estetică. Pentru a ne limita doar la un exemplu, estetica modernă s-a fundat pe un model esențialist (substanțialist) al minții și pe teoria facultăților specializate, în condițiile în care au fost privilegiate mecanismele psihologice ale gustului și apoi mecanismele logice legate de judecata cognitivă și judecata de gust, în vreme ce estetica contemporană s-a fundat pe o viziune funcționalistă și atitudinală a minții: intenționalitatea gândirii, pentru estetica continentală și modelul tranzitiv al minții, pentru estetica analitică. Asupra acestei chestiuni vom reveni cu explicații detaliate în cursul dedicat filosofiei trăirii estetice.

2. Sarcini cognitive ale esteticii contemporane.

Forma subiectivă și forma obiectivă a esteticii

Sarcinile (obiectivele) teoretice ale esteticii contemporane sunt multiple și complexe. O parte dintre ele sunt moștenite de la gânditorii greci clasici – în mod special de la Platon, Aristotel și Plotin – filosofi care s-au interogat, în contextul elaborării unor ample scenarii ontologice, despre lume sau despre natura artei, frumosului și sufletului omenesc.

Nucleul stabil de obiective ale esteticii este însă fixat de filosofi moderni, cei care au hotărnicit „canonul” teoretic al esteticii: obiectul de analiză, metodele de studiu, corelațiile cu celelalte domenii ale culturii (religie, știință, economie), inclusiv corelațiile cu celelalte arii de interes filosofic, metafizica și ontologia, etica, politica și logica. Demn de semnalat este și faptul că opțiunea esteticienilor moderni pentru o definiție sau alta a esteticii a modelat și tipul de investigații atribuite esteticii. Unii esteticieni și-au manifestat preferințele pentru a cerceta natura și structura operei de artă, raportând-o la celelalte obiecte naturale și bunuri cu caracter utilitar ori instrumental, în vreme ce alți esteticieni, cum sunt reprezentanții „școlii scoțiene” din secolul al XVII-lea sau Kant, au manifestat un interes de cunoaștere aproape exclusiv spre trăirile estetice, adică spre caracterizarea stărilor interne ale minții legate de plăcere, bucurie și satisfacție intensă, produse de obiecte estetice. Pe de altă parte, în această perioadă se tematizează și categoriile estetice, în mod special corelațiile dintre frumos, sublim și urât.

¹ Alasdair MacIntyre, *Tratat de morală. După virtute*, traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Humanitas, 1998, pp. 200. În același context autorul precizează că practicile nu trebuie confundate cu instituțiile – ex. șahul cu cluburile de șah, fizica și medicina cu laboratoarele și spitalele, dar nu trebuie uitat că ele supraviețuiesc doar cu sprijinul acestora.

În schimb, esteticienii contemporani se despart de esteticienii moderni în funcție de tradiția sau stilul de gândire în care sunt imersați¹ în cel puțin două puncte esențiale. Pe de o parte, aceștia abandonează „obsesia sistemului”, adică a construcției unei viziuni filosofice complete asupra întregului lumii și a marilor valori ale lumii omului, astfel încât orice demers teoretic asupra artei, frumosului și trăirii artistice să fie integrat într-un *Weltanschauung* de tip iluminist. Ideea că sistematicitatea gândirii estetice nu implică cu necesitate speculații filosofice universaliste este o normă de conduită intelectuală a esteticienilor contemporani². Pe de altă parte, întreaga estetică contemporană este „anti-istorică”, îndreptată împotriva „istoricismului”³, adică împotriva unei viziuni iluministe, hegeliene și marxiste asupra lumii, care propune istoriei omului un sens ascendent, printr-o dialectică a trecerii fataliste și deterministe de la inferior la superior. „Este vorba despre acea viziune a istoriei care a fost pentru prima dată formulată de Iluminismul francez: istoria ca marș neîntrerupt al „luminilor”, ca luptă dificilă (dar, în cele din urmă, victorioasă) a rațiunii împotriva emoțiilor și a instinctelor; luptă a științei împotriva religiei, a adevărului împotriva prejudecății, a cunoașterii întemeiate împotriva superstițiilor, a reflecției împotriva existenței luate de-a gata, a raționalității împotriva afectivității și a domniei obiceiurilor. O viziune care definește epoca modernă ca timp al rațiunii și raționalității și care o delimitează ferm și definitiv în raport cu trecutul”⁴.

Punctul de cezură îl constituie însă ideea de scop. Încă de la esteticienii scoțieni din secolul al XVIII-lea și de la Kant, arta a fost concepută ca o entitate aflată într-o poziție ireconciliabilă cu interesul economic, respectiv cu comportamentele practice, și definită plecând de la scopuri interioare ei, autotelice. Cu toate acestea, în mod paradoxal, discuția asupra artei, ca acțiune creativă datorată artiștilor talentați ori geniilor, care viza producerea frumosului, definit ca plăcere dezinteresată, avea loc în *interiorul* dezbaterilor de natură etică⁵. Prin urmare, estetica și etica erau gândite într-o identitate teoretică, pentru că ambele constituiau ingrediente conceptuale în definirea scopului și sensului vieții. Pe scurt, finalismul, dominația ideii de scop ca mod de a gândi comportamentul lumii și al omului, a reprezentat cadrul discuțiilor estetice. Pentru moderni ideea de *destinație* a vieții este esențială, chiar dacă aceasta nu avea conotații religioase.

În schimb, pentru noi, oamenii post-modernității, este mai importantă *călătoria* în viață, *petrecerea* vieții, decât destinația și scopul ei. Arta în acest context și-a pierdut din importanța sa existențială, fiind concepută mai degrabă pe linia divertismentului și a industriei emoționale și recreative. Asta nu înseamnă însă că toți filosofi și esteticienii contemporani justifică această poziție marginală a artei în viața noastră. Cazul lui Heidegger și al discipolilor săi este notoriu.

1. Pentru conceptul de tradiții de cercetare în estetica contemporană, a se vedea, Constantin Aslam, *Continental și analitic în gândirea estetică actuală. De la opoziție la complementaritate*, „Revista de filozofie”, Nr. 1-2, 2009, Tom LVI, București, Editura Academiei Române, 2009, 145-157.

2. A se vedea, Martin Heidegger, *Sistemul filosofic și constituirea lui în epoca modernă*, în vol. F. W. J. Schelling, *Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, traducere de Radu Gabriel Pârvu, Traduce și notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, București, Editura Meridiane, 1992, pp. 536-552.

3. A se vedea referirile la „istoricism” pe care le face *Encyclopedia of Aesthetics*, Editor in Chief, Michael Kelly, Oxford University Press, 1998, vol. 2, pp. 401-404.

4. Gabriel Troc, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Iași, Polirom, 2006, p. 18.

5. Ilustrativă este în acest sens lucrarea lui Adam Smith, cel care a teoretizat ideea de *dismal science* (știința mohorâtă) în contrast cu ideea de satisfacție gratuită pe care o procură arta. A se vedea, *The theory of Moral Sentiment*, în mod special Part VII: *System of moral philosophy*, pp. 139-172. A se vedea, <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/smith1759.pdf>

Pentru școala heideggeriană poziția artei, de pildă, coincide cu survenirea și exprimarea adevărului într-o operă ce deschide o lume, în condiția în care adevărul, conceput ca scoatere din ascundere, este apanajul artei și, paradoxal, nu al științei.

Simplu spus, indiferent de tradițiile (stilurile) de gândire, de configurația conceptuală și de metodele de explorare, estetica contemporană se organizează tematic în jurul acestui cerc hermeneutic trasat de relațiile teoretice, explicative și comprehensive, între *patru concepte cu rol de fundament*: obiectul artistic – trăirea estetică (sentimentul de plăcere și neplăcere, experiența estetică) – obiectul estetic – operă de artă.

Spre deosebire de obiectele și entitățile pe care le studiază știința și care sunt neutrale din punct de vedere valoric, obiectul artistic și obiectul estetic sunt „obiecte expresive”, purtătoare de intenții și semnificații psihologice și existențiale, pe scurt valori, ce-și primesc înțelesurile prin raportare la trăirea estetică, adică de la sentimentul de plăcere și neplăcere ca stare de fundal ce însoțește, fără sincope, conștiința de sine individuală. „Trăirea” este cea care mijlocește și unifică într-un tot obiectul artistic și obiectul estetic pentru a genera opera de artă în calitatea ei de sinteză, deopotrivă, emoțional-comprehensivă și cultural-valorică. De aceea, trăirea estetică metamorfozează obiectele neutrale ale lumii în bunuri și valori. În centrul esteticii stă *eul emotivist*, adică acea parte a ființei omului care este centrată pe sine, pe satisfacerea plăcerii și bucuriei de a trăi. „Îmi place” *versus* „nu-mi place” sunt cuvintele originare care fac legătura dintre cele patru concepte fundamentale ale esteticii. Așadar, estetica are în vedere cu precădere datele experienței interne, stările și actele conștiinței, ceea ce se întâmplă în interiorul nostru, *aici și acum*, în sistemul trăirilor și emoțiilor, care-l determină pe om să aibă o raportare valorică la *sistemele de obiecte* ale lumii (naturale, artefacte sau opere de artă), cu scopul de a-și spori plăcerea și bucuria de a trăi.

În vreme ce știința se vedește a fi interesată doar de explicarea datelor experienței externe, perceptiv senzoriale, care se produce la întâlnirea omului cu obiectele exterioare lui sau cu o serie de entități teoretice abstracte (de tipul „acelerație”, „viteză”, „undă”, „particula” etc.), indiferente sub aspect emoțional, estetica, în schimb, dorește să înțeleagă felul în care omul se întâlnește cu el însuși și cu datele constituției sale interne de ordin emoțional. Prin urmare, ceea ce spune și se argumentează despre această tetradă estetică are loc *doar* sub supoziția prezenței omului emoțional viu, cum ar spune Rousseau, a sinelui emotivist individual, care trăiește într-o lume (pre)organizată emoțional, de valori și simboluri, nu de obiecte neutrale. Așa se explică de ce, în esență, oricât de abstracte și de tehnice sunt discuțiile pe care le poartă esteticienii profesioniști pe marginea tetradei estetice, practicile de viață ale omului viu, individual, generate de întâlnirea acestuia cu obiectele încărcate cu valori estetice sunt permanent presupuse și asumate la nivel de supoziție tacită. Simplu spus, prin intermediul „tetradei estetice”, domeniul pe care-l numim „estetică contemporană” își propune să producă o înțelegere asupra comportamentelor emoționale ale oamenilor obișnuți, comuni, activate de întâlnirea lor cu opera de artă, gândită ca o unitate sintetică rezultată din corelația obiectului artistic cu obiectul estetic, cu anumite valori (emoționale și cognitive) și cu semnificații cultural-simbolice.

Această stare de fapt în care trăirea estetică, sentimentul de plăcere și neplăcere, deține o poziție preeminentă față de celelalte elemente ale „tetradei” produce o puternică și ireconciliabilă tensiune în configurația esteticii contemporane, surprinsă și tematizată de Adorno, prin „forma subiectivă” și „forma obiectivă” a esteticii. „Estetica contemporană este dominată de controversa

privind forma ei subiectivă sau obiectivă. Aici termenii sunt echivoci. Pe de o parte, putem considera reacțiile subiective față de operele de artă ca punct de pornire – în opoziție cu raportarea la opere prin *intentio recta*¹, care, potrivit unei scheme logice curențe, ar preexista criticii. Pe de altă parte, cele două concepte se pot referi la primatul momentului obiectiv sau subiectiv în operele de artă înseși, de exemplu, în maniera diferențierii operate de științele umaniste între clasic și romantic. În fine, ne întrebăm asupra obiectivității judecății de gust estetic².

Această tensiune dintre cele două forme ale esteticii, subiectivă și obiectivă, generează o serie întreagă de dificultăți și confuzii conceptuale survenite din cel puțin două izvoare.

Prima dificultate este legată de faptul că, în sens generic, „obiect” și „subiect” („obiectiv” și „subiectiv”) aparțin clasei de termeni numiți „termeni categoriali”, care fixează chiar „cadrele” gândirii noastre, sau, cu alte cuvinte, constituția internă a minții care face posibilă comunicarea și cunoașterea. Acești termeni categoriali (de tipul *existență, spațiu, timp, relație, esență, calitate, cantitate* etc.) pot fi văzuți în calitate de precondiții ale operațiilor gândirii înseși, în absența cărora gândirea nu ar putea, de pildă, să opereze definiții. Termenii categoriali sunt, așadar, condiții ale definiției, dar, paradoxal, aceștia nu pot fi definiți. „Cadrele gândirii” despre care vorbim ar putea fi numite, așa cum optează și Mircea Florian, cu sintagma „noțiuni prime”, care sunt noțiunile „cele mai generale sub aspectul abstracției și cele mai concrete prin universalitatea lor actualitate în lucrurile individuale, oricărui domeniu ar aparține acestea, natură sau cultură (istorie). Aceste noțiuni prime pe care le putem numi noțiuni limită, fiindcă își *au sediul la marginea gândirii* (s.n.), au atras reflecția, au atras și provocat repetate încercări de elucidare și sistematizare, în ciuda dificultăților ce decurgeau din poziția lor preliminară, limitrofă, ca și din misiunea lor de a fundamenta, de a înrădăcina adânc întreaga cultură, toată opera conștiinței lucide³. Pe de altă parte, „obiect” și „subiect” („obiectiv” și „subiectiv”) aparțin clasei de termeni numiți „termeni corelativi”, similari celor teoretizați anterior „estetică modernă” și „estetică contemporană”, adică acelei clase de termeni care sunt, sub aspect intensional, gândiți împreună în ciuda faptului că între aceștia există un raport de opoziție. Prin urmare, cei doi termeni „obiect” și „subiect” („obiectiv” și „subiectiv”) trebuie gândiți împreună, cu toate că sub raport logic termenii în cauză se află într-o relație opozitivă, în sensul că afirmarea unuia implică negarea celuilalt.

A doua dificultate survine din faptul că, în domeniul esteticii, termenii de „obiect” și „subiect” („obiectiv” și „subiectiv”) posedă înțelesuri particulare, unele dintre acestea fiind radical diferite de înțelesurile filosofice, științifice ori de cele legate de practicile obișnuite de viață. Astfel, spre deosebire de celelalte domenii de exercițiu intelectual, estetica nu are în vedere „obiectul” în genere (lat. *obiectum*, „ceea ce este așezat în față”, „ceea ce există în sine”), ci obiectul artistic,

1. Se pare că frazele sunt derivate din activitatea de Nicolai Hartmann, care a introdus termenii *intentio prima* și *intentio secunda* pentru a corespunde scolasticii. *Intentio recta* este, prin urmare, atunci când conștiința se concentrează pe adevăratul obiect, în timp ce *intentio obliqua* este o stare de conștiință care se concentrează pe imaginea obiectului în intelect. În schema neo-kantiană, aceasta se referă la cunoașterea lucrului în sine („*recta intentio*”) sau a imaginii lucrului („*intentio obliqua*”). Cf. <https://www.martineve.com/2011/09/06/adorno-terminology-intentio-recta-and-intention-obliqua>.

2. Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 232. A se vedea și temele deschise de Adorno în această chestiune: *echivocitatea subiectivului și obiectivului; sentimentul estetic, critica conceptului kantian de obiectivitate, dialectica subiect-obiect; geniu*, pp. 232-242.

3. Mircea Florian, *op. cit.*, p. 45.

obiectul estetic și opera de artă, obiecte create și recreate ce rezultă din raportarea emoțională a omului la sine însuși. Complementar, estetica nu operează cu „subiect” în genere (lat. *subiectum*, „pus sub”) și nici cu „persoană” (gr. *prosopon*, „mască”, „față”), ci cu „omul emoțional” ca prezență vie, dată într-un „Eu” individual, conceput ca unitate structurală și funcțională a tuturor facultăților sau atitudinilor.

Fără să intrăm în subtilități ontologice, trebuie spus că relația dintre obiect și subiect implică coexistență și coapartenență, adică „obiectul este o apariție care se produce prin subiect, prin subiectul care, la rândul său, se produce prin obiect”¹. Cum spune Heidegger, „lucrurile sunt *acolo* unde există ochi să le vadă”².

În rezumat, la un prim nivel, „obiectul sensibil”, ceea ce ține de experiențele noastre senzoriale comune, intuitive, pe care nu le sistematizăm prin explicații propoziționale, este asumat de estetică, dar el nu se suprapune peste „obiectul estetic”. Acest obiect sensibil este fie un *esteton* (gr. *aistheton*), adică „cel care corespunde senzației (*aisthesis*)”, fie un *percepton*, adică „obiectul mai multor senzații de același tip și al mai multor senzații diferite: vizuale, auditive, olfactive, gustative sau tactile. (...) Spre deosebire de esteton, *perceptonul* putem spune că este înconjurat sau cuprins de senzații, ceea ce spune și verbul *percipio*. (...) Nici un obiect nu poate fi perceput fără mediul obiectual înconjurător, fără «aura» altor obiecte. Perceptonul antrenează, activează, psihologic vorbind, ca stimul, producerea senzațiilor corespunzătoare caracteristicilor sale pentru unul sau mai multe organe de simț”³.

Acest nivel psihologic de înțeles al „obiectului estetic”, în care sunt implicate aspectele senzorio-perceptive ale sensibilității, reprezintă, cum arătam, doar o parte a ideii de „obiect” în sens estetic. De pildă, senzația de dulce provocată de zahăr și trăită la nivel psihologic, care este un *esteton* și, deopotrivă, *percepton*, trebuie distinsă de reacția noastră de plăcere ori de neplăcere care-și are cauză în noi înșine și nu în proprietățile substanței pe care o numim zahăr. Simt și percep gustul zahărului, dar este posibil ca senzația de dulce să nu-mi placă. Una este senzația și alta este plăcerea sau neplăcerea asociată acestei senzații.

Prin urmare, „obiectul estetic” cu toate că are o bază senzorială și perceptivă este produs de acatele și mecanismele interne ale conștiinței fără legătură cauzală cu senzația ori percepția în sens psihologic. Trebuie spus clar că estetica filosofică nu este o teorie a cunoașterii senzoriale, așa cum o gândea Baumgarten, întemeietorul esteticii și chiar Immanuel Kant în perioada elaborării Criticii Rațiunii Pure, pentru care estetica era o cercetare a condițiilor experienței senzorial-perceptive⁴. Fără îndoială că estetica este interesată de rezultatele acestei cunoașterii, a cunoașterii senzoriale, științifice și filosofice, dar interesele teoretice ale acesteia vizează, cu precădere, decelarea conceptuală și înțelegerea naturii, structurii și corelației dintre obiectul artistic, trăirea estetică, obiectul estetic și opera de artă.

Ei bine, aceste dificultăți generate de faptul că estetica, încă din momentul constituirii sale mo-

1. Alexandru Surdu, *Filosofia pentadică III. Existența nemijlocită*, București, Editura Academiei Române, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2014, p. 86.

2. Martin Heidegger, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, Traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, București, Editura Humanitas, 2008, p. 29.

3. Alexandru Surdu, *op. cit.*, p. 75.

4. „Numesc *Estetică transcendențială* știința despre toate principiile sensibilității *apriori*”, cf. Imm. Kant, *Critica rațiunii pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Editura IRI, 1994, p. 72.

derne ca domeniul distinct de reflecție teoretică, este despicată în două forme, respectiv „forma obiectivă” – legată de „obiectele” pe care le explorează, obiectul artistic, obiectul estetic, opera de artă – și cea „subiectivă” – legată de actele interne ale conștiinței, de sentimentul de plăcere și neplăcere, de emoții și stări de spirit, în alte cuvinte, de experiența estetică, de contemplare și de formularea de judecăți de gust și judecăți estetice etc. – pot fi atenuate dacă transformăm distincția curentă, dar imprecisă, dintre *filosofia artei* și *filosofia trăirii estetice* într-un principiu metodologic de disjungere și de simplificare a ghemului de probleme cu care se confruntă această disciplină încă din momentul constituirii ei istorice.

De altminteri, a distinge între explorarea naturii „obiectelor” de care este interesată estetica și actele de conștiință care produc astfel de „obiecte” este și o recomandare formulată de mari esteticieni ai secolului al XX-lea, între care și Nicolai Hartmann, cel care în cunoscuta sa capodoperă *Estetica*, face următoarea remarcă: „Deoarece frumosul, potrivit esenței sale, este totdeauna raportat la un subiect care intuiește, a cărei atitudine particulară o presupune, două direcții posibile de procedare ne stau de la început dinainte: putem lua ca țință a analizei obiectul estetic, dar putem lua și actul al cărui obiect este. Ambele direcții se subdivid încă odată. În ce privește obiectul se poate cerceta, fie structura și modalitatea ființării sale, fie caracterul estetic al valorii sale. Și tot așa, analiza actului se poate îndrepta către actul perceptiv al celui care contemplă, sau către actul de producere al creatorului”¹.

Trebuie spus clar însă că distincția dintre cele două forme ale esteticii, filosofia artei și filosofia trăirii estetice, nu ține de o simplă preferință intelectuală sau de recomandările metodologice venite din partea autorilor canonici ai domeniului, ci de însăși modalitatea lăuntrică în care are loc experiența umană despicată dual în experiență externă și experiență internă. Simplu spus, mintea noastră poate înainta metodic în cunoașterea naturii și corelațiilor ce au loc în cercul hermeneutic decupat de „tetrada estetică” doar dacă desparte analitic și didactic universul experienței externe, adică a modului în care mintea se întâlnește cu „obiectele” date în percepție și reprezentare, de universul experienței interne, adică de modul în care mintea se întâlnește cu propriile sale date constitutive, trăite nemijlocit într-o conștiință individuală la nivelul fiecărui „eu”.

Firește că acest registru „morfologic” de analiză, în care întregul esteticii este descompus formal în părți componente după criteriul tipului de experiență umană, trebuie să fie urmat de un registru „fiziologic” de analiză în care întregul esteticii este recompus în unitatea sa funcțională, experiențială.

Dar care este elementul care unifică într-un tot organic, funcțional, formele distincte de experiență prin intermediul cărora ne apare estetica ca un întreg viu și indivizibil? Fără îndoială că această legătură este de natură valorică, pentru că estetica își propune în final să deslușească natura acelor fapte expresive, încărcate intențional și emoțional, ce poartă amprenta unică a individului uman, fapte vizibile și invizibile prezente în inefabilul pe care-l emană orice operă de artă autentică. Simplu spus, „frumosul” – realizat inefabil în opera de artă, în forme obiectuale semnificative și convertit apoi în plăcere estetică și în multiple alte trăiri și emoții generate de diversitatea sentimentelor noastre – ca structură valorică ambivalentă este cel care unifică dualitatea experienței estetice, externe și interne, într-o unitate sufletească integrală și desăvârșită existențial.

1. Nicolai Hartmann, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1974, p. 11.

OBIECT, OBIECT ARTISTIC, OPERĂ, OBIECT ESTETIC. DISTINCȚII ȘI DELIMITĂRI CONCEPTUALE

1. Sensuri ale obiectului

Distincția dintre cele două forme ale esteticii, respectiv dintre „forma obiectivă”, numită filosofia artei¹ și „forma subiectivă” a esteticii, numită filosofia trăirii estetice², impune o serie de precizări și analize terminologice și conceptuale asupra componentelor „tetraedului estetic”, în special asupra tipurilor de „obiecte” cu care are de-a face această disciplină filosofică. Astfel, vom analiza pe rând și, mai apoi, în corelație înțelesurile pe care filosofia artei le atribuie cuvintelor sale fundamentale: „obiect artistic”, „obiect estetic”, „operă de artă”.

În genere, despre „obiect” vorbim și ne raportăm în mai multe feluri. De aceea, jocurile de limbaj în care apare termenul „obiect” și raportările distincte la aceste jocuri generează un „sistem de obiecte”, cu mai multe genuri și nivele de realitate, cu logici de existență diferite ce implică, în ordinea cunoașterii, metode și strategii diferite de comprehensiune.

Astfel, urmând sugestiile etimologice ale cuvântului original din limba latină (*objectum*), prin „obiect” se înțelege, în primul rând, ceva ce se află în fața noastră, ceva ce este vizibil sau tangibil, fiind relativ stabil în formă. Acest sens, pe care l-am putea numi *neutral*, se aplică de regulă obiectelor fizice, naturale, dar și artefactelor, obiectelor construite de om, bunurilor de toate felurile sau ustensilelor. Așadar, în genere, un „obiect” în acest înțeles generic este un „corp material” amplasat spațial și temporal, care posedă o serie de proprietăți intrinseci, precum masă, greutate, dimensiune și formă. În esență, „obiectul”, în sens neutral, înseamnă „ceva” indivizibil care posedă proprietăți determinabile cantitativ, formal sau calitativ. Pornind de la această definiție, noi deosebim obiectele între ele prin formă, calitate și proprietăți pe care le considerăm a fi intrinsece lucrului în discuție.

Un obiect poate fi însă gândit și din perspectivă gramaticală. Așadar, în limbajul nostru de zi cu zi ne întâlnim cu o sumedenie de obiecte. În acest caz, „obiectul” este o entitate lingvistică exprimată morfologic prin substantiv ori pronume. La nivelul sintaxei propoziției „obiectul” joacă fie rolul de subiect, fie rolul de complement direct.

În sens logic clasic, aristotelic, „obiectul” este gândit împreună cu subiectul, făcând parte din clasa noțiunilor corelative, adică a acelor cupluri de noțiuni care pot fi gândite *doar* împreună. Astfel, într-o propoziție categorică obiectul la care ne referim și despre care predicăm anumite proprietăți nu este nimic altceva decât subiectul gândirii. Prin urmare, există o identitate, fie și parțială,

1. Adică cea care are drept „obiect de studiu” – obiectul artistic, obiectul estetic și opera de artă.

2. Adică cea care are drept „obiect de studiu” actele interne ale conștiinței, sentimentul de plăcere și neplăcere, emoțiile și stările de spirit, în alte cuvinte, experiențele estetice, de contemplare și de formulare a judecăților de gust și a judecăților estetice.

între obiect și subiect ceea ce înseamnă că atunci când într-o propoziție categorică atribuim anumite proprietăți subiectului logic, aceste determinații revin și obiectului gândirii. Pe scurt, obiectul reprezintă ceva la care se raportează gândirea în cadrul unei judecăți, a unui silogism sau a unui raționament inductiv sau deductiv.

Pe de altă parte, în contextul logicii simbolice, cea care operează cu propoziții complexe și care implică un grad ridicat de formalizare, „obiectul”, desemnat prin nume sau descriții, se identifică cu referința care este, în ultimă instanță, conținutul de gând ce se confundă cu realitatea însăși, cel puțin așa cum decurge din concepția lui Wittgenstein. În acest sens, obiectul și realitatea însăși sunt entități de ordin lingvistic. Așadar, dincolo de anumite subtilități de gândire specifice gândirii analitice, „obiectul” nu poate fi desprins de semnul lingvistic și de înțelesul primit de acest semn într-o propoziție cu sens. „Gândul este propoziția cu sens”¹. În alte cuvinte, natura și înțelesurile „obiectului” se stabilesc în *interiorul limbajului* și al „gramaticii” contextelor de întrebuințare public recunoscută a acestuia.

Demnă de remarcat în acest context este și perspectiva fenomenologică asupra „obiectului” înțeles ca „lucru” întemeiat pe actele de conștiință. Obiectele sunt conținuturi de gândire corespunzătoare unor acte ale conștiinței intenționale și, în această calitate, sunt semnificații. Pentru fenomenologie, orice act de conștiință *vizează ceva*, iar ceea ce este vizat se numește „obiect intențional” și este conceput în calitate de „conținut de sens” asociat unei anumite „realități”. Din această perspectivă, semnificația poate fi numită și conținutul obiectului văzut ca „lucru”².

Există, așadar, obiecte și obiecte. Unele sunt reale, în vreme ce altele sunt ideale, precum cifrele, numerele sau entitățile teoretice de genul obiectelor geometrice, ori virtuale, precum pixelii. Vorbim continuu despre obiecte imaginare, ficționale (Dracula, Superman³), mitologice, ipotetice, chiar despre obiecte inexistente, de exemplu „pătrat rotund”⁴.

În sfârșit, „obiectul” se identifică cu „subiectul cunoașterii” în toate preocupările intelectuale specializate și grupate în comunități de cunoaștere (epistemice) responsabile de constituirea unor domenii de cunoaștere. Cum se știe, distingem între diferitele domenii ale cunoașterii urmând criteriul „obiectului de studiu”. Mai mult decât atât, chiar stabilirea identității și autonomiei unei discipline de cunoaștere este dată de „obiectul de studiu” și mai puțin de metodele de cercetare și analiză care sunt transferabile, într-o anumită măsură, de la un domeniu la altul.

Dar, din perspectiva practicilor artistice, inclusiv a practicilor de restaurare și, respectiv, a practicilor teoretice legate de practicile artistice, istoria și teoria artei, psihologia artei, sociologia artei și estetica, în forma ei obiectivă sau subiectivă, ideea de „obiect” apare într-o serie de contexte particulare ordonate de anumite cuvinte fundamentale: „artefact”, „obiect artistic”, „obiect simbolic”, „monument istoric”, „obiect estetic”, „operă de artă”. Înțelesurile acestor cuvinte funda-

1. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Editura Humanitas, 2001, p. 95.

2. A se vedea, Lester Ambree, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediție îngrijită de Ion Copoeru, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, pp. 17-28.

3. Mircea Dumitru, *Obiecte ficționale și descriții libere*, în „Revista de filosofie analitică, Vol. I, iulie-decembrie, București, Editura Universității din București, 2007, pp. 38-52; Textul este disponibil și pe Internet la adresa: http://www.srfa.ro/rrfa/pdf/2007_1_06_dumitru.pdf.

4. Filosoful austriac Alexius Meinong va considera că asemenea entități se află dincolo de opoziția existență-nonexistență: „Există obiecte despre care e valabil că nu există”. Pentru mai multe detalii, a se vedea <http://plato.stanford.edu/entries/meinong>.

mentale sunt complexe și, de cele mai multe ori contradictorii, întrucât ele depind de formația profesională a celui care încarcă cu sens respectivele cuvinte și de corelațiile ce se stabilesc în interiorul fiecărui domeniu.

Pe scurt, înțelesurile primare ale „obiectului” sunt determinate de „obiectele de studiu” ale disciplinelor care propun orizonturi distincte de cunoaștere a practicilor artistice și teoretice legate de artă. Întotdeauna, atribuirea de înțelesuri este perspectivală, interpretativă, în sensul că „ochiul” care privește contează în ceea ce privește „umplerea cu sens” a diverselor noțiuni. Altfel, simplist vorbind, artiștii practicieni sunt interesați, cu precădere, de obiectul artistic și de „secretele” producerii sau creației acestuia, de modul în care limbajul artistic poate fi pus în corelație cu personalitatea expresivă individuală; istoricii și criticii de artă sunt interesați, cu precădere, de stilistica și tipologizarea operelor de artă, în vreme ce un sociolog al artei este interesat de artă ca fapt social și cultural; esteticienii, în schimb, sunt interesați de corelația *valorică* dintre obiectul artistic, obiectul estetic și opera de artă, și deopotrivă, de universul trăirilor interne ale conștiinței și de mecanismele psihologice și intelective care unifică, prin transfigurare estetică, „obiectele” în sensuri comprehensive, semnificații emoționale și valoric-culturale.

2. Sensuri ale obiectului artistic

Obiectul artistic este astăzi, după momentul „ready made” și critica „artei de rețină” ale lui Marcel Duchamp, un concept extrem de ambiguu. Propriu-zis, după debaterile generate de experimentul „ready made” și de abordarea artei ca non-artă, care au produs o criză de înțelegere, nu mai știm cu exactitate ce este un obiect artistic. „Fie o operă de artă oarecare; fie un obiect oarecare numit artă și apt să fie și acest semnificant și acest fetiș; fie deci unul dintre ready made-urile lui Marcel Duchamp. De exemplu, uscătorul de sticle din 1914, lopata de zăpadă din 1915, pieptenele din 1916, pisoarul din 1917, exemplare toate, după unii, pentru gestul dialectic prin care identicul creează alteritatea și reînscrie anti- sau non-arta (postmodernă) în conceptul generic de artă, după alții prin feedbackul fatal prin care identicul simulează identicul și reciclează anti-arta (modernă) în arta sau non-arta (postmodernă)”¹.

Înțelesurile acestui concept posedă o variabilă încărcătură istorică, fiind diferite atât în practicile artistice curente, cât și în filosofia artei și teoria estetică. Dacă privim în „interior”, adică dacă încercăm să-i descriem multiplele sensuri atașate acestui concept, vom descoperi două tipuri de înțelesuri intersectate, dar și concurente între ele. În general, „obiectul artistic” își primește sensurile fie de la conceptul de „*téchne*”², fie de la cel de „operă de artă”. Există însă, pe lângă aceste două semnificații majore ale obiectului artistic, și un sens foarte larg – în categoria de „obiect

1. A se vedea Thierry De Duve, *În numele artei: Pentru o arheologie a modernității*, Traducere și prefață de Virgil Mleşniță, Cluj-Napoca, Ideea Design & Print, 2001, p. 60.

2. „*Techne* în Hellada, *ars* la Roma și în Evul Mediu, chiar și la începuturile erei moderne, în epoca Renașterii, însemnau mai degrabă pricepere, iscusința de a lucra un obiect oarecare, o casă, un monument, o corabie, un pat, un urciur, un veșmânt – precum și știința de a comanda o armată, de a măsura un câmp, de a convinge pe ascultători. Toate aceste iscusințe erau numite arte: arta arhitectului, a sculptorului, a ceramistului, a croitorului, a strategului, a geometrului, a retorului. Priceperea constă în cunoașterea regulilor, deci nu există artă fără reguli, fără prescripții: arta arhitectului își are propriile reguli, în timp ce altele sunt regulile artei sculptorului, ceramistului, geometrului, comandantului. Și noțiunile acestor reguli sunt cuprinse în noțiunea de artă, în definiția ei (s.n.)”. Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria noțiunii de artă*, București, Editura Meridiane, 1981, cap. *Istoria noțiunii de artă*, pp. 51–52.

artistic” putând intra orice obiect natural, obiect produs de om de tipul „ready made” (artefact, ustensil) ori comportament omenesc, efemer și non-tangibil, care urmărește explicit să transmită un mesaj emoțional. Aici „obiectul artistic” este gândit în sensul original al termenului „obiect”: „ceea ce stă în fața noastră”.

Revenind, într-un prim sens, prin „obiect artistic” se înțelege orice obiect produs care este rezultatul aplicării unei *téchnē*, adică a unei activități conștiente, dirijate către un scop și fondate pe o anumită cunoaștere sau „pricepere de a face”. În această categorie sunt introduse, de regulă, și produsele unor activități de natură meșteșugărească care dețin o cotă înaltă de măiestrie și raritate. „S-a arătat nu de puține ori că grecii, cu priceperea pe care au dovedit-o față de operele de artă, foloseau același cuvânt – τέχνη – pentru meșteșug și artă, și desemnau meșteșugarul și artistul prin același cuvânt – τεχνίτης... Τέχνη nu înseamnă niciodată un fel de înfăptuire practică. Cuvântul desemnează, dimpotrivă, o modalitate de cunoaștere. A cunoaște înseamnă: să fi ajuns să vezi, în sensul larg a lui a vedea adică: să percepi ceea ce e prezent ca atare”¹. Cum arată și Tatarkiewicz, până la începuturile modernității, atunci când conceptul de „arte frumoase” a fost pus în circulație publică, expresia „artă” se identifica cu priceperea de a face „obiecte artistice”, adică atât ustensile cât și opere de artă în sens modern.

Într-un al doilea sens, la nivelul jocurilor de limbaj folosite de comunitățile de artiști profesioniști, prin „obiect artistic” se înțelege chiar „opera de artă”, adică creația deliberată a acestor profesioniști ai artei, obiectivată într-un anumit „suport”, ce are ca scop fundamental transmiterea de emoții artistice (estetice). În acest sens, „opera de artă” este o individualitate care poate să nu posedă componente de natură materială, fizică, ci virtuală, precum în cazul artei media sau electronice.

În acest al doilea sens, distincția dintre „obiectul meșteșugăresc” și „obiect artistic” este esențială, după cum esențială este și deosebirea dintre meșteșugarul care confecționează ustensile și artistul care creează opere de artă. Cum argumentează Heidegger, în vreme ce ustensilul este un instrument prin care omul intervine în cursul naturii și-l modifică în conformitate cu voința sa, prin opera de artă se deschide o lume, lăsând ca adevărul să survină și să iasă din ascundere². Trebuie spus însă că această relație de identificare între obiectul artistic și opera de artă, comună în mediul artiștilor creatori, este rezultanta unei generalizări „profesionale”. Din punct de vedere teoretic, identitatea dintre obiectul artistic și opera de artă este parțială, în sensul că intensiunea și extensiunea celor două concepte nu sunt identice. „Operă de artă” este, după cum vom preciza ulterior, un construct cultural-valoric, cu circulație publică, care înglobează atât obiecte artistice, creații „obiectuale” ale profesioniștilor artei, cât și obiecte estetice, adică obiecte care plac, dar care nu sunt, în mod obligatoriu, creații omenești, cum ar fi obiectele naturale ori obiectele numite cu expresia „arta animalelor”.

Dincolo de anumite situații limită și de interogațiile ce își au rădăcina în afirmația că și obiectele naturale, cele găsite ori cele „produse” de animale, pot fi considerate obiecte artistice, „obiectul artistic” este un „artefact”, adică ceva produs de om, creat de om. Fără să intrăm în controversa, la modă astăzi în spațiul esteticii franceze, dintre „producere” și „creație”, artefactele sunt creații, adică obiecte care se arată în realitate (dobândesc realitate) ca rezultat al posibilităților de a fi ale

¹. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, Ediția a III-a, Traducere și note Thomas Kleininger, București, Editura Humanitas, p. 71.

². „Opera este locul unde operează survenirea adevărului”, cf. Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 69.

omului. Acestea sunt produse, creații, ale unei anumite arte, în sens de *téchnē*.

Totalitatea artefactelor compun *tehnosfera*, adică lumea obiectelor produse, create de mintea și mâna omului. Ele sunt ustensile, adică unelte care produc alte unelte și constituie universul tehnologiei, al mijloacelor de acțiune ale omului asupra naturii și asupra lui însuși, și, respectiv, bunuri trebuincioase conservării și confortului vieții. Pe de altă parte, din categoria de artefact face parte și „obiectul artistic” conceput și gândit cu scopul de a deveni „obiect estetic”, adică de obiect care activează sentimentul de plăcere și, deopotrivă, care aspiră să fie recunoscut public ca operă de artă. În calitatea lui de „candidat” la „opera de artă” obiectul artistic se desprinde de artefact devenind, la nivelul semnificației și trăirii estetice *altceva* decât proprietățile sale de ordin fizic și material¹. Prin urmare, în această calitate de „candidat”, obiectul artistic se *poate* metamorfoza în „obiect estetic” și „operă de artă”, fără ca proprietățile sale fizice și materiale să suporte schimbări de substanță. Prin urmare, într-o privire sintetică, „obiectul artistic”, văzut ca produs al unui *téchnē* este un ustensil, cum spune Heidegger, ceva care ne slujește și se află la îndemâna noastră, un bun; în calitatea lui de „obiect estetic” este o valoare estetică, adică „ceva” care place sau nu; în calitate de „operă de artă”, obiectul artistic este o formă de cunoaștere a lumii și a propriei noastre personalități. Totodată însă opera de artă este și un loc de survenire a adevărului.

Înțelegerea teoretică a acestei metamorfoze stranie – privim un obiect cu anumite proprietăți tangibile și vedem ceea ce nu e tangibil în el – poate fi deslușită dacă avem o bună reprezentare asupra conceptului „operă” care se referă la mai multe lucruri deodată.

3. Sensuri ale operei de artă

Prin „operă” se înțelege, de regulă, capacitatea omului de a produce, de a face și de a crea plecând de la un proiect mintal. Mai precis, această capacitate se referă la puterea omului de a născoci (imagina) și de a aduce în realitate, de a da ființă, de a „obiectiva”, ceea ce este îi este dat doar ca posibilitate. „Opera” trebuie văzută ca un „construct al minții”, un proiect imaginativ ce unește actul de creație, mișcarea minții într-o anumită direcție, cât și produsul acesteia. „Opera” se situează, așadar, la intersecția dintre potențialitate (posibilitate) și realitate, fapt care l-a determinat pe Aristotel să lege opera atât de *dynamis* (potență, capacitate, putere, abilitate, forță), cât și de *energeia* (actualizare, punere la lucru)². Cuvântul românesc „operă” vine din latinescul *opus*, care era o traducere a grecescului *ergon* și prin care era desemnat procesul lucrativ (munca efectivă), dar totodată și obiectul care rezultă dintr-un astfel de proces. Vedem faptul că un statut similar are și cuvântul românesc „lucru”, care desemnează și munca (de exemplu, „*Azi nu mă duc la lucru*”), dar și obiectul rezultat dintr-un proces lucrativ. De pildă, Toma d’Aquino spunea că modul de operare al fiecărui lucru este în acord cu modul lui de a fi. Opera este, așadar, un mod de operare specific omului; în operă identificăm sursa mișcării, originea a ceea ce se actualizează. Ea apare ca eveniment și ca o ființare specifică. Heidegger, de pildă, în *Originea operei de artă* are în vedere tocmai intersecția dintre modul de operare specific uman și felul, modul nostru de a fi. În rezumat, opera este mod de a fi al omului, ceva constitutiv ființării specific umane și se referă la capacitatea sa de a produce *tehnosfera*, adică un univers de „obiecte” care nu sunt existente în natură.

1. „Conceptul de artefact, tradus de termenul «operă de artă», nu dă seama întru totul de ceea ce e operă de artă. Cine știe că o operă de artă e un lucru făcut, nu-i realizează încă nici pe departe caracterul de operă de artă”, cf. Theodor Adorno, *op. cit.* p. 254.

2. A se vedea, Gheorghe Vlăduțescu, *Limbaajul filosofilor greci*, București, Editura Academiei Române, 2012, p. 165.

Prin urmare, în ordine logică, „obiectul artistic” trebuie văzut pe linia creației, a producerii, atât ca existență de sine-stătătoare, ca obiect tangibil, cât și ca „operă de artă”, adică ca obiect cultural-valoric care îndeplinește funcții estetice, emoționale. Obiectul artistic în ipostaza de *téchnē* este un artefact cu proprietăți tangibile, în ipostaza de obiect estetic este un „semn” purtător al valorii estetice (numită în mod tradițional „frumos” și înțeleasă, odată cu modernitatea, ca plăcere). Pe de altă parte, în ipostază de operă de artă, obiectul artistic este o valoare culturală ce produce un sens al vieții, bucuria de a trăi semnificativ, mijlocind totodată și nevoia profund omenească de autocunoaștere.

Firește că „opera” – desemnând capacitatea generică a omului de a imagina și crea o realitate culturală și spirituală care îi aparține doar lui, diferită de realitatea naturală – are și un înțeles universal. Vorbim în mod curent de „opere de artă”, „opere științifice”, „opere teologice” sau „opere filosofice”. Mai mult decât atât, ne referim prin „opera” la realizările de excepție ale unor mari personalități ale lumii care au lăsat posterității munca lor creatoare concretizată în diverse „lucrări”. Așa se explică de ce acest concept, „operă”, după cum argumentează Tudor Vianu, într-o lucrare de excepție¹, adună într-o unitate sincretică *totalitatea* faptelor culturii. Opera este un Unu în multiplul culturii, adică unitatea faptelor expresive omenești purtătoare, prin mesaje valorice, de intersubiectivitate. Așadar, în interiorul operelor recunoaștem mesajele cognitive, morale și emoționale ale umanității.

Dar, în calitatea ei de Unu al faptelor expresive, „opera” este în același timp și sub raporturi diferite, ceva „dat”, dar și ceva „construit”, în funcție de poziția „observatorului” și a „vederii” interpretului. Astfel, „opera” poate fi privită atât din perspectiva unei „vederi din afară”, ca fiind ceva exterior conștiinței, cât și din perspectiva unei „vederi dinăuntru”, ca ceva interior conștiinței. Prin urmare, pe de o parte, analiza operei poate să plece de la faptul că este transcendentă conștiinței și, în acest caz, analizele sunt fie exacte, de ordin „științific”, explicative, cauzale, fie de ordinul explorărilor specifice filosofiei artei. Pe de altă parte, analiza operei trebuie întreprinsă transcendent, plecând de la ideea că aceasta este un fapt interior conștiinței și, în acest caz, avem de-a face cu investigații reflexive, de sens și de constituire a sensului, menite să producă înțelegere și clarificări. Simplificând, „opera” este, în acest înțeles, un act de afirmare a libertății omenești, o posibilitate obiectivată într-o realitate construită teleologic.

Munca în act, subliniază Vianu, nefinalizată într-un produs, nu produce operă, cu toate că este precondiția fundamentală a existenței ei. „Opera” este „ceva ce are regimul obiectului”, o sinteză „obiectivă”, o rezultantă finală, venită din acțiunea anticipată și dirijată îndreptată către un „material” conformat, „informat”, natural sau spiritual – „un savant, un filosof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăți și raționamente”² – și, prin urmare, primii factori constitutivi ai operei ne apar a fi *forma* și *materia*. Unitatea operei se divide în multiplicitate prin diverse corelații ce se pot stabili între constituenții ei vizibili și invizibili formă și materie, sens și valoare. Există astfel, opere care sunt atașate nemijlocit de „forma înfățișării lor materiale, încât orice schimbare a acestora modifică sensul și valoarea”³.

Interesant de știut este că pentru Tudor Vianu opera de artă este modelul operei în genere, adică

1. Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, Prefață de Mircea Martin, Postfață de Ion Vasile Șerban, București, Editura Univers, 1999.

2. *Ibidem*, pp. 22-23.

3. *Ibidem*, p. 26.

putem înțelege operele științifice, operele filosofice, operele tehnice etc. plecând de la determinațiile operei de artă. Astfel, opera de artă este: 1. produsul; 2. unitar și multiplu; 3. înzestrat cu valoare; 4. obținut prin cauzalitatea finală; 5. al unui creator moral. 6. dintr-un material; constituind un obiect calitativ nou; 7. original imutabil și 8. nelimitat simbolic¹. Toate celelalte opere determinate pot fi identificate prin modul în care posedă o parte a acestor determinații. De pildă, cel de-al treilea criteriu, al valorii, este un fel de „comutator” care face legătura dintre lumea naturală și lumea operelor. Începând de la cel de-al patrulea criteriu intrăm în lumea operelor tehnice, iar dacă luăm în calcul și criteriul originalității intrăm în domeniul științei și al filosofiei. Doar opera de artă, cum subliniază Vianu, posedă toate caracteristicile și, prin aceasta, „canonul operei” este fixat, nu abstract și speculativ, ci prin indicarea unui model exemplar de realizare a creației. În rezumat, odată cu modernitatea, ideea de operă a devenit generică pentru orice creație intelectuală și artistică. Avem opere de știință, filozofie, teologie, artă. Din acest punct de vedere, „opera” dă seamă de proiectele minții și de creația omenească, de factorii care țin de ceea ce e posibil și de rezultatul creației care s-a obiectivat în diverse forme culturale și spirituale.

Cu toate că „opera de artă” adună într-un tot sintetic *geneza* obiectului artistic, văzut ca *téchnē*, și, deopotrivă, metamorfozarea acestuia în obiect estetic, aceasta nu explică *mecanismele* de convertire a unui artefact generic („obiect care stă în fața noastră”) într-un mesaj emoțional, adică *posibilitatea* trecerii de la lucru la valoare. Corelația dintre cele două ipostaze care aparțin unor registre diferite de realitate, ontologic vorbind, este mediată de experiența estetică.

Dacă obiectul artistic aparține regimului ontologic al lucrurilor obiectuale, tangibile, opera de artă văzută ca obiect estetic ține de stările interne, intangibile ale conștiinței. „Opera de artă își are locul în subiect, tot așa cum natura ar trebui să devină ea însăși”². Prin urmare, a vorbi despre opera de artă înseamnă a vorbi despre om în sens estetic, adică cu referire la viața sa interioară și la experiențele sale interne, estetice și artistice. Simplu spus, așa cum biologii trebuie să indice, vorba lui Steinhardt, care sunt mecanismele prin care se transformă în carne iarba pe care o mănâncă vaca, tot astfel și esteticianul trebuie să explice cum se convertește ceva material, obiectual, respectiv ceea ce ține de realitatea sensibilă și tangibilă, în ceva subiectiv, emoțional și spiritual. Problema este, așadar, cum se unifică în eul nostru individual cele două „regiuni ontologice” distincte: obiectele, proprietățile și relațiile dintre aceste obiecte (artefacte), situate în exteriorul nostru, cu stările și trăirile cognitive și emoționale interne ale conștiinței? Cum se metamorfozează obiectul artistic ca rezultat al unui *téchnē* în obiect al experienței estetice și, prin mecanisme publice, în operă de artă? Pentru a răspunde cât de cât satisfăcător la aceste mirări existențiale și provocări teoretice trebuie să distingem, cum s-a mai arătat, între clasa, problemele și temele care revin filosofiei artei (forme obiective a esteticii) și clasa, problemele și temele care revin filosofiei trăirii (experienței) estetice (forma subiectivă a esteticii).

4. Sensuri ale obiectului estetic

Dacă înțelesurile „obiectului artistic”, privit din perspectiva jocurilor de limbaj, sunt oarecum clare, cu precizări de context, în schimb, înțelesurile „obiectului estetic” ne produc o perplexitate totală. Așa cum s-a arătat în capitolul anterior, „obiectul” și „subiectul” sunt termeni corelativi care pot

1. *Ibidem*, p. 30.

2. Theodor Adorno, *op. cit.* p. 92.

fi gândiți *doar* împreună, în sensul că obiectul este o apariție care se produce prin subiect, iar subiectul, la rândul său, se afirmă pe sine prin obiect. Faptul acesta devine cu atât mai vizibil dacă avem în vedere natura obiectului estetic care se constituie pe temeiul senzației și percepției, dar care nu se reduce la aceste aspecte de natură psihologică. Vom înțelege mai bine acest lucru dacă reluăm exemplul raportării noastre la senzația de dulce provocată de zahăr și la reacția noastră de plăcere ori de neplăcere la acest tip de senzație. Dacă suntem sănătoși din punct de vedere medical, atunci când introducem cubul de zahăr în gură simțim cu toții senzația de dulce pe care o exprimăm printr-un limbaj facial sau prin cuvinte. În schimb, *doar unora* dintre noi le place „dulcele”, în vreme ce alții își manifestă alte preferințe pentru alte tipuri de gusturi.

Cauza acestor preferințe nu se află în obiectul senzorial, în cazul nostru, zaharul, ci în raportarea noastră care produce un *alt obiect de referință* pentru conștiința noastră, „obiectul estetic”. Prin urmare, obiectul estetic este *diferit de obiectul senzorial, cu toate că este corelativul lui*, fiind produs de actele și mecanismele interne ale conștiinței, *fără legătură cauzală* cu senzația ori percepția în sens psihologic. Obiectul estetic este ceva secund, o „realitate secundă”, o realitate aparentă care se constituie doar în conștiința noastră, *fără legătură cauzală, dar în corelație cu obiectul senzorio-perceptiv*.

Obiectul estetic posedă, așadar, o ambiguitate ontologică, întrucât el este și, în același timp, nu este tangibil. Pe de o parte, orice obiect estetic este tangibil în măsura în care obiectul, în sens perceptual, este un termen de referință al subiectului. Pe de altă parte, obiectul estetic nu este tangibil, pentru că el este produsul experienței estetice ca stare internă a minții, generată de sentimentul de plăcere și neplăcere. Firește că această ambiguitate, care produce o serie de dificultăți de înțelegere, a fost semnalată de o serie de esteticieni, între care și Mikel Dufrenne. „Trebuie să definim experiența estetică prin obiectul care provoacă experiența și pe care îl vom denumi obiect estetic. Or, pentru ca, la rândul său, acest obiect să fie reperat, nu putem invoca opera de artă așa cum aceasta se constituie prin activitatea artistului; obiectul estetic nu poate fi definit decât drept corelatul experienței estetice. Dar atunci nu suntem prinși într-un cerc? Va trebui să definim obiectul estetic prin experiența estetică și experiența estetică prin obiect estetic”¹.

Așadar, ideea de obiect estetic trimite la o serie de stări interne ale minții noastre, la experiența estetică, adică la sentimentul de plăcere și neplăcere și apoi la percepție, act psihic complex de natură emoțională și comprehensivă, ce unifică într-un tot multiplele experiențe pe care omul le are cu obiectele lumii – considerate a fi „transcendente” (în exteriorul său) ori transcendente (în interiorul său) –, cu sine însuși și, deopotrivă, cu acele entități și relații neperceptive, dar care sunt date, într-un mod invizibil, necorporal, în percepție și care se unesc, misterios, cu aceste obiecte tangibile ale lumii.

În cuprinderea a ceea ce numim „obiect estetic” includem nu doar obiectele artistice, produse de artiștii profesioniști, ci și o serie de alte „entități” corporale ori virtuale, precum și acele acte și comportamente umane, individuale și colective, care sunt „încărcate” cu un mesaj emoțional survenit nu din proprietățile lor intrinseci, ci din modul în care noi ne raportăm la ele prin sentimentul de plăcere și neplăcere. Simplu spus, obiectul estetic este un *obiect intențional* și, în această calitate, trebuie văzut ca o semnificație adăugată *oricărui* obiect perceptual, care posedă proprietăți tangibile.

¹. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice. Obiectul estetic, Volumul I*, Cuvânt înainte și traducere de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1976, p. 23.

În rezumat, sunt de reținut, cele două sensuri majore care conferă obiectului estetic un statut ontologic ambiguu. Astfel, în sens larg, în înțeles de obiect tangibil, „obiectul estetic” este un *obiect perceptual*, adică o sinteză dintre un act de percepție (gândire) și conținutul aceluia act. Obiectul estetic, în calitatea lui de obiect perceptual, poate fi văzut, auzit, pipăit, mirosit, gustat și, din acest motiv, el ni se arată ca având o anumită „corporalitate” senzorială. În sens restrâns, „obiectul estetic” reprezintă *semnificația emoțională* atașată clasei de obiecte date în percepție – obiect artistic, obiect natural, artefacte, acte și comportamente umane etc. – rezultată din modul în care noi „vedem” aceste obiecte prin „ochelarii” sentimentului de plăcere și neplăcere (a experienței estetice). În clipa în care privim prin acești „ochelari”, este trezită în noi „atenția” care dirijează și concentrează privirea și astfel „obiectul atenției” devine, prin acest act mintal, „obiect estetic”, emoțional.

Pentru a înțelege mai bine specificul obiectelor estetice, ca obiecte tangibile, perceptive, dar și ca obiecte intangibile, semnificative emoțional și comprehensiv (purtătoare de sens), trebuie să avem o bună reprezentare asupra modului în care percepția funcționează concomitent într-o triplă deschidere. Cu alte cuvinte, trebuie să distingem între cele trei sensuri ale vederii omenești: sensul epistemologic, sensul estetic și cel simbolic¹.

Primul dintre ele, sensul epistemologic sau neutral al percepției se referă la interacțiunea noastră cu proprietățile „fizice” ale obiectelor: formă, masă, poziție, proprietăți și relații fizice, dar și cu modalitatea externă de exprimare a comportamentelor umane. Ele sunt „date observaționale” și se referă la interacțiunea cu obiectele reale, naturale, artefacte, acte și comportamente umane, adică cu „entități” care se află în mișcare și în timp. Ele sunt obiecte „fizice”, naturale, artefacte, acte și comportamente, și sunt cunoscute prin proceduri obiective, adică intersubiectiv testabile, între care *măsurătoarea* este pe primul plan. Acest sens al percepției se întemeiază pe aparatul senzorial și pe ceea ce Kant numește, în *Critica Rațiunii Pure*, „sensibilitate estetică”, adică pe capacitatea noastră de a fi afectați de obiecte².

Sensul estetic al percepției are în vedere modul de raportare emoțională la aceleași obiecte observaționale, transfigurate acum, în funcție de preferințele noastre, în *valori*. Starea neutrală a obiectelor este „pusă în paranteze”, întrucât de această dată „obiectul” este raportat la trăirile estetice ale conștiinței, adică la acele acte psihice legate de plăcere și neplăcere. Obiectele materiale nu sunt considerate în calitatea lor de fapte obiective cu proprietăți fizice, ci sunt metamorfozate în valori, adică în raportări subiective, puncte de vedere formulate în legătură cu obiectele fizice. Valorile nu sunt în obiecte, adică nu sunt proprietăți intrinseci precum masa și nici proprietăți de relație, precum greutatea, ci stări emoționale ale minții cu care investim noi aceste obiecte. Relația emoțională cu obiectele este *a noastră*, întrucât aceasta nu e cauzată de obiectele însele, ci de întâlnirea noastră cu noi înșine și cu formula noastră *unică* de personalitate. Obiectele prilejuiesc această întâlnire, nu o provoacă cauzal. Cum spune și Kant „(...) pentru a spune că obiectul este

1. Despre cele trei sensuri ale percepției, descrise într-o formă extinsă, a se vedea și Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din antichitate până în Renaștere*, Iași, Editura Institutul European, 2013, cap. *Estetica în contexte polisemice actuale*, pp. 37-50.

2. „Capacitatea (receptivitatea) de a primi reprezentări prin felul în care suntem afectați de obiecte se numește *sensibilitate*. Prin intermediul sensibilității deci ne sunt *date* obiecte, și ea singură ne procură intuiții; dar ele sunt gândite cu ajutorul intelectului și din el provin *conceputele*”, cf. Immanuel Kant, *Critica Rațiunii Pure*, Traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, Editura IRI, 1994, p. 71.

frumos și pentru a dovedi că am gust, plec de la ceea ce se petrece în mine datorită reprezentării, nu de la ceea ce constituie dependența mea de existența obiectului”¹.

Orice am spune, noi nu ne dorim obiecte, ci valori, adică semnificații trăite și atașate la fel de intim de obiecte *ca și cum* ar fi proprietăți ale obiectului. Prin urmare, în acest registru emoțional „a fi obiect” înseamnă a avea asociate acte emoționale de atragere, respingere ori neutralitate. „Obiectele-valoare” sunt stări emoționale obiectivate ale minții și exprimă, la nivel individual, perspective personale de trăire și înțelegere a lumii noastre interne. Simplu spus, acordul cu noi înșine este realizat, în bună măsură, de modul în care suntem înconjurați de „obiecte estetice”, de obiecte de care ne simțim atrași, de obiecte pe care le respingem și, în final, de obiecte indiferente sub aspect emoțional.

Unitatea și diversitatea de înțelesuri prin care obiectul estetic ocupă un loc distinct în contextul mai larg al sistemului de obiecte ale lumii este surprinsă ingenios de Evanglelos Moutsopoulos în următoarele cuvinte: „...vom defini ca obiect estetic acel obiect anumit care, întâlnit în natură sau în artă, ori realmente creat printr-un elan al lumii spirituale a artistului, este capabil prin intermediul caracterelor sale sensibile să provoace acea experiență specială ce constă în trăirea de către conștiință, prin corespondența acesteia cu o organizare structurală și formală, a unui puternic sentiment de satisfacție și plăcere; și dacă vom admite că acest obiect estetic, dincolo de o imprecisă apreciere afectivă, este, în plus, susceptibil să i se atribuie o semnificație precisă pentru existență, adică o valoare, în care să se obiectiveze intenționalitatea conștiinței, atunci este evident că devine posibilă constituirea întregii axiologii a obiectului estetic...”².

În sfârșit, sensul simbolic al percepției se referă la faptul că obiectele perceptibile sunt „văzute” ca semne purtătoare de mesaj, deopotrivă, esoteric și exoteric. Simbolurile sunt semne cu dublu sens. Pe de o parte, simbolul este ceva care ține de *ceea ce se arată* (corporal, material, fizic etc.) și, pe de altă parte, de ceea ce este *ascuns* (figurat, existențial, ontologic). În concluzie, simbolul este purtător de sensuri multiple, de plurivocități și analogii³. Relația simbolică cu obiectele are loc acum în „universul sensului”, iar obiectele trimit la realități transcendente de factură mitică, magică sau religioasă. De pildă, o icoană este în același timp, dar din raportări diferite, un obiect fizic, estetic și simbolic. În absența unui „ochi care privește”, a unui act perceptiv viu, icoana nu are nici un fel de proprietăți. Modul în care *se raportează* o conștiință la acea icoană activează posibilitatea ei de a fi obiect fizic, obiect emoțional sau obiect simbolic. Doar pentru o conștiință creștină icoana este un obiect sacru, „imaginea” divinității, în vreme ce pentru un ateu același obiect este un simbol al diferențelor religioase între oameni⁴. Cum arată Gilbert Durand,

1. Immanuel Kant, *Critica Facultății de Judecare*, Traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 97.

2. Evanglelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Traducere de Victor Ivanovici, Introducere de Constantin Noica, București, Editura Univers, 1976, pp. 19-20.

3. „De la început cunoașterea simbolică definită triplu, ca gândire totdeauna indirectă, ca prezență figurată a transcendenței și ca înțelegere epifanică, apare la antipodul ... cunoașterii (*savoir*), așa cum este ea instituită de zece secole încoace în Occident” (Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, p. 27).

4. Problema este extrem de complexă, întrucât ține de problematica imaginarului și a facultății imaginației productive. Vezi Ernst Cassirer, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, traducere din limba germană de Adriana Cînta, Pitești, Editura Paralela 45, 2008 (în mod special cele patru capitole din introducere, pp. 13-62). De asemenea, Ionel Bușe, *Filosofia și metodologia imaginarului*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2005, lucrarea ce sintetizează cele mai importante

gândirea simbolică¹, structurată în jurul obiectului perceptual, tangibil, este o unitate formată din trei elemente: ea este totdeauna *indirectă* (se referă la ceva, evocă ceva), stă ca prezență *figurată* a transcendenței (a ceea ce este dincolo de om ca non-uman, divin) și ca înțelegere *epifanică* (interpretare a ceva ce apare mijlocit de anumite semne).

Existența acestei triple raportări pe care o putem distinge în *același* act perceptiv ne permite să vorbim, necontradictoriu, despre existența unui eu multiplu în același „Eu”. Prin urmare, eul nostru individual se manifestă concomitent ca „Eu gânditor”, „eu emotiv” și „eu visător”, în orice *act viu* de percepție, adică de întâlnire cu datele externe și, deopotrivă, cu datele interne ale lumii noastre. Ele pun în fața minții fiecăruia dintre noi un „material” *deja* interpretat. În acest înțeles „obiectele” sunt reconstrucții ale minții noastre, iar proprietățile lor țin de ceea ce noi înșine atribuim acestor obiecte.

Simplificând lucrurile, faptele ce țin de datele observaționale sunt continuu dublate de valori, adică de *proiecțiile noastre asupra faptelor*, de ceea ce noi *atribuim* emoțional sau simbolic acestor fapte. Surprinzător poate, dar mintea noastră nu se conduce după „fapte reale”, ci după valori emoționale și simbolice. Nu întâmplător, valorile au fost concepute ca axe, drumuri înzestrate cu *sens* și *direcție*. Omul se conduce în viață după aceste valori izvorâte din practicile lui de viață, pe care le ia ca puncte de reper asemenea vechiul corăbier care-și orienta cârma și corabia după felul în care constelațiile se roteau ordonat în jurul Stelei Polare.

dezbaterei europene în legătură cu prezența simbolului și a „facultății imaginarului” în înțelegerea faptelor de cultură.

1. Pe larg despre gândirea simbolică în Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, pp. 5-125.

CE ESTE FILOSOFIA ARTEI?

1. Cele două forme ale esteticii în contextul domeniilor filosofiei

Estetica este o disciplină filosofică și, prin urmare, ceea ce spunem despre filozofie în genere, trebuie să predicăm și despre estetică. Aceasta a apărut din nevoia de a înțelege și explica aspectul creator al gândirii și acțiunii umane care instituie valori obiectivate în opere de artă. Pentru estetică, gândirea și activitatea umană produc mai mult decât putem înțelege, fapt ce explică multiplele dezacorduri de opinie privind corelația dintre ceea ce facem și ceea ce gândim, știm și cunoaștem despre aceste fapte producătoare de nou. În bună măsură, estetica vrea să instituie, pe cât este posibil, un acord între opiniile oamenilor într-o lume de reprezentări în care regula este dezacordul. Obiectul de studiu al esteticii este, cum s-a arătat, despicat în două forme de organizare a discursului teoretic circumscris de „tetrada estetică”, respectiv „forma obiectivă”, filosofia artei (legată de „obiectele” pe care le explorează, natura și corelațiile dintre obiectul artistic, obiectul estetic, opera de artă) și „forma subiectivă”, filosofia trăirii estetice – ce investighează actele interne ale conștiinței legate de sentimentul de plăcere și neplăcere, de emoții și stări de spirit, în alte cuvinte, de experiența estetică, de contemplare și de formularea de judecăți de gust și judecăți estetice etc.

Dar, în pofda faptului că distingem, analitic și didactic, între explorarea „naturii” obiectelor, pe de o parte, și cercetarea actelor de conștiință care produc astfel de „obiecte”, pe de alta, filosofia artei și filosofia trăirii estetice sunt cercetări teoretice simetrice, analog poziției și mișcării mâinilor omenesti. Fără să le confundăm, cele două mâini ale noastre, dreapta și stânga, se întâlnesc continuu pentru a coopera și a atinge împreună scopurile anticipate și fixate de către mintea noastră. Astfel, ambele forme ale esteticii se întâlnesc atât în ceea ce privește țintele teoretice pe care le vizează, cât și metodele pe care le mobilizează pentru a atinge aceste ținte.

Revenind, cercetările pe care le întreprinde estetica, în cele două forme ale sale, sunt de natură filosofică. În alte cuvinte, estetica particularizează, în raport de obiectivele sale de studiu, modul de gândire filosofic pe care-l întâlnim și la alte domenii de reflecție sistematică: etica și filozofia morală, epistemologia și filosofia cunoașterii, filosofia culturii, filosofia valorilor, filosofia religiei, filosofia limbajului, filosofia minții, filosofia politică etc.

Așadar, ce anume împărtășește estetica, în cele două forme ale sale, cu celelalte domenii? Firește că elementul comun este dat de faptul că toate domeniile sunt modalități efective de realizare a gândirii filosofice, adică a unei poziționări specifice a minții în fața lumii. Ce înseamnă acest lucru? Simplificând, „comunul” tuturor domeniilor filosofice de analiză constă în sursa (originea) din care provine modul de gândire filosofic, deopotrivă, din „obiectul” de studiu, apoi din țintele și metodele asumate de reflecția filosofică. Cum arată Karl Jaspers, gândirea filosofică își are izvorul în structura profundă a psihismului omenesc și, din acest motiv, ea răspunde unor nevoi interioare pe care le resimte orice om în legătură cu apariția sa inexplicabilă pe lume².

2. A se vedea, Karl Jaspers, *Originile filosofiei*, în vol. Karl Jaspers, *Texte filosofice*, Traducere din limba germană și note: George Purdea, București, Editura Politică, 1986, pp. 5-15.

Gândirea filosofică este, din acest punct de vedere, un instrument care produce echilibru existențial și sens al vieții, neavând funcții practice, de intervenție în lume, precum celelalte forme de cunoaștere. În primul rând, originea filosofiei se află în uimire, în nevoia adâncă de a cunoaște de dragul de a ști. Cunoașterea filosofică produce sens, înțelegere și orientare asupra lumii. Apoi, filosofia izvorăște din faptul că omul este o ființă care pune totul la îndoială. Examinăm critic tot ceea ce aflăm și cerem probe pentru a accepta pretenția semenilor noștri că opiniile lor sunt purtătoare de adevăr. În al treilea rând, precaritatea vieții corelată cu setea noastră de eternitate, faptul că trăim cu veșnica amenințare a suferinței și morții și că sensul vieții noastre individuale este o enigmă ce nu se lasă dezlegată, constituie, de asemenea, o sursă permanentă de filosofare. În sfârșit, originea reflecției filosofice este dată de nevoia noastră imperioasă de comunicare, de iubire și de dăruire. Singurătatea lăuntrică pe care o resimțim, nevoia de iubire și de comunicare de la suflet la suflet susține actul filosofic, fără întrerupere, de la o generație la altă generație. Așadar, originea filosofiei se identifică, în ultimă instanță, cu originea cunoașterii de sine spre care este îndemnat oricare dintre noi și, din această perspectivă, orice om care se gândește la sine și la sensul lumii în care trăiește este filosof.

Pe de altă parte, toate domeniile filosofice se înrudesesc, precum membrii aceleiași familii ce împărtășesc în comun același bagaj genetic, prin faptul că, fără excepție, gândirea filosofică propune trei tipuri de explorări conceptuale legate de cunoașterea felului de a fi și a corelației dintre experiența externă, experiența internă, inclusiv posibilitatea de a accede la ceea ce depășește întreaga experiență umană.

„Termenul «experiență» își are rădăcinile în cuvântul grec *peira* și înseamnă «încercare», ceea ce e încercat, în dublul sens al cuvântului: Sens pasiv: am fost încercat, am îndurat, am luat asupra mea o parte a realului care m-a pus la încercare; sens tranzitiv: eu sunt cel care pun la încercare acea parte a realului a cărei experiență o fac. Prefixul «ex» de la cuvântul «experiență» înseamnă «pornind de la». Vorbesc plecând de la încercare. A «experia» comportă doi versanți: cel al percepției (interioară și exterioară) și cel al conștiinței (...) fără conștiință domeniul percepției riscă să rămână nu numai orb, inexpressiv, nesemnificativ, ci și orbitor, în sensul că nu-mi comunică nimic, nu îmi vorbește, nu mă luminează”¹.

Experiența externă se referă, firește, la modul în care mintea noastră se întâlnește, cunoaște și manipulează sistemul de obiecte ale lumii date în percepție. Complementar, experiența internă se referă la modul în care omul se întâlnește cu el însuși și cu posibilitățile sale, cu actele, „obiectele” și relațiile dintre diferite aspecte ale propriei sale conștiințe. Cum s-a arătat, prin filosofie omul vrea să cunoască și ceea ce este „dincolo de experiență”, ceea ce e transcendent experienței, pentru că într-un fel sau altul suntem legați prin destin cu ceea ce întâmplă „dincolo de noi”. Acest registru de explorare vizează finitudinea și limitele ființei noastre, deopotrivă, supraumanul, divinul, „necondiționatul” sau „absolutul”, cu speranța că vom putea descifra taina vieții și a morții, destinul ființării noastre omenești în lume. *De unde venim? Cine suntem? Încotro mergem?* Iată trei dintre întrebările filosofice fundamentale care-i preocupă nu doar pe filosofi, ci și pe artiști. Cum se știe, una dintre capodoperele pictate de Paul Gauguin, în anul 1897, este pusă chiar sub semnul acestor trei interogări existențiale. Cercetarea datelor experienței externe (registruul faptelor), împreună cu cercetarea datelor experienței interne (registruul valorilor) și

1. Cf. André Scrima. *Experiența spirituală și limbajele ei*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 32.

cu registrul transcendenței (registrul supraumanului, divinului), unificate apoi în conceptul de „lume”, constituie sarcina principală a cunoașterii filosofice care s-a concentrat, încă din perioada gândirii vechi grecești, să determine felul în care noi vorbim despre diferitele moduri ale lui „a fi”, corespunzător celor trei registre de existență. Astfel, toate domeniile filosofiei sunt interesate de determinarea modurilor în care omul poate vorbi cu sens despre „ființarea” sau „existența” specifică fiecărui obiect de studiu supus examinării și reflecției sistematice. Pe scurt, fiecare domeniu de reflecție filosofică avansează o numită *perspectivă* asupra faptului de a fi al obiectelor pe care le cercetează, asupra proprietăților și relațiilor interne și externe.

În concluzie, cele două forme ale esteticii cercetează și ele, ca orice domeniu filosofic, faptul de a fi al „obiectelor” pe care le explorează, le descrie și le explicitează în sisteme de reprezentări conceptuale și teorii. Filosofia artei cercetează faptul de a fi al operei de artă (sinteză a obiectului artistic și a obiectului estetic) și unitatea de înțeles a acesteia prin raportare la lucrările individuale de artă, în vreme ce filosofia trăirii estetice cercetează faptul de a fi al actelor estetice ale minții care produc metamorfoza stranie a obiectelor „fizice”, tangibile, în obiecte de valoare și unitatea acestora prin raportare la stările emoționale concrete generate de întâlnirea cu „frumosul”, respectiv cu modul emoțional în care noi ne raportăm la obiectele lumii. În cele ce urmează ne vom concentra analitic pe descifrarea naturii și structurii filosofiei artei, ca domeniu distinct de analiză a esteticii filosofice.

2. Filosofia artei ca ontologie a operei de artă

a. *Sensuri ale ființei și ființării*

Riguros vorbind, filosofia artei trebuie văzută ca o ontologie a operei de artă. Pentru a înțelege acest statut al filosofiei artei trebuie să facem o incursiune, fie și sumară, în istoria gândirii filosofice europene pentru a decela acele elemente care configurează, într-un mod particular, tipul de cercetări filosofice care se identifică, încă de la Platon și Aristotel încoace, cu ontologia. Etimologia acestui cuvânt ne indică faptul că avem de-a face cu un discurs (gr. *logos*) *despre ființa lucrurilor* și totodată despre lucrurile însele (gr. *to on* desemnează, totodată lucrul concret – ceea ce este – cât și ființa lucrului, faptul de a fi). Așadar, în acest sens antic, ontologia este o cercetare a lucrurilor concrete cu privire la ființa lor, la ceea ce ele sunt cu adevărat, dincolo de trăsăturile accidentale. Drept urmare, o ontologie *a operei de artă* este acea disciplină care cercetează operele de artă cu privire la caracteristicile lor ființiale, adică cu privire la acele trăsături definitorii pentru orice obiect care se numește „operă de artă”.

Pe scurt, spre deosebire de toate celelalte domenii de investigații teoretice, filosofia, identificată cu ontologia, se interoghează asupra „ființei ca fiind” („ființa ca ființă”, „Ființa-întrucât-este” „existența ca existență”)¹, adică asupra înțelesului lui „ceea-ce-este” lumea ca totalitate, „este-le” ei, văzută ca întreg structural și funcțional. Dar, pentru că „ființa” nu este „ceva” pe care l-am pu-

1. Traducerea literală a sintagmei grecești *to on he on*, care desemnează „obiectul de studiu” al ontologiei este „ceea-ce-este ca fiind” sau „ceea ce este în măsura în care este”. Problema principală de traducere constă în ambiguitatea, pe care tocmai am menționat-o, a participiului grecesc *to on*. Acesta poate însemna atât „ceea ce este”, cât și „faptul de a fi”. Așadar, *to on he on* are un dublu înțeles: el poate desemna atât „ființa ca ființă”, care nu este nimic altceva decât ființa *tuturor* lucrurilor, privită în independența sa față de lucrurile în care se manifestă, dar și „ceea ce este în măsura în care este”, adică ființa *din* lucru, esența unei anumite clase de lucruri. În cazul operei de artă, avem de-a face mai degrabă cu acest al doilea caz întrucât vorbim despre *esența* operei de artă, nu despre ființa *tuturor* lucrurilor.

tea întâlni în experiența noastră externă, sarcina principală a filosofului este să cerceteze unitatea semnificației lui „a fi”, a lui „este”, în *toate* contextele de apariție pe care le presupun practicile noastre curente de viață ce includ, firește, și practicile de cunoaștere și comunicare a cunoașterii. „De dimineață până seara îl folosim mereu pe «este». Și, de vreme ce îl folosim, înseamnă că îl și înțelegem. Numai că atunci când suntem puși să spunem ce înseamnă «este» - ce este ființa - noi nu suntem capabili să dăm un răspuns convenabil. Despre toate cele ce sunt spunem că *sunt*, dar înțelesul lui «este» rămâne mereu ascuns în propriul lui subînțeles. Ciudat este că nu ne mirăm câtuși de puțin că lucrurile stau așa și că nu simțim nici măcar nevoia de a ne întreba care este înțelesul celui mai subînțeles cuvânt din toate pe care le folosim. Or, nu tocmai de aici este firesc să înceapă filosofia, de la supremul subînțeles?”¹.

Complexitatea cercetărilor universului de semnificații ale lui „este” uimește pe oricine e interesat să refacă itinerarul gândirii filosofice de la vechii greci până azi. De unde provine această dificultate? În primul rând, așa cum arată și Heidegger, există trei mari dificultăți de înțelegere ce-și au originea în poziția „maximală” pe care o ocupă această noțiune („ființa”) în ansamblul tuturor noțiunilor.

a) Astfel, cum subliniază Heidegger, „ființa” este noțiunea cea mai generală și, deopotrivă cea mai obscură. Dacă avem în vedere faptul că noțiunile pot fi dispuse, în funcție de raportul dintre conținutul (intensiunea) și sfera (extensiunea) lor, într-o piramidă imaginară numită „piramida noțiunilor”, atunci la vârful piramidei se situează „ființa ca ființă”. Această noțiune maximală, „ființa” se situează chiar „deasupra”, categoriilor, care ocupă și ele vârful piramidei noțiunilor, adică a conceptelor care au sfera cea mai largă și care sunt întotdeauna concepte-gen și niciodată concepte-specie. De aceea ele sunt numite și genuri supreme sau universalii, de tipul, „substanță”, „calitate”, „relație”, „modalitate”, „spațiu”, „timp” etc.

De exemplu, dacă cineva formulează enunțul: „studenții de la Universitatea Națională de Arte din București sunt talentați” mintea noastră presupune deja că *există* studenți, că *există* acum, în prezentul temporal, o anumită localitate numită București, că *există* o astfel de universitate în acest oraș, că acesta *este* situată într-un loc anume, că a fost înființată cândva, că se deosebește de alte instituții *existente* în lume prin anumite particularități, că posedă spații de învățare care *există* în interiorul sau exteriorul clădirii universității, că *există* personal calificat etc. Cum se remarcă, supoziția „ființării”, a lui „este”, „există” apare ca ceva de la sine-înțeles în toate enunțurile obișnuite ce țin de practicarea vieții noastre în comun. Prin urmare, un lucru trebuie mai întâi să fie, să ființeze și apoi putem vorbi despre el. În mod ciudat, chiar și neființa posedă un fel de a fi al „ființei”, întrucât noi nu o putem concepe ca neexistând, punând-o astfel în relație negativă cu ceea ce există.

Concluzia este că indiferent ce gândim, indiferent despre ce vorbim și la ce ne referim, „ființa”, „existența”, „este-le” sunt implicate permanent. Ele sunt continuu prezente și afirmate în identificarea oricărei ființări ori existențe concrete și, prin aceasta, ființa face posibil dialogul și cunoașterea omenească. Conchizând, cu toate că „ființa” se comportă ca și cum ar fi o categorie cu certitudine, nu este categorie pentru că nu posedă proprietatea de a fi o „unitate”. Categoriile sunt genuri supreme, unități care conferă înțeles unor pluralități. Or, „ființa” este o „unitate prin analogie”, în măsura în care, cum spune Heidegger, „«caracterul general» al ființei «depășește» orice caracter general de tipul genului”².

1. Gabriel Liiceanu, *18 cuvinte ale lui Martin Heidegger*, București, Editura Humanitas, 2012, pp. 25-26.

2. Martin Heidegger, *Ființă și timp*, Traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Editura

b) „Conceptul «ființa» nu poate fi definit. Acest lucru rezidă din caracterul ei general suprem”¹. Prin urmare, avem de-a face cu o noțiune care poate fi definită prin procedura obișnuită a genului proxim și diferenței specifice. Dimpotrivă, cu ajutorul ei se definesc toate celelalte lucruri. Prin urmare, „ființa” definește fără ca la rândul ei să poată fi definită. Așadar, „ființa” nu există în felul în care există orice alt lucru de pe lume. Așadar, cum spune Heidegger, ființa nu este ceva de ordinul ființării. Ea este, dar nu se află printre lucruri, ca o ființare anume.

c) „«Ființa» este conceptul subînțeles. Nu există cunoaștere ori enunț, nu există raportare la ființare sau la sine însuși în care să nu se facă uz de «ființă»”². Concluzia pe care o putem extrage, urmându-l pe Heidegger se impune de la sine: noi putem să practicăm viața în toate formele ei, inclusiv în activitățile de cunoaștere comună sau științifică pentru că avem, într-un mod enigmatic, o preînțelegere a ființei. În mod „miraculos”, noi folosim continuu noțiunea de „ființă”, fără să ne interogăm asupra ei și fără să întreprindem cercetări asupra ei, întrucât deja știm în mod implicit ce este ea. Pe scurt, noi știm ce este „ființa”, chiar dacă nu-i cercetăm înțelesurile pentru a o cunoaște. Într-adevăr, noi avem în față doar ființările, iar acțiunea și cunoașterea noastră se exercită *doar* asupra lor. Că aceste ființări de toate felurile – obiecte naturale, artefacte, opere de artă – există, nu ni se pare deloc problematic. Faptul ființării lucrurilor este ceva de la sine înțeles, întrucât este normal ca lucrurile să existe. Este în ordinea firii ca lucrurile să fie așa cum sunt și nu altfel. Aceasta este atitudinea noastră mentală obișnuită.

Prin urmare, obiectul de studiu al filosofiei este constituit chiar prin exercițiul filosofiei și, așadar, „ființa” nu există în absența acestei poziționări a minții și a activității intelectuale ce-i urmează. Această mare descoperire îi aparține lui Parmenide care a subliniat acest fapt în celebra frază „e tot una a gândi și gândul că «ceva» este; doar, fără ființa în care este exprimat, nu vei găsi nicio-dată gândul”³.

În rezumat, atunci când vorbim despre „ființă”, în sens filosofic, ontologic, vorbim despre identitatea dintre înțelesurile acesteia și gândirea care o constituie. În mod explicit, gândirea este cea care constituie conceptual „ființa”, după cum „ființa”, „este-le”, face posibilă gândirea, întrucât îi oferă „obiectul” ei de exercițiu; gândirea nu poate să gândească decât ceea ce este. Gândirea funcționează, așadar, cu „obiectul” („ființa”) ei cu tot, într-o solidaritate organică, structurală și funcțională, similară cu pagina și contrapagina care formează o coală de hârtie. Simplu spus, „ființa” este un conținut al gândirii și, prin urmare, ea este un înțeles purtător de sens și semnificație. Mai precis, gândirea postulează existența „ființei”, a „existenței ca existență”, pentru că în absența admiterii acestei „axiome” ea nu poate funcționa, întrucât se blochează și se autosuspendă. Căci, ce poate să spună gândirea despre ceva care „nu există”, care „nu ființează”?

În consecință, filosofia, în înțeles de ontologie, cercetează modurile în care gândirea omenească creează, prin comunicare și cunoaștere, constituie atât nenumărate sensuri ale lui „a fi”, ale „ființei”, atașate de ființările sau existențele concrete și, deopotrivă, investighează mecanismele cognitive, lingvistice, conceptuale și logice, prin care gândirea poate accede la unitatea de înțelesuri ale lui „a fi” instituite de ea însăși. Pe scurt, filosofia în nucleul ei dur, ontologic, cerce-

Humanitas, 2003, p. 6.

1. *Ibidem*, p. 7.

2. *Ibidem*.

3. A se vedea Parmenide, *Fragmente*, în vol. *Filosofia greacă până la Platon*, Vol. I, partea a 2-a, Traducere și note de D. M. Pippidi, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 235.

tează atât modul în care se produc și se unifică înțelesurile diverselor ființări existente în lume, dar și felul în care gândirea poate reface, într-un mod unitar, semnificațiile „ființei ca fiind”. Aristotel este cel care fixează „canonul” unor astfel de cercetări, făcând distincția dintre ontologia generală, numită în diverse contexte de analiză metafizică, filozofie primă sau teologie, și ontologia regională ce are în vedere cercetarea a ceea ce am numit „ființa din lucru”, anume ființa unei existențe particulare, a unei ființări oarecare. „Există o știință care consideră atât Ființa ca fiind, cât și proprietățile ei esențiale. Ea nu se confundă cu nici o știință specială, căci nici una din acestea nu consideră Ființa ca atare în general, ci fiecare dintre ele își asumă o parte din ea și examinează însușirile ei, cum fac, de pildă, științele matematice. De vreme ce noi suntem în căutarea supremelor principii și cauze, de bună seamă că acestea ar fi socotite ca principiile unei naturi anume, care dăinuiește în sine și prin sine”¹.

Așadar, întrebarea care se pune acum este: ce raporturi există între „ființa ca fiind” („ființa ca ființă”), și nenumăratele existențe sau ființări? Cum gândim ființa și cum vorbim despre ea în condițiile în care noi avem acces prin experiență *doar* la ființări, adică la moduri particulare de a fi, de a exista? În fond, cum putem gândi ceea-ce-este-ca-atare și ceea-ce-este-ceva? La aceste întrebări, care constituie nucleul dur al filosofiei de ieri și de azi, identificat cu „ontologia”, „metafizica” și „teologia”, cu „filosofia primă”, „filosofia secundă” ori „onto-teologia”, au încercat să răspundă, în chipuri diferite, toți marii filosofi ai lumii de la Platon la Heidegger.

Fără să insistăm asupra unor dificile subtilități de gândire pe care ni le pune în față istoria filosofiei, dintr-o perspectivă didactică, trebuie spus că într-un înțeles relativ „canonic” ontologia generală studiază supremele principii și cauze ale lumii, ceea ce este Unul în multiplicitatea tuturor lucrurilor, fiind numită de Aristotel cu termenii de „filosofie primă”, „metafizică” ori „teologie”, în vreme ce ontologiile regionale au în vedere diversele ființări pe care le examinează tot cu scopul de a căuta unitatea internă a înțelesurilor lor². Astfel, atât ontologia generală, cât și ontologiile particulare, cum este filosofia artei de exemplu, sunt în căutarea unității sensurilor multiple atribuite lui „a fi” în genere, ori a unității de sens pe care le cuprinde în sine și cu sine o ființare determinată, în cazul nostru, opera de artă.

Urmând sugestiile tradiției filosofice de inspirație aristotelică, remodelată în contemporaneitate de gândirea lui Martin Heidegger în analiza operei de artă ca întreg structural și funcțional (opera de artă văzută ca „lume”), vom opera cu distincția dintre ontologie și metafizică pe care o vom particulariza, firește, la nivelul obiectivelor complexe pe care trebuie să le atingă estetica în cele două forme specifice de explorări ale „tetradei estetice”, respectiv filosofia artei și filosofia trăirii estetice.

Fără a complica prea mult discuția, putem opera o distincție de lucru între ontologie și metafizică, conform căreia ontologia se ocupă cu determinarea felului de a fi (a ideii, formei universale) unei anumite categorii de lucruri, în timp ce metafizica se apleacă asupra raportului dintre unitatea acestor lucruri, surprinse ideatic și repartizate într-o anumită clasă de obiecte, și multiplicitatea lucrurilor individuale subsumate acelei unități. În cazul nostru, ontologia răspunde la întrebarea: „ce este opera de artă”? în vreme ce metafizica se concentrează pe răspunsul la

1. Aristotel, *Metafizica*, 1003a.

2. A se vedea, George Bondor, *Dosare metafizice. Reconstrucție hermeneutică și istorie critică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013 - O excepțională sinteză istorică a modului în care gândirea metafizică a supraviețuit, luând diverse chipuri, în întreaga istorie a gândirii europene de la Platon, Aristotel și până azi.

întrebarea: „care sunt acele opere, obiecte artistice și estetice, susceptibile de a fi repartizate ideii pe care noi o numim artă”?

Pentru a înțelege rațiunea unei astfel de distincții trebuie să reflectăm puțin asupra modului în care funcționează gândirea noastră în mod cotidian. Oricât ar părea de paradoxal, gândirea noastră obișnuită este deopotrivă ontologică și metafizică. Astfel, noi nu confundăm obiectele individuale la nivel perceptual, prin faptul că gândirea noastră identifică proprietățile caracteristice ale acestor obiecte și le repartizează spontan, instantaneu, unor clase de obiecte aferente. Banal vorbind, noi nu confundăm un măr cu un morcov din cel puțin două motive. Pe de o parte, fiecare dintre aceste obiecte posedă anumite proprietăți fizice, tangibile, prin intermediul cărora noi le identificăm și, deopotrivă, le deosebim. Fiecare obiect este identic cu sine, tocmai prin faptul că posedă anumite proprietăți care-l particularizează în lumea celorlalte obiecte care posedă propria lor identitate. În paranteză fie spus, aceste proprietăți sunt exprimate în limbaj și, prin urmare, ele sunt înțelesuri sau conținuturi de sens. Pe de altă parte, noi facem distincția dintre aceste obiecte, pentru că gândirea noastră le raportează instantaneu unor clase de obiecte din cuprinderea cărora ele fac parte, în cazul nostru, clasa fructelor, respectiv clasa legumelor. Prin urmare, deosebim obiectele individuale nu doar pentru că posedă anumite proprietăți tangibile, reperabile perceptual, ci și prin modul în care aceste proprietăți sunt elemente integrate în realități intangibile, non-perceptuale sau inteligibile în limbajul lui Platon. Conceptul de fruct, ideea de fruct, nu este la rândul ei un fruct, ci o esență, un obiect al minții care unifică caracteristicile fructelor concrete, a merelor, în cazul nostru, într-o clasă pe care o numim a fructelor.

Ei bine, acest mod de a gândi este atât ontologic, prin faptul că stabilește felul de a fi al unui lucru, adică identifică proprietățile lui caracteristice pe care le grupează într-o clasă, cât și metafizic, întrucât indică clasa și apoi, clasele de clase din care face parte obiectul respectiv. Un măr face parte simultan din clasa merelor, a fructelor, a plantelor cultivate etc. În rezumat, gândirea noastră „vede” instantaneu atât obiectele individuale cu proprietățile lor cu tot, cât și ierarhiile de clase din care fac ele parte. Cu alte cuvinte, un obiect este înțeles atât prin ceea ce posedă el tangibil, cât și intangibil. Firește că această înclinație naturală a minții noastre de a gândi ontologic și metafizic, stă la baza cercetărilor filosofice care încearcă, între atâtea altele, să răspundă la întrebarea: cum se leagă obiectele corporale individuale ale lumii cu actele interne ale minții noastre, cu procesele psihice și logice ale gândirii? Care este liantul dintre realitatea extramentală și realitatea mentală?

Trebuie spus, încă de la început, că mecanismele gândirii ontologice și metafizice, care leagă obiectele individuale de actele minții noastre, sunt tainice și nu avem încă o teorie care să-i mulțumească pe toți filosofi. Cu toate acestea, prin intermediul unei cercetări ontologice aflăm *ce este* un anumit lucru, care este ideea lui, care sunt notele caracteristice pe care le putem grupa într-o unitate de înțelesuri precis determinate, într-un concept (noțiune, idee). Scopul unei astfel de cercetări este să producă definiții riguroase, menite să formuleze și să „cristalizeze” unitar, în enunțuri explicite, ceea ce este asumat ca implicit, ca ceva de la sine înțeles în practicile de viață, lingvistice și de cunoaștere obișnuite. Prin intermediul unei cercetări metafizice, felul de a fi al unui lucru este gândit împreună cu lucrurile asemănătoare și raportat la clasa din care face parte, inclusiv la modul în care această clasă aparține unor alte clase de clase.

Pe scurt, o cercetare metafizică arată că în același timp lucrurile individuale pot fi văzute atât din

punctul de vedere al unității lor (clasa merelor este o unitate de înțeles, un Unu cognitiv cum spun filosofi), cât și din perspectiva multiplicității lor. Cum se remarcă, ontologia și metafizica sunt moduri intersectate de a gândi ființa obiectelor care ne sunt date perceptual și ideatic, atât ca individualități, cât și ca multiplicități. Când ne poziționăm mintea ontologic ne interogăm asupra faptului de a fi al acestor obiecte, cercetăm modul în care ele ființează, iar atunci când ne poziționăm mintea metafizic ne interogăm asupra faptului că aceste obiecte sunt unități în diversitate, fiind preocupați de înțelegerea corelației dintre Unul ideii și multiplul obiectelor.

Reluând cele spuse într-un alt exemplu, noi avem capacitatea naturală de a recunoaște un scaun, raportându-l la o idee generică, chiar dacă scaunele individuale pot lua o infinitate de forme. Ontologia studiază tocmai ideea de scaun și felul de a fi al acesteia prin raportare la alte idei (sau clase de obiecte), în timp ce metafizica se ocupă de studierea raportului dintre un anumit scaun individual față de ideea generică. Drept urmare, ne lovim de ontologie și de metafizică la tot pasul.

La fel se întâmplă și în cazul artei – observăm că avem o întreagă multiplicitate de obiecte (operele de artă individuale) pe care le recunoaștem automat ca făcând parte dintr-o singură categorie unitară, care este *arta* ca idee generică. Așadar, o ontologie a operei de artă vizează determinarea ideii de artă, a celui set de caracteristici pe care un obiect oarecare trebuie să-l aibă pentru a fi numit „operă de artă”; o metafizică a operei de artă urmărește raporturile conceptuale întreținute între o anumită sculptură (de exemplu) și ideea de artă. Această problemă centrală a metafizicii – pe care o vom numi în continuare „problema Unu-multiplu” – a străbătut întreaga istorie a filosofiei, începând cu epoca timpurie a filosofiei grecești, și rămâne una dintre temele fundamentale ale cercetării filosofice actuale.

Așadar, cum trebuie să înțelegem această dublă poziționare a minții, ontologică și metafizică, în cazul particular al filosofiei artei? Simplificând lucrurile, problema principală pe care va trebui să o cercetăm în cadrul filosofiei artei va fi atât aceea a delimitării ideii de artă, cât și cea a studierii raportului dintre unitatea acestei idei și multiplicitatea obiectelor artistice care sunt, la limită, infinite ca număr și felurite ca înfățișare. Oricum, o cercetare ontologică asupra artei implică, în chip firesc, și o analiză de tip metafizic.

b. Ontologie generală și ontologie regională. Filosofia artei ca ontologie regională

Așa cum s-a arătat, filosofia artei este o ontologie a operei de artă. Ea cercetează, deopotrivă, diversitatea și unitatea internă de sensuri ce gravitează în jurul acestei ființări particulare. Și pentru că studiem *doar* o anumită categorie de existențe, de ființări, avem de-a face, firește, cu o *ontologie regională*.

Cum s-a mai specificat, diferența dintre ontologia generală și cea regională este aceea că, în cadrul ontologiei generale, existențele sunt studiate cu privire la simplul lor fapt de a fi. Cu alte cuvinte, sunt strânse la un loc, într-o unitate de tip ideal, tot ceea ce ființează și se arată celor două tipuri de experiențe, internă sau externă – oameni, vietăți și obiecte, fie ele naturale ori artefacte, ustensile ori opere de artă – și sunt cercetate în privința faptului lor de a fi pur și simplu. În cadrul ontologiei regionale, pe de altă parte, sunt studiate doar clase și tipuri definite de obiecte cu privire la acele caracteristici care le fac să fie în felul în care sunt. Ele nu sunt cercetate, ca în cazul ontologiei generale, ca moduri ale lui „a fi”, ci ca existențe de un anumit fel, cu caracteristici

determinate. Spre exemplu, atunci când vine vorba despre filosofia artei, ne întrebăm „ce este arta?” având în vedere determinarea acelor înțelesuri pe care un obiect trebuie să le aibă pentru a putea fi considerat operă de artă. Întrebarea noastră se referă la o anumită regiune determinată a existenței, la un anumit tip de ființare. Pe de altă parte, când ne întrebăm „ce este un obiect în genere?” noi luăm în considerare întregul domeniu al existențelor. Din acest motiv, în primul exemplu avem de-a face cu o ontologie regională, în timp ce în cel de-al doilea exemplu cu o ontologie generală.

Nu trebuie să uităm însă că determinarea regiunilor ontologice se face întotdeauna pe fondul unei ontologii generale. Cu alte cuvinte, „obiectele” (ființările, existențele, lucrurile) cu care se ocupă o ontologie regională nu sunt decât un anumit subgrup al „obiectelor” ontologiei în genere și totodată aceste regiuni nu sunt determinate deloc în mod arbitrar. De aceea, odată cu determinarea regională a ontologiei apare un dublu raport care trebuie clarificat – pe de o parte, avem raportul dintre o anumită regiune și existența în genere și, pe de altă parte, avem raportul dintre obiectele unei anumite regiuni și ideea în jurul căreia ele se strâng. În cazul filosofiei artei, avem de-a face, pe de o parte, cu raportul dintre opera de artă și obiectul în genere și, pe de altă parte, cu raportul dintre operele de artă individuale și ideea de artă. Determinarea mai exactă a acestor raporturi o vom face în capitolul ce urmează, acum însă trebuie doar să păstrăm în minte faptul că orice determinare regională se face pe un fundal deja disponibil al ontologiei generale. Sintetic vorbind, și la nivelul ontologiei regionale, trebuie să facem distincția dintre poziționarea ontologică și poziționarea metafizică a gândirii.

Un alt mod de a gândi această problemă a ontologiei regionale în raport cu ontologia generală este prin considerarea regiunilor ontologice ca „*locuri*” ce adună laolaltă toate obiectele de un anumit fel în vederea determinării unității lor esențiale. Așa cum *supermarket*-urile au „*raioane*” – care nu sunt nimic altceva decât „regiuni” în care ne așteptăm să găsim un anumit tip de obiecte de consum ordonate după niște principii anume – și în cazul ontologiei avem de-a face cu „regiuni” ontologice în care găsim obiecte anume. Astfel, totalitatea înțelesurilor esențiale ale obiectelor dintr-o anumită regiune ne conduce către determinarea *felului lor de a fi specific și a principiului lor de ordonare*. În cazul filosofiei artei, sunt strânse laolaltă toate lucrările de artă pentru a fi determinate în felul lor de a fi, conform cu ideea de artă, respectiv cu unitatea internă de înțeles a tuturor lucrărilor de artă (opere de artă).

c. Tipuri de regiuni ontologice

Încă din antichitate, au fost luate în considerare *trei mari regiuni ontologice*, fiecare putând să aibă un anumit număr de sub-regiuni. Acestea însă nu erau determinate în mod arbitrar, ci după principiul unei anumite orientări valorice a minții umane în cadrul cercetării. Cu alte cuvinte, se considera că mintea umană caută, într-un fel, *altceva* de fiecare dată când se abate asupra unei regiuni ontologice diferite. De aceea, aceste regiuni ontologice corespundeau celor trei valori cardinale ale gândirii antice: adevărul, binele și frumosul.

Pe de o parte, avem regiunea ontologică a lucrurilor naturale, în cadrul căreia valoarea cardinală este adevărul. Altfel spus, studiul naturii se face pentru a determina adevărul lucrurilor. În ordinea naturii, noi nu trebuie să „inventăm” sau să „creăm” ceva, ci trebuie doar să extragem relațiile ce ne permit să înțelegem fenomenele fizice investigate. Așa cum, în fizica modernă, ordinea

naturii este cercetată pentru a vedea cum stau „*într-adevăr*” lucrurile, și în fizica antică valoarea care ghida cercetările „fiziciste” era adevărul înțeles în diverse moduri, în special în calitate de corespondență a gândurilor (fie ele concepte, noțiuni sau raționamente) cu faptele. Trebuie spus însă că fizica antică se diferenția de fizica modernă prin faptul că nu urmărea o descriere cantitativă a fenomenelor, ci o descriere calitativă. Cu alte cuvinte, fizica antică era o „fizică metafizică”, care se folosea de conceptele metafizicii și ale ontologiei generale pentru a descrie relațiile calitative dintre lucrurile din natură și principiile lor metafizice.

A doua mare regiune ontologică este regiunea utilului, a lucrurilor dotate cu utilitate ustensilică, unde valoarea cardinală este binele. Lucrurile sunt ustensile în măsura în care *sunt bune la ceva*, în măsura în care ne ajută în viața de zi cu zi. Aceasta este regiunea în care ne trăim viețile în mod normal pentru că cel mai adesea suntem înconjurați de ustensile, produse ale omului care ne servesc la îndeplinirea unor scopuri practice. Doar în momente privilegiate avem ocazia să contemplăm natura sau operele de artă. De aceea, acest domeniu al ustensilicului este „mediul ambiant” în care noi trăim zi de zi. Așa cum arată filosoful contemporan Martin Heidegger în lucrarea sa *Ființă și timp*¹, regiunea ustensilicului determină „lumea noastră ambientală”, o lume de sensuri și de scopuri, în care fiecare obiect este orientat în mod natural către unul sau mai multe scopuri determinate. Spre exemplu, noi înțelegem în mod imediat faptul că diversele ustensile de pe biroul nostru ne servesc la un scop anume, în speță la scris, fapt ce nu se întâmplă atunci când contemplăm o operă de artă. Aflați în fața unui tablou nu ne trece nici o secundă prin minte să ne întrebăm „la ce folosește el”, ci ne orientăm automat spre o „apreciere estetică” a lui.

Astfel, ajungem în regiunea operelor de artă, unde valoarea cardinală pe care o avem în vedere este frumosul. Operele de artă sunt cercetate cu privire la frumusețea lor sau, mai exact spus, cu privire la capacitatea lor de a stârni emoție în sufletul nostru. De aceea, spre deosebire de restul obiectelor, operele de artă impun o raportare aparte a omului față de obiect, iar studiul acestei regiuni de lucruri a fost abordat cel mai puțin sistematic în istoria filosofiei în comparație cu restul regiunilor ontologice. Motivele acestui dezinteres în ceea ce privește operele de artă sunt multiple, însă vom menționa trei dintre cele mai importante.

În primul rând, o bună perioadă de timp în istoria culturii occidentale, arta nu a fost privită ca scop în sine, ci ca mijloc pentru alt scop. Arta antică și medievală a fost, în cea mai mare parte a ei, artă sacră (dacă ne gândim la pictură și sculptură) sau artă de utilitate publică (dacă ne gândim la arhitectură). Pentru majoritatea teoreticienilor antici și medievali, ea era definită în primul rând prin utilitatea ei, spre deosebire de epoca modernă, când arta a fost considerată ca scop în sine prin prisma plăcerii estetice pe care ea o produce.

În al doilea rând, cele trei valori despre care am vorbit că ne orientează în cadrul ontologiei regionale – adevărul, binele și frumosul – nu au fost clar delimitate încă de la început. Exemplul cel mai elocvent al acestei suprapunerii de regiuni ontologice este conceptul grecesc de *kalokagathia*. Acesta ne arată că, pentru greci, frumusețea și binele erau două valori asociate uneori până la confuzie, fapt ce a făcut ca aprecierea estetică și cea morală (sau ustensilică) să se suprapună.

Un om era *kalokagathos* (literal, „frumos-și-bun”) dacă era virtuos și plăcut la înfățișare². Nici în

1. Martin Heidegger, *op.cit.*, pp. 90-104.

2. A se vedea, Petru Comarnescu, *Kalokagathon. Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea-de-sine*, București, Fundația regală pentru Literatură și Artă, 1946, cap. IV, pp. 131-154.

Evul mediu creștin lucrurile nu stăteau altfel. Mărturie pentru suprapunerea creștină dintre bine și frumos stă chiar titlul pe care l-am moștenit pentru colecțiile formate din scrierile Sfinților Părinți – *Filocalia*¹. Acest termen de origine grecească s-ar traduce, efectiv, prin „iubirea de frumusețe”, care însă desemnează de fapt frumusețea morală a caracterului în coordonate creștine, nu frumusețea estetică ce ne interesează pe noi în contextul filosofiei artei.

În al în al treilea rând, primul tratat sistematic care își asumă explicit rolul de a oferi o viziune de ansamblu asupra domeniului artei în întregul său este scris de filosoful *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling*² la începutul secolului XIX. Drept urmare, filosofia artei s-a format ca domeniu aparte de cercetare filosofică foarte târziu, chiar după filosofia trăirii estetice. Riguros vorbind, estetica a apărut în secolul al XVIII-lea în contextul în care filosofi scoțieni au descoperit „gustul”, „facultatea gustului”, „experiența internă”, adică acele tipuri de procese psihice care produc în noi înșine stări de plăcere și satisfacție ce nu-și au originea în obiecte perceptuale, cu toate că ele apar împreună cu acestea.

S-ar putea obiecta că avem încă din antichitate tratate și teorii care abordează problema artei. Acestea însă nu acoperă întregul domeniu al artei, așa cum l-am definit mai devreme și nu îl cercetează întotdeauna în mod sistematic cu instrumentele filosofiei. Tratatelor antice se ocupă, în marea lor parte, de artele individuale, și nu de opera de artă ca întreg ce trebuie explorat ontologic și metafizic. Drept exemple putem lua *Poetica* lui Aristotel, *De Architectura* lui Vitruviu sau *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci. Toate aceste opere, chiar dacă cuprind și reflecții asupra artei în genere, sunt de fapt tratate ce se concentrează pe o anumită artă și nu-și propun nici o clipă să ofere o imagine de ansamblu asupra întregului domeniu al artei. Mai mult decât atât, ele cuprind adesea sfaturi practice și abordează mai degrabă probleme legate de procesul concret al creației artistice. De aceea, se poate observa fără eforturi mari de gândire că scopul lor este mai degrabă unul practic, decât cel teoretic pe care ni-l propunem noi – anume degajarea de principii filosofice în legătură cu arta ca întreg.

Cu toate acestea, dacă ne rezumăm să studiem acele reflecții sporadice ce trimit la domeniul artei ca întreg am putea urmări traseul gândirii privitoare la artă încă dinainte de constituirea filosofiei artei ca disciplină autonomă, respectiv ca ontologie regională. În acest sens larg, filosofia artei a însoțit reflecția filosofică încă de la începuturile ei. De aceea, există posibilitatea intelectuală de reconstituire a unei istorii filosofice a încercărilor diverșilor gânditori din toate timpurile de a determina unitatea de înțelesuri pe care oamenii, în practicile lor complexe de viață, le-au atașat cuvintelor „artă” și „operă de artă”. Este ceea ce vom realiza și noi în capitolele următoare rezervate istoriei filosofiei artei.

d. Unitatea demersului și metoda de lucru

Odată delimitat domeniul filosofiei artei și diferențiat de domeniul esteticii în genere și de domeniul filosofiei trăirii estetice în particular, ne mai rămâne de îndeplinit sarcina de a pune în lumină atât principiile ce vor ghida demersul nostru, cât și metoda de lucru pe care o vom folosi. Fără acestea, cercetarea poate cădea fie într-o istorie (cultural-filosofică) a artei, fie într-o doxografie, o „poveste” a teoriilor filosofice despre artă fără nici un principiu de coerență internă. În

¹. În română, toate cele 12 volume ale *Filocaliei* sunt traduse de către Dumitru Stăniloae și publicate, după Revoluție, într-o serie a editurii Humanitas.

². F.W.J Schelling, *Filozofia artei*, București, Meridiane, 1992.

primul caz, am avea de-a face cu o simplă înșiruire a curentelor artistice privite dintr-o perspectivă mai mult sau mai puțin filosofică, pe când, în cel de-al doilea caz, am avea de-a face cu o înșiruire de teorii individuale, fără a stabili însă și principiul lor de succesiune istorică. În ambele cazuri însă, ne scapă unitatea principală pe care orice demers de ontologie regională o presupune¹. Întrucât ne propunem să arătăm itinerarul pe care s-a desfășurat reflecția filosofică despre artă în cadrul istoriei gândirii filosofice, vom activa două principii de organizare integratoare a discursului teoretic: un principiu de selecție a problematicii și unul de încadrare istorică a fenomenelor. Astfel, vom putea da seama atât de unitatea tematică, cât și de devenirea istorică a concepțiilor despre artă pe care le vom lua în considerare.

Primul dintre aceste principii ne va permite să vorbim despre o unitate „aporetică” a filosofiei artei, adică o unitate a problemelor adresate de cei ce au reflectat asupra problemei artei și a operei de artă. În cadrul acestei unități de interogații și probleme, vom urmări în special problema fundamentală a ontologiei înțeleasă ca metafizică, anume problema Unu-multiplu și modul în care filosofii au „rezolvat” această aporie de-a lungul timpului. Astfel, vom observa că desfășurarea istorică a gândirii nu este una arbitrară, filosofia fiind ceva mai mult decât „o înșiruire de teorii”. Ea se constituie în jurul unor probleme și aporii fundamentale care străbat întreaga istorie a gândirii omenesti, oferindu-i coerență și permițând un „dialog” peste milenii între cercetătorii actuali și primii filosofi. Fără o astfel de unitate tematică, gândirea anticilor nu ne-ar mai spune nimic și nu am putea găsi în cadrul ei nici o problemă care să ne atragă atenția.

Dacă urmărim însă problema Unu-multiplu, observăm că ea este un „fir roșu” al gândirii filosofice, care leagă trecutul de prezent. Din acest principiu putem întrevedea o gamă largă de probleme asupra cărora filosofia artei trebuie să se oprească: dacă ideea de artă este una, în vreme ce operele de artă sunt nenumărate, cum oare se raportează fiecare operă de artă în parte la idee? Care este rolul jucat de artist în acest raport și cum se raportează el însuși la ideea de artă? Care este poziția pe care o deține artistul în raport cu celelalte activități intelectuale creative? Care sunt caracteristicile fundamentale care acordă unui „obiect”, natural, artistic și estetic, statutul de „operă de artă”? Toate aceste întrebări deschise acum își vor primi răspunsuri (fie acestea și doar parțiale) în cele ce urmează. Important este, pentru moment, să avem în minte la fiecare pas această unitate problematică a demersului care ne va ghida desfășurarea gândului filosofic privitor la artă.

Cel de-al doilea principiu de care trebuie să ținem cu necesitate seama este unul care ne ajută să înțelegem diferențele cultural-istorice dintre diversele epoci pe care le vom aborda. Deoarece arta și creația artistică sunt fenomene ce se petrec în cadrul istoriei și aparțin unei anumite culturi, nu se poate vorbi despre ele doar la modul abstract. Cu alte cuvinte, arta nu are un fel de-a fi absolut. Din contră, ca fenomen cultural-valoric, ea împrumută din presupuzițiile epocii în care ia naștere și poartă cu sine aceste presupuziții prin istorie. Așa stând lucrurile, elementele culturale pe care opera de artă le păstrează la adăpost de uitare formează, în ultimă instanță, ceea ce noi numim stiluri sau curente artistice și ne dau posibilitatea de a recunoaște în mod imediat epoca căreia o anumită operă îi aparține. De aceea, după cum vom vedea, în opera de artă este „închisă” o întreagă lume ce așteaptă să fie descoperită de privirile noastre.

1. A se vedea, Noël Carroll, *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Routledge, Taylor & Francis Group, London and New York, 2007 – O lucrare simptomatică pentru modul în care, cel puțin la nivelul esteticii analitice, filosofia artei este văzută ca o înșiruire istorică a teoriilor artei.

Problema de ordin metodologic apare atunci când dorim să studiem teoriile filosofice pe care gânditorii din diferite epoci le-au avansat despre artă și să le înțelegem în contextul lor cultural. Întrucât „povestea” artei pe tărâmul filosofiei începe în antichitate, avem de parcurs o întreagă succesiune de epoci istorice – Antichitate, Ev mediu creștin, Modernitate și Postmodernitate. Fiecare dintre aceste epoci pune în joc înțelegerea unor *presupoziții fundamentale diferite* care conferă unicitate și originalitate respectivei perioade, iar noi, pentru a putea înțelege întru totul filosofile istorice ale artei, trebuie să punem în evidență, în primul rând, *subînțelesurile* pe care acele teorii le evocă¹. Motivul pentru care se întâmplă astfel este acela că procesul de gândire – deși unii filosofi cred că poate fi, la limită, formalizat în totalitate – nu este un proces abstract care să nu aibă nici o legătură cu realitatea culturală în care trăiește gânditorul. La fel ca și în cazul creațiilor artistice, toate „creațiile” filosofice, temele de gândire, conceptele și presuposițiile implicite pe care le facem au drept origine o anumită „viziune asupra lumii” determinată istoric, o anumită poziționare în fața existenței, pe care ne-o însușim pe cale culturală încă din copilărie prin intermediul educației și pe care o consolidăm printr-un cerc hermeneutic de validare pe tot parcursul vieții. Pentru a observa mai bine acest lucru, este suficient să urmărim ideile predilecte de dezbatere ale epocilor istorice: Antichitatea este fascinată de ideea de ordine și de determinarea felului de a fi al lucrurilor; Evul Creștin este în mod esențial pătruns de ideile biblice privitoare la *creatio ex nihilo*, o formă de creație imposibil de înțeles pentru gânditorii antici; Modernitatea este străbătută de ideea că doar printr-un demers rațional metodic putem atinge un nivel de cunoaștere care ne poate îmbunătăți potențial infinit viața; în Postmodernitate observăm o slăbire a încrederii în rațiune și mutarea accentului pe procesele inconștiente și iraționale ale ființei noastre. Toate acestea sunt expresii ale unei anumite viziuni despre lume sau, în termenii tehnici ai filosofiei, ale unui *Weltanschauung*². Cu conceptul de *Weltanschauung* ne vom întâlni la începutul fiecărei părți care tratează în mod

1. Termenul „presupoziție”, esențial în înțelegerea ipostazelor filosofiei artei în istoria culturii reflexive europene are înțelesul de „subînțeles” și a fost teoretizat de filosoful și esteticianul englez Robin George Collingwood: „Există anumite *principii* pe care individul tinde să le considere fundamentale și de nezdrunțat, pe care le asumă ca fiind adevărate în tot ceea ce gândește sau face. Aceste principii formează ca atare nucleul întregii sale vieți mentale: acestea reprezintă centrul din care iradiază toate acțiunile sale...Acest centru cuprinde un număr de idei diferite între ele, dar care sunt ținute laolaltă cu o forță de coeziune reciprocă...Acest miez central de convingeri există în fiecare dintre noi și în acest sens oricine deține o filosofie. Dar în cea mai mare parte noi nu știm că o deținem și cu atât mai puțin știm care sunt categoriile care o alcătuiesc. Aceasta se întâmplă pentru că cele mai adânci convingeri ale omului nu pot fi exprimate. Tot ceea ce gândește sau face se bazează pe faptul că el deține aceste convingeri, dar fără a le pune la îndoială, fără a considera necesar să le exprime...doar filosoful se ocupă cu explorarea minții și dezvăluirea abisului unde presuposițiile ultime se ascund”. R. G. Collingwood, „*Ruskin's Philosophy*”, Titus Wilson & Son, 1922, pp. 6-8, *apud* Dana Țabrea, *Dezvoltarea metafizicii ca hermeneutică: Robin George Collingwood. O filozofie practică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2012, p. 17.

2. *Weltanschauung* este un termen german care poate fi tradus prin „viziune asupra lumii”. Conceptul a fost impus în filosofie de Wilhelm Dilthey care, în scrierile apărute în volumul *Doctrina Weltanschauung-ului* (1906), interpretează dezvoltarea istorică ca o succesiune de *Weltanschauung-uri*, proprii unei anumite epoci date. *Weltanschauung* înseamnă, așadar, un mod specific de practicare a vieții oamenilor dintr-o anumită epocă, o sinteză de atitudini și anumite constelații de valori, practici științifice și artistice unitare, sisteme proprii de convingeri și credințe etc. (vezi Wilhelm Dilthey, *Esența filosofiei*, București, Editura Humanitas, 2002, în mod special, cap. II, pp. 90-123).

Istoria filosofică a acestui concept, folosit pentru prima dată de Kant în *Critica facultății de judecare*, este realizată de Heidegger. (Vezi Martin Heidegger, *Probleme fundamentale ale fenomenologiei*, traducere din germană de Bogdan Minică și Sorin Lavric, București, Editura Humanitas, 206, cap. „Conceptul de filosofie. Filosofia și viziunea asupra lumii”, pp.26-36).

special o epocă istorică. El ne va ajuta să dăm seama de motivul pentru care problema Unu-multiplu a fost gândită atât de diferit pe tot parcursul istoriei filosofiei, fără însă a-și schimba forma logică în nici un fel. Cu alte cuvinte, poziționarea omului în lume ne va da cheia de înțelegere a răspunsurilor pe care el le-a dat, în fiecare epocă diferită, la întrebările fundamentale privitoare la artă. Fără această relativizare a presupuzițiilor implicate în procesul de gândire a artei, ca fapt circumscris istoric, ne-ar fi cu neputință să înțelegem, din interior, sensibilitatea și stilul de gândire ale filosofilor din alte epoci și să le înțelegem răspunsurile, rezonând cu ele nu doar la nivel strict rațional, ci și la nivelul presupuzițiilor existențiale.

Acestea fiind spuse, putem deja să creionăm metoda de lucru pe care o vom folosi în acest itinerar istoric și sistematic de filosofia artei. *Ea constă într-o analiză hermeneutică a concepțiilor privitoare la opera de artă, începând din antichitate și până în zilele noastre, punând în lumină în special modul de abordare ontologic și metafizic al problematicii operei de artă, însă ținând mereu cont de presupuzițiile istorico-culturale pe care gândirea istorică le pune mereu în joc sub forma de Weltanschauung.*

Această hermeneutică a operei de artă va pune în lumină sensurile fundamentale în care omul european a înțeles unitatea dintre obiectul artistic și obiectul estetic, pe scurt, ființarea numită „opera de artă” și, deopotrivă, statutul creatorului de artă în lumea istorică reală.

FELUL DE A FI AL OPEREI DE ARTĂ

1. Indicarea formală a esenței operei de artă

Așa cum s-a putut remarca, filosofia artei este concomitent o ontologie și o metafizică a operei de artă. Drept urmare, filosofia artei își propune să determine, pe de o parte, felul de a fi al operei de artă sau, ceea ce același lucru, esența operei de artă în genere. Pe scurt, ea studiază „ideea de artă”, adică ceea ce e universal în modul în care noi *gândim arta* ca domeniu autonom al culturii, dar și ca *sinteză mentală* a tuturor lucrărilor de artă. Pe de altă parte, filosofia artei trebuie să determine modalitatea prin care nenumăratele operele de artă individuale – care stau unele lângă altele, închise în sinele lor, fără comunicare, în calitatea lor de structuri autonome aflate într-o permanentă unitate și identitate cu sine – se raportează la „ideea de artă”, opera de artă în sens generic. Dificultatea acestui dublu demers filosofic este majoră, după cum s-a arătat și în primele capitole, pentru că esența unei opere de artă nu este ceva de genul operei de artă particulare. Esența operei de artă nu este tot un lucru concret, tangibil, reperabil perceptual și localizat în spațiu și timp. Extinzând, esența unui obiect artistic nu este obiectul însuși, esența unui om nu este tot un om. Esența, ideea unui „lucru” – în cazul nostru, al operei de artă – nu poate fi văzută cu ochii și nici percepută cu vreun organ de simț. Ea se naște enigmatic în mintea noastră ca o structură imaterială și intangibilă, fapt ce o diferențiază net de opera de artă concretă, individuală. Esența ține de o *unitate internă de înțelesuri* a ființării numite operă de artă, ceea ce este comun, general și universal în modul în care noi *gândim și vorbim* despre artă, și care ne ajută să identificăm acele obiecte pe care le numim opere individuale de artă.

Prin urmare, avem de-a face, în primul rând, cu ceea ce filosofi numesc o *diferență de statut ontologic* care desparte opera de artă individuală de ideea de artă. Ele se află pe două paliere diferite ale existenței – una în domeniul fenomenalului, perceptualului, cealaltă în domeniul gândirii și al formelor ei, al idealului¹. Drept urmare, nu avem cum să determinăm în mod direct ideea unui lucru deoarece aceasta nu ne este niciodată dată în simțuri, ci este intuită, „văzută” instantaneu de către intelect pornind de la un fenomen concret. De aceea, pentru mai multă claritate, se impune să facem „un ocol” prin lumea fenomenală, acolo unde avem de-a face cu operele de artă individuale pe care noi însă le recunoaștem că sunt opere de artă, tocmai pentru că au încorporat în ele ideea de artă. Cu alte cuvinte, pornind de la lucrurile concrete, noi trebuie să determinăm acele trăsături care caracterizează *toate* operele de artă. Puse laolaltă, aceste caracteristici fără de care nu putem vorbi despre o operă de artă, vor constitui felul de a fi sau esența pe care o căutăm. Numai că această operație teoretică de căutare, definire și identificare a esenței operei de artă într-un mod satisfăcător, care să producă un acord intelectual între noi, bazat pe faptul că folosim același înțeles pentru opera de artă în genere, este departe de a fi încheiată. Motivele sunt

¹. Există o diferență esențială între *idee* și *ideal*, asupra căreia ne vom opri mai pe larg în capitolul următor. Pentru moment însă, trebuie să avem în vedere faptul că idealul este o idee încărcată afectiv și spre care tindem, în timp ce ideea este oarecum neutră din punct de vedere afectiv. Acest sens al idealului provine din latină, unde cuvântul *idealis* deja semnifica o anumită încărcătură afectivă, o anumită dorință implicată în urmărirea unui anumit scop.

multiple și le vom dezbate într-un viitor capitol. Cert este că în fața noastră se află nenumărate definiții care se contrazic între ele și care formulează pretenția (nejustificată în ochii creatorilor și iubitorilor de artă) că surprind ideea de artă în formule lingvistice acceptabile pentru toată lumea. Iată câteva exemple preluate de la Roger Pouivet. „Opera de artă este realizarea sensibilă a ideii”; „Arta este o stare de spirit”; „Opera de artă este expresia sinelui de către artist”; „Opera de artă este donația invizibilului în vizibil”; „Opera de artă face vizibilul invizibil”; „Opera de artă produce sens”; „Opera de artă este o întâlnire”; „Opera de artă este ceea ce deschide o dimensiune inaccesibilă oricărei alte experiențe”; „Arta este ceea ce se expune: opere, instalații, performance-uri, cărniuri, excremente, cadavre, prostituate etc.”; „Opera de artă este subversiunea oricărei norme și demistificarea oricărei realități”¹.

Paradoxal pentru starea intelectuală confuză în care ne introduc multiplele definiții ale artei și în ciuda faptului că nu avem un concept satisfăcător al ideii de artă, în experiența noastră cotidiană putem spune care obiect este o operă de artă și care nu. Recunoaștem operele de artă cu care ne întâlnim, emitem judecăți de valoare asupra lor, le criticăm sau le laudăm. Noi posedăm *deja* o idee despre artă, însă aceasta nu este articulată într-un concept riguros ce poate fi comunicat prin limbaj într-un mod satisfăcător pentru semenii noștri. De aceea, tocmai în vederea acestei determinări conceptuale a ideii implicite despre artă pe care o deținem deja este necesar un demers filosofic de clarificare. Drept urmare, sarcina filosofiei artei, între atâtea altele, constă în determinarea unității de înțeles a felului în care noi vorbim despre artă. Pe această bază, gândirea umană poate să extragă, cu ajutorul metodei filosofice, o idee universală despre artă care ar putea subsuma toate celelalte definiții drept cazuri particulare. Trebuie precizat în acest context, că toate definițiile artei sunt *parțial* îndreptățite, întrucât ele se referă la anumite aspecte particulare în care oamenii folosesc, în diversele lor jocuri de limbaj, cuvântul artă în sens generic.

Așadar, noi operăm cu un concept subînțeles al artei pe care îl folosim pentru a putea recunoaște și numi operele de artă în viața de zi cu zi. Avem, cum se spune, o „înțelegere naturală” a artei în sensul că ideea de artă cu care noi operăm ne ajută în înțelegerea și, dacă e cazul, afirmarea publică a propriilor noastre preferințe și semnificații privitoare la lucrările individuale de artă subsumate propriei noastre idei de artă. Prin urmare, noi știm ce este artă, fără să cunoaștem explicit, la nivel de definiții și enunțuri declarative, susceptibile de a fi analizate sub aspectul adevărului și falsului, care este esența generică a operei de artă.

Plecând de aici, de la ceea ce știm deja în mod natural, implicit, despre ceea ce reprezintă arta, la nivel de esență, vom putea extrage anumite caracteristici universale ale ideii de artă dacă aplicăm câteva dintre datele metodei filosofice pe care profesioniștii domeniului o numesc „metoda fenomenologică”². Să luăm exemplul unui tablou care stă pe perete într-o galerie de artă. El își indeplinește menirea sa în cazul în care ne atrage atenția, în cazul în care ne farmecă și ne seduce,

1. Roger Pouivet, *Ce este opera de artă?* Traducere de Cristian Nae, Postfață de Petru Bejan, Iași, Editura Fundației Academice AXIS, 2009, p. 8.

2. Fără să intrăm în detalii, metoda fenomenologică este o metodă de descriere a actelor de conștiință prezente și implicate în orice proces perceptiv care cuprinde în sine atât elemente psihologice legate de aparatul senzorial, cât și acte de gândire donatoare de sens și semnificație. Astfel, când percep o lucrare de artă oarecare ce stă în fața mea, „văd” în același timp și ideea de artă care face ca lucrarea respectivă să fie o operă de artă și nu un lucru oarecare. În același act de „vedere” a ceva este intangibil, ideea de artă, este prezent și „privitorul” cu ființa sa cu tot. Prin urmare, actele tangibile de percepție sunt posibile datorită unor elemente intangibile: ideea și ființa, felul de a fi al celui care privește. Ei bine, fenomenologia descrie toate aceste elemente tangibile și non-tangibile, date în actele de percepție.

luându-ne gândul totodată de la celelalte obiecte din încăperea și de la grijile noastre zilnice. În caz contrar, atunci când nu suntem „afecțați”, el nu își îndeplinește menirea – întâlnirea dintre tablou și ființa noastră este ratată dacă el nu ne atrage în mod stringent atenția măcar pentru o clipă. Această clipă esențială, în care ochiul și mintea noastră se întâlnesc, deopotrivă, cu opera de artă individuală și cu ideea de artă este cea de care nu ne putem lipsi atunci când vorbim, plecând de la experiența întâlnirii noastre cu obiectul estetic, despre artă.

Cu toate că toți experimentăm această „distragere” de la lumea cotidiană combinată cu o atracție față de opera de artă, ne este greu să spunem exact *ce anume* din opera de artă ne provoacă o astfel de stare. Există un fel de seducție și un fel de farmec specifice operei de artă care ne fac să ne uităm pe noi înșine și lumea din jurul nostru și să „ne cufundăm” cu toată ființa în operă. Chiar aceste două momente ale operei de artă apar la prima vedere a fi niște concepte vagi, observăm că fără ele noi nu am putea întâlni opera de artă. De aceea, ele trebuie să aparțină cu necesitate oricărui obiect pe care îl numim *operă de artă*. Așadar, *trăsăturile esențiale ale unei opere de artă, acele trăsături ce fac posibilă întâlnirea noastră cu opera, sunt caracterul seducător și farmecul*. Prin intermediul lor, opera de artă ne atrage atenția și ne distrage în același timp de la activitățile noastre cotidiene. În acest mod, opera de artă ne ex-trage din lumea noastră și instituie o distanțare existențială care face posibilă contemplarea ca atare, fără de care atât aprecierea artei, cât și reflecția asupra ei, nu pot surveni¹. Trebuie specificat în acest context că trăirea estetică de moment, care transformă un obiect artistic sau, prin extensie, „natural”, în obiect estetic care ne seduce și ne farmecă, afectează instantaneu și funcțiile cognitive de înțelegere și cunoaștere. Instantaneu știu că eu sunt cel sedus și fermecat, iar trăirea aceasta provoacă stări de contemplație, adică de meditație atât față de trăirea mea, cât și în privința „obiectului” care m-a afectat². Prin urmare, cu toate că trăirea estetică, generată de plăcerea care inundă sufletul la întâlnirea cu obiectele seducătoare și încărcate cu farmec, produce anumite stări de contemplație, meditația ca atare impune un anumit grad de detașare pentru a putea apărea. De aceea, omul încorsetat de grijile zilnice, omul „la ananghie”, cum se spune³, nu are libertatea necesară pentru a savura arta. Vedem astfel, că puterea de seducție a unei opere de artă trebuie să fie cu atât mai mare cu cât omul este mai prins în grijile cotidiene. Cu alte cuvinte, cu cât suntem mai preocupați de „negoțul”⁴ zilnic

1. Latinescul *seduco* semnifică tocmai această „tragere-de-o-parte” prin care este instituită o detașare esențială pentru a percepe opera de artă. Pentru o analiză succintă, dar utilă a seducției v. Gabriel Liiceanu, *Despre seducție*, Humanitas, București, 2007.

2. Contemplarea are la origini un sens ritualic. În limba latină, *contemplatio* era activitatea pe care o făceau augurii Romei în căutarea unor semne de la divinitate. Așadar, contemplația este, prin definiție, o căutare de semnificații care ne absoarbe toată ființa și prin care noi *interpretăm* înțelesurile deja disponibile, potențial, în orice lucru. De aceea, nici nu este de mirare că una dintre primele folosiri ale operei de artă a fost cea ritualică.

3. Merită menționat că românescul „ananghie” provine din grecescul *ananke*, care desemna constrângerea existențială, „nevoia”, necesitatea. În mitologia greacă, zeița cu același nume este una dintre zeii din prima generație, care, împreună cu Chronos (Timpul), dau naștere lumii. Ea dictează implacabilitatea destinului atât muritorilor, cât și zeilor, fiind mama Moirelor, zeițele care guvernează „firul vieții” fiecăruia dintre noi de la naștere și până la moarte. Aceste Moire, pot fi asemănaute cu Ursitoarele din folclorul românesc și sunt un motiv mitologic ce apare în majoritatea culturilor indo-europene.

4. Este interesant faptul că, latinescul *negotium* este negarea lui *otium*, a „zăbavei”, a distanțării existențiale necesare pentru activitatea intelectuală și artistică. El este cuvântul originar de la care provine românescul „negoț”. Filosofii latini, în frunte cu Cicero, considerau acest *otium* ca fiind o componentă esențială pentru viața culturală a unui stat în genere și era legată, pe de o parte, de un anumit nivel de prosperitate și, pe de altă parte, de o distanțare față de

cu lucrurile, cu atât opera de artă trebuie să intervină mai stringent pentru a ne capta atenția și cu atât este mai anevoie ca detașarea specifică contemplării estetice să apară. Așadar, opera de artă nu provoacă „din prima” o trăire estetică. Ea trebuie mai întâi să despartă omul de lumea sa pentru a se putea impune pe sine ca o „altă” lume.

Faptul că arta abate omul de la „căile cunoscute” și îl distanțează de lumea sa cotidiană prin seducție, pentru a se impune, ulterior, pe sine ca o lume alternativă, autonomă în sine și prin sine, este ceea ce numim *farmecul artei*¹. Așadar, dacă seducția se referă la scoaterea omului din propria lume prin atracție, *farmecul* este trăsătura prin care arta propune o *altă lume* spre care omul este ademenit. După cum susține și Martin Heidegger, opera de artă *deschide și ex-pune o lume*², însă deschiderea astfel survenită nu este decât „o deschidere secundă” profilată pe fondul unei deschideri originare a lumii cotidiene. Aceasta din urmă trebuie uitată sau cel puțin ignorată temporar pentru a putea pătrunde în lumea propusă de opera de artă. *Farmecul artei*, așa cum este el gândit aici, vizează tocmai această *substituție de mundaneitate*³ prin care noi lăsăm în urmă existența noastră cotidiană, pentru a intra într-o lume diferită, încărcată cu propriile ei semnificații și legi, care este lumea operei de artă.

Avem, așadar, o primă indicare formală a artei. Ea este o *ex-tragere din lumea cotidiană și o atragere a întregii ființe umane – ca unitate dintre trăire și gândire – către o altă lume, propusă și înfățișată în chiar opera de artă*. Cu această definiție provizorie a esenței artei însă demersul filosofic nu este complet. Mai trebuie tratate analitic, separat, cele două elemente principale ale ideii de artă în sens filosofic, seducția și *farmecul*, pe care apoi să le explicităm în sensul lor existențial⁴. Cu alte cuvinte, mai avem de răspuns la următoarele întrebări: Cum se manifestă, mai exact, această *ex-tragere din lumea cotidiană*? Ce anume ne atrage către opera de artă și de ce această atracție implică toată ființa noastră? Care sunt caracteristicile acestei lumi propuse și înfățișate de opera de artă? Care sunt diferențele și asemănările dintre deschiderea lumii operei și deschiderea originară a lumii noastre cotidiene?

grijile cotidiene.

1. Românescul *farmec* are ca bază etimologică grecescul *pharmakon* ale cărui sensuri conțineau o ambiguitate ciudată: pe de o parte, desemna medicamentul care îl vindecă pe om și, pe de altă parte, desemna otrava. Un al treilea sens, mai rar utilizat, ce-i drept, era acela de pigment sau vopsea, soluție folosită pentru a colora. Pornind de la acest ultim sens, putem reconstrui esența a ceea ce grecii numeau *pharmakon* – era vorba despre o substanță capabilă de a schimba starea de spirit (în cazul omului) și modul de înfățișare (în cazul lucrurilor). Ambiguitatea medicament/otravă s-a păstrat și în românescul *farmec* deoarece vraja are atât un sens pozitiv, cât și un sens negativ. De asemenea, ca și în greacă, românescul *farmec*, trimite către o schimbare a stării de spirit și a modului în care lucrurile ni se înfățișează. Spre exemplu, când vorbim despre *farmecul* unui peisaj ne referim atât la felul în care el ni se înfățișează, cât și la impresia emoțională pe care o lasă asupra noastră.

2. V. Heidegger, *Originea operei de artă*, București, Humanitas, 1995, p. 37 *sqq.*

3. Termenul de „mundaneitate” provine din latinescul *mundus* (lume) și trimite la esența lumii ca structură de sens, asupra căreia ne vom concentra în capitolul următor. Prin „substituția de mundaneitate” la care ne referim aici vizăm exact acea schimbare la nivelul ființei noastre care are loc atunci când ne întâlnim cu opera de artă și care ne face să „reconstituim” într-un anume fel lumea propusă de operă.

4. Acest „sens existențial” se referă, în special, la existența cu totul aparte a omului. Spre deosebire de alte viețuitoare, omul are o întreagă plajă de „posibilități de a fi”. Așadar, sensul existențial al unui lucru este acel sens care, prin asimilare, pune în joc anumite posibilități de a fi ale omului. Spre exemplu, o întâlnire are un sens existențial dacă, datorită ei, viața noastră a luat o altă turnură, noi implicându-ne în realizarea unei „posibilități de a fi” diferite.

2. Caracterul seducător și ex-tragerea din lumea cotidiană.

Faptul de a fi spectatorul propriei vieți

Lumea noastră cotidiană este formată dintr-o sumă de practici și atitudini existențiale prin intermediul cărora noi ne acomodăm mediului în care trăim. Fără acestea, nu ne-am putea „descurca” în meandrele realității și nu am putea face față sarcinilor zilnice privind supraviețuirea noastră biologică și socială. Nevoile noastre zilnice de supraviețuire ne îndeamnă să învățăm a ne folosi de lucrurile din jurul nostru pentru a ne îndeplini scopurile. Astfel, noi interpretăm unele lucruri naturale ca ustensile și producem, la rândul nostru, felurite obiecte ce au menire ustensilică. Mai mult decât atât, învățăm să ne planificăm propriile acțiuni înainte, să facem scenarii privitoare la un posibil „mers” al lucrurilor și să anticipăm eventualele dificultăți și obstacole care ne-ar putea sta în cale. În ceea ce privește relațiile interumane, învățăm să „intuim” ce cred alții despre noi din acțiunile lor concrete, să „citim” sentimentele pe fața oamenilor și multe altele. Toate aceste activități, materializate în ceea ce am numit practici și atitudini existențiale, ne acaparează în mod normal toată atenția și ne ocupă tot timpul tocmai pentru că miza care se află în joc este enormă: supraviețuirea noastră individuală, conservarea ființei noastre omenești.

În istoria gândirii umane, acest domeniu al practicilor existențiale de supraviețuire și adaptare la mediu este exprimat la nivelul limbajului folosind metafora „drumului”. Fiecare dintre noi are un „drum” în viață, pe care ni-l planificăm și pe care mergem. De-a lungul acestui drum, găsim obstacole, prieteni, inamici, răscruci care ne pun în fața unor decizii existențiale și căi înfundate. Găsim, de asemenea, ocolișuri și popasuri, oaze de liniște și urcușuri abrupte. O astfel de imagine a vieții ca un drum este una foarte veche și atât de împământenită în limbajul nostru cotidian încât o folosim fără a ne mai gândi la ea ca la o metaforă. Tocmai de aceea, ea ne poate ajuta să înțelegem și modul în care arta ne ex-trage din această lume a preocupărilor cotidiene.

Ceea ce numim noi „caracter seducător” al operei de artă poate fi înțeles, printr-o trimitere etimologică (*v. nota 1*), ca o tragere-de-o-parte de pe acest drum al vieții cotidiene, ca o deviere existențială, ca un moment de răgaz în care omul, din actor protagonist al propriei vieți, devine spectator al unei lumi diferite de cea în care el trăiește zilnic. Prin faptul că atenția ne este atrasă de opera de artă, noi ne ieșim din rolul de *actori* ai propriei noastre existențe și devenim, pentru un anumit timp, *spectatori*. Doar această calitate de spectator, de privitor „dezinteresat” ne poate oferi posibilitatea unei experiențe estetice, pentru că noi avem nevoie „să ieșim dintre lucrurile vieții cotidiene” pentru a putea face saltul către lumea conservată în operă. Merită menționat faptul că, din punct de vedere etimologic, *interesul* este tocmai implicarea noastră în lume, literal „între lucruri” (lat. *inter-res*), care ne acaparează întreaga atenție. Așadar, dezinteresarea care survine odată cu seducția cu care opera de artă ne întâmpină este, propriu-zis, o scoatere a omului dintre lucruri și proiectare a sa într-o *altă* „dimensiune” la care avem acces *prin* intermediul artei. De aceea, pentru a-și face loc în viața noastră, opera de artă trebuie să ne atragă, să ne scoată dintre lucrurile cu care ne ocupăm de obicei și să ne propună o altă lume.

Astfel putem observa mai clar un dublu efect al seducției: obiectul seducător este atractiv, el ne atrage și ne acaparează atenția, dar în același timp ne face și să „scăpăm din vedere” drumul nostru, lumea noastră cotidiană. Artă intervine între lucrurile obișnuite pentru a ne ex-trage din prinsoarea mediului nostru ambiant. Așadar, ceea ce ne atrage pe calea artei ne face și să lăsăm în urmă ceea ce ne preocupă, pentru ca întâlnirea noastră cu opera să poată surveni. De aceea,

seducția operei de artă este, în mod paradoxal, o atracție care distrage.

Cu toate acestea, nu trebuie să credem că experiența estetică este și necesară în cazul în care noi suntem ex-trași din lumea noastră de către opera de artă. Pentru a putea ajunge la experiența estetică, ne trebuie mai mult decât să fim seduși. Seducția nu este nimic altceva decât o ademenire, o ispită pe calea căreia suntem tentați să mergem, însă nu are putere, prin sine, să ne substituie lumea. Sensul ispitei la care ne referim aici este însă unul etimologic¹, el face trimitere la o tentație de a cunoaște, la o chemare spre sens a operei. Ceea ce ne ispitește ne îndeamnă să îl cercetăm și să ne abatem mintea asupra sa. Așadar, când vorbim despre *seducție* ca ispită, avem în minte o atragere a atenției care ne îndeamnă să luăm la cunoștință niște sensuri ascunse în opera de artă, niște sensuri în care ne putem chiar pierde, dacă nu ne luăm anumite măsuri de precauție.

Așadar, deși în felul de a fi al seducției ca ispită este dată posibilitatea unei apropiieri intelectuale și emoționale de obiect, se poate foarte bine ca opera de artă să ne atragă atenția, însă să nu ne trezească emoții estetice profunde. În acest caz, noi nu suntem „vrăjiți” de artă și nu suntem atinși de ea până în adâncul ființei noastre. În acea clipă, noi privim obiectul în fața căruia suntem ca pe un obiect artistic oarecare ce ne provoacă reacții emoționale instantanee, însă nu fructificăm potențialul estetic al acestuia, nu ne lăsăm „răpiți” de opera de artă.

Astfel stau lucrurile în cazul în care, spre exemplu, începem să analizăm rațional o operă de artă. În momentul în care ne raportăm la o operă de artă de pe această poziție reflexivă și critică, noi suntem atenți să scoatem la lumină, prin discurs, aspectele de ordin tehnic sau tematic ale unei astfel de opere, motivele care apar în aceasta, compoziția sa ș.a.m.d. Dintr-un anumit punct de vedere este chiar necesar ca, în momentul în care contemplăm o operă de artă, să nu ne lăsăm prinși de emoția estetică deoarece, ca orice emoție, aceasta nu face decât să ne împiedice din a avea un discurs explicit și argumentativ, clar și lucid, asupra operei de artă.

Așadar, atitudinea reflexivă, contemplativă față de opera de artă este diferită de atitudinea simplului spectator care, cuprins de emoție estetică, este incapabil să trăiască această emoție și să construiască în același timp un discurs rațional și (auto)critic. Cu toate acestea, omul reflexiv, care analizează o operă lasă în urmă lumea cotidiană și este sedus de obiectul artistic pe care îl are în față, chiar dacă nu se raportează la el (și) ca la un obiect estetic. Cu alte cuvinte, avem nevoie de mai mult decât de a fi seduși și ispitiți pentru a experimenta cu adevărat opera de artă ca obiect artistic și estetic totodată. Acest „mai mult” este ceea ce vom numi „farmecul operei de artă” și pe care îl vom descrie analitic atent în cele ce urmează. Rezumând cele spuse mai sus putem defini *seducția ca ex-tragere din lumea cotidiană prin atracția manifestată de obiectul seducător care ne transformă din agenți activi („actori”) ai existenței în agenți dezinteresați („spectatori”) ce contemplă un obiect artistic, deschizând posibilitatea unei experiențe estetice autentice asupra acestuia.*

3. Farmecul operei de artă și deschiderea unei lumi

Până să determinăm mai îndeaproape modul în care o operă de artă ne farmecă, trebuie să constatăm că este posibil foarte bine ca o operă de artă să își piardă capacitatea de a induce trăiri estetice odată ce dobândește un caracter de familiaritate. Spre exemplu, un tablou aflat de ani

¹ Cuvântul „ispită” este de origine slavă și a intrat în limba română ca termen teologic, pe calea Bibliei și a textelor doctrinare ortodoxe. El este folosit, în genere, pentru a traduce grecescul *peirasmos*, care are sensul de a „pune la încercare”, de a proba ceva. Tot pe filiera slavonă, „a ispiti” mai are și senul de a cerceta atent un lucru, de a-ți fixa atenția asupra lui pentru a-i cuprinde înțelesul – cum este în expresia „a ispiti Scripturile”, de exemplu.

întregi pe peretele casei noastre nu mai are aceeași capacitate de a ne atrage și de a trezi trăiri estetice ca în ziua în care l-am văzut pentru prima oară în expoziția de unde l-am cumpărat. Aici devine vizibilă o altă trăsătură importantă a experienței specifice unei opere de artă: *ea își pierde din farmec odată cu timpul și cu familiarizarea noastră față de ea*. Ca și în cazul unui medicament luat prea des, opera de artă ce ne este prea bine cunoscută își pierde efectul estetizant.

De aceea, opera de artă se lasă remarcată și ne farmecă și prin caracterul său nefamiliar. Dacă astfel stau lucrurile cu farmecul artei care se poate perima odată cu familiarizarea și încercarea de înțelegere rațională a ei, nu același lucru se poate spune și despre seducție. Un critic de artă este sedus de operele pe care le comentează și acestea îi oferă distanțarea necesară față de lumea cotidiană, astfel încât discursul critic să poată fi articulat, dar cu toate acestea, după cum am văzut, el poate să nu aibă o experiență estetică în adevăratul sens al cuvântului.

Pornind de la aceste observații, putem determina cel mai bine caracterul fermecător al operei de artă în raport cu seducția. Dacă cea din urmă, seducția, este *doar* o ademenire, o scoatere din cotidian, o smulgere din negoțul cu lucrurile, farmecul operei de artă are un caracter miraculos, chiar magic. Putem găsi în experiența estetică ceva din gândirea magică a populațiilor arhaice din inima cărora a apărut pentru prima oară această manifestare a spiritului uman. Prin faptul că propune o lume în care noi pătrundem fermecați, opera de artă substituie pentru un anumit răstimp „realitatea”. Ea ne cuprinde întreaga ființă ca o vrajă și ne plasează în lumea sa proprie.

Dar, pentru ca experiența estetică să fie una autentică și deplină, trebuie ca, în întâlnirea cu opera, să fie implicată toată ființa noastră, nu doar înțelegerea. Astfel, odată ce opera de artă ne captează atenția prin seducție, ea propune o lume, diferită de lumea noastră cotidiană, în care să ne cufundăm cu toată ființa. Cu alte cuvinte, atunci când ne lăsăm fermecați de o operă de artă cu adevărat, noi pătrundem în lumea pe care ea o deschide atât cu gândul, cât și la nivel afectiv și emoțional. De aceea, se poate spune că noi *trăim* opera de artă în adevăratul sens al cuvântului.

Așa stând lucrurile, caracterul fermecător al operei de artă are proprietatea de a *altera lumea cotidiană în care suntem plasați*. Această alterare trebuie însă gândită în sensul său etimologic, ca o transformare a unei lumi date într-o *altă lume cu caracteristici aparte și imposibil de reconciliat față de cea originară*. De aceea, nu este implicată nici o nuanță peiorativă sau depreciativă. Alterarea nu presupune „stricarea” sau „distrugerea” lumii noastre cotidiene, ci doar metamorfozarea temporară a ei. Ea ne spune doar că, în întâlnirea cu opera de artă, atunci când suntem atrași în toată ființa noastră de obiectul estetic și ni se propune o lume, nu avem o „sincopă” în fluxul conștiinței, ci o transformare a lumii cotidiene în lumea propusă de operă. Așadar, trecerea de la „lumea cotidiană” la lumea operei nu se face prin ieșire conștientă din prima și alegere conștientă de a intra în cea de-a doua. Din contră, farmecul operei de artă se manifestă în lumea cotidiană pentru a o transforma – pentru ochii și mintea privitorului – într-o altă lume. El are caracterul unei *intervenții stringente în lumea cotidiană care reclamă o transformare a acesteia*.

Observăm, așadar, că farmecul și seducția operei de artă lucrează împreună. Deja am văzut că seducția are și o latură ispititoare care predispune omul la o cufundare în operă, iar acum putem vedea mai clar cum are loc acest lucru. Noi nu resimțim farmecul și seducția separat, ci ele sunt două momente ale întâlnirii cu opera de artă ce nu pot fi, în prima fază a trăirii experienței estetice depline, distinse. În cazul unei întâlniri autentice cu opera de artă, în care ea este valorificată ca obiect estetic, noi nu discernem între momentul ex-tragerii din cotidian și cel al atragerii în

lumea propusă de opera de artă, ci ele acționează unitar asupra ființei noastre și trecerea de la lumea „noastră” la lumea operei are loc „dintr-odată”. Numai atunci când luăm doar din punct de vedere intelectual în considerare opera de artă vedem că ceva din experiența noastră „de primă mână” se pierde: opera se arată ca obiect artistic, în sens larg, nevalorizat estetic, fapt ce dovedește caracterul analitic al distincției dintre cele două momente.

Cu alte cuvinte, atât distincția dintre seducția și farmecul operei de artă, cât și cea dintre obiect artistic și obiect estetic, sunt introduse la nivel intelectual pentru a putea înțelege ceea ce se întâmplă cu noi la nivel factic în momentul experimentării operei de artă cu toată ființa noastră, în opoziție cu experimentarea parțială. În momentul trăirii depline, cele două sunt o unitate pentru că la acest nivel existențial nu apar încă distincțiile analitice introduse de rațiunea noastră¹. Ele, în intervenția stringentă a operei de artă în lumea cotidiană, ne acaparează toată ființa și nu sunt resimțite ca distincte. Aceasta nu înseamnă însă că aceste distincții nu sunt necesare în vederea ordonării mentale și clarificării fenomenului despre care vorbim. Ele ne ajută să înțelegem mai bine ce se întâmplă în diferitele noastre raportări la opera de artă.

Pentru a sintetiza, există trei posibilități de a întâlni opera de artă: a) Experiența deplină și autentică a operei, caz în care suntem seduși și fermecați de ceea ce percepem ca obiect artistic și estetic. Această experiență implică întreaga noastră ființă – intelect și afectivitate totodată. b) Experiența intelectuală a operei de artă, caz în care suntem seduși, însă nu și fermecați de obiectul la care ne raportăm. În acest caz, opera ne cucerește doar atenția conștientă, nu și „inima”, afectivitatea. c) În fine, cazul limită al întâlnirii cu opera de artă este *ratarea completă a experienței*, caz în care noi nu luăm în nici un chip seamă de obiectul care ni se prezintă. Noi nu suntem nici seduși, nici fermecați de opera de artă și, tocmai de aceea, ea ne lasă indiferenți și este ignorată. Revenind la farmec gândit ca intervenție stringentă în lumea cotidiană, observăm că opera este o punte de legătură a prezentului concret cu o lume încifrată în opera de artă, care deși este *atemporală* – fiind conservată de obiectul artistic „pe vecie” – trimite către anumite epoci culturale. Imediat ce avem în față un tablou, ne putem da seama din tematică, compoziție și stil cărei epoci îi aparține. Avem de-a face, așadar, cu un „salt temporal” prin intermediul căruia alte epoci devin vizibile pentru noi împreună cu prejudecățile lor specifice. Prin intermediul acestui salt, în măsura în care implică întreaga noastră ființă, noi nu percepem doar presupuzițiile intelectuale ale respectivei epoci, ci putem presimți și ceva din dispoziția sa afectivă. Cu alte cuvinte, noi intrăm cu totul în atmosfera respectivei lumi și o trăim ca atare.

Așadar, componenta fermecătoare a operei de artă are și un *caracter de dis-locare temporală* a prezenței – ceea ce ne este „prezentat” de opera de artă este, de fapt, un trecut „conservat” în opera de artă care se transmite ca un „acum” pentru un spectator. Mai mult decât atât, pentru că celui ce este conservat i se suspendă caracterul temporal, el fiind păstrat departe de schimbările ce survin în timp, putem spune că opera de artă prezentifică, aduce în clipa prezentă, un „trecut atemporal” pe care noi îl reconstruim pornind de la cunoștințele și trăirile noastre. Așadar, chiar dacă contemplarea operei de artă este „dezinteresată”, ea nu este pasivă. În timpul experienței estetice noi nu suntem pasivi, ci punem în această întâlnire cu opera de artă întregul nostru bagaj cultural, emoțional și sentimental.

Așa stând lucrurile, noi nu privim un anumit tablou renașcentist în mod nemijlocit așa cum îl priveau cei din epocă. Mai mult decât atât, este foarte probabil ca urmașii noștri să nu experi-

1. Pentru mai multe detalii despre conceptul de trăire, v. H.-G. Gadamer, *Adevăr și metoda*, București, Teora, pp. 53-63.

menteze același tablou în modul în care îl experimentăm noi. Acest lucru ne arată că ceea ce „conține” o experiență estetică nu este dat o dată pentru totdeauna. Din contră, noi experimentăm arta prin mijlocirea cunoștințelor și reprezentărilor noastre asupra acelor epoci conservate în operă, pe de o parte, și prin intermediul experienței noastre personale de viață, pe de altă parte. Drept urmare, *experiența estetică, chiar și când este deplină, nu este o experiență pură și atemporală, ci este o reconstrucție personal-istorică și culturală a unei lumi puse la păstrare în opera de artă și propuse conștiinței noastre.*

Cu toate acestea, nu trebuie să înțelegem că experiența estetică este ceva „personal” în sensul de „subiectiv”. Conținuturile personale cu care contribuim (reprezentări, sentimente, dispoziții afective etc.) sunt „subiective” doar din punctul de vedere al conținutului. Din punct de vedere formal, ele sunt universale umane și tocmai acest lucru ne permite să întemeiem pe ele intersubiectivitatea experienței estetice și a judecăților de gust. Altfel spus, chiar dacă aceste conținuturi sunt „ale mele”, ele sunt comparabile și similare cu cele pe care „altul” le poate avea în aceleași condiții. Ceea ce simțim când privim un tablou se încadrează într-o gamă restrânsă de sentimente pe care, la nivel empatic, le putem înțelege. Tocmai de aceea, ele sunt personale, dar intersubiective. De aceea, noi putem înțelege ce simte cineva care ne zice că este fermecat de un tablou, fără ca noi să fi văzut măcar acel tablou. Drept urmare, întrucât trăirile estetice sunt posibilități generale umane, ele pot fi și comunicate.

Așa stând lucrurile, în măsura în care implică trăirea unei lumi, întâlnirea cu opera de artă are un caracter existențial. Saltul către lumea conservată în opera de artă este unul ce presupune, pe de o parte, istoria noastră personală – formația noastră intelectuală și afectivă din momentul întâlnirii – și în același timp are repercusiuni asupra existenței noastre viitoare. *O experiență estetică autentică ne poate abate de la calea noastră și ne poate „devia” la nivel existențial.* Așadar, arta ne poate schimba viața, dar această schimbare depinde de trecutul nostru personal în măsura în care orice simțire și înțelegere este formată și educată de totalitatea experiențelor trecute pe care le avem. Vedem așadar, că opera de artă ca intervenție în lumea cotidiană nu este un moment singular pe care îl putem „lăsa în urmă”, ci vizează întreaga noastră existență. Cu alte cuvinte, noi ne purtăm „în sufler” toate experiențele estetice și le luăm drept punct de reper pentru judecăți, decizii și relații.

Dacă așa stau lucrurile, *farmecul unei opere de artă se referă la propunerea unei lumi prin intervenție stringentă în cotidian, cu implicații la nivel existențial.* În măsura în care toată ființa noastră este implicată, opera de artă, prin seducție și farmec, ne poate schimba drumul vieții, ne poate face să „urmăm o altă cale” și, tocmai de aceea, are implicații destinate. Dar, atunci când suntem seduși și fermecați de opera de artă, noi suntem ex-trași din lumea noastră și atrași de lumea operei într-un mod ambiguu.

În măsura în care este o experiență destinală, există totodată ceva mântuitor și ceva damnabil în orice întâlnire cu arta, care leagă eticul de estetic. Cu alte cuvinte, arta poate înălța omul spre culmile sale spirituale sau îl poate coborî în cele mai josnice unghere ale ființei sale. „Devianța” pe care arta o poate naște în viața noastră este ambivalentă și nu poate fi definită în chip univoc. Trăirea estetică tinde către doi poli opuși, are două laturi distincte, care ne ademenesc în egală măsură și au forța de a ne seduce și fermeca. De aceea, putem vorbi despre o *bipolaritate a atracției* în genere, manifestată și la nivelul experienței estetice.

În mod paradoxal, noi avem o atracție nu numai pentru lucrurile care provoacă bucurie și desfătare, satisfacție internă și plăcere pozitivă, dezinteresată, ci și pentru ceea ce este abject, ceea ce ne dezgustă și ne provoacă, la nivel de experiență estetică, oroare și aversiune. Această bipolaritate a atracției nu ține doar de patologic, ci de modul în care este constituită ființa umană care pendulează continuu la nivelul trăirii între polii suferinței: atracție - respingere. Mai precis, conștiința o resimțim și o trăim în mod nemijlocit sub forța unor emoții structurate în jurul celor doi versanți ai trăirii umane generice, atracție *versus* respingere, pe care i-am putea numi metaforic „versantul luminos”, în jurul căruia se coagulează universul de trăiri specifice integrate bucuriei și plăcerii pozitive, a binelui și „versantul întunecos”, umbros ori tenebros, în jurul căruia se coagulează universul de trăiri specifice supărării, dezgustului, absurdului și, în final, răului.

4. Bipolaritatea atracției și survenirea urâtului în artă

Ca termen de specialitate, bipolaritatea este definită, în limbajul psiho-patologic, ca o condiție psihică ce determină schimbări bruște și nemotivate de dispoziție în conștiința umană. Cel ce suferă de această afecțiune se simte aruncat de la un capăt la altul al spectrului emoțional, experimentând treceri bruște între bucurie și tristețe, entuziasm și demotivare etc. Ceea ce vizăm noi acum este resemantizarea acestui termen în domeniul filosofiei artei pentru a desemna felul de a fi al atracției manifestate de om în fața obiectelor artistice și estetice, păstrând însă nuanța „patologică” deja existentă.

Așadar, ceea ce numim „bipolaritate” a atracției se referă la faptul că suntem atrași în egală măsură atât de frumos, cât și de urât. Există o tendință stranie a conștiinței noastre de a se lăsa atrasă totodată de ceea ce-i provoacă plăcere și delectare, cât și de ceea ce-i provoacă dezgust și groază. De aceea, seducția și farmecul artei nu trebuie privite doar în sens pozitiv, ca și când arta ar oferi doar plăcere și delectare, iar lumea propusă de ea ar fi una idilică. Din contră, ambele trăsături implică o ambiguitate esențială asupra căreia deja am atras atenția. Seducția poate desemna atât captivarea pozitivă a atenției, cât și coruperea, îndrumarea pe o cale inversă, rătăcirea și eranța. Obiectul seducător, la nivel existențial poate stimula trăirea estetică pe ambele versante, luminos ori întunecos, ale experienței noastre interne. La fel stau lucrurile și în cazul farmecului: vraja în care ne prinde obiectul fermecător poate naște încântare în aceeași măsură în care poate naște dezgust. Așa cum cuvântul vechi grecesc *pharmakon* desemna totodată leacul sau otrava, și românescul *farmec* denotă totodată deochiul și vraja care „îmbolnăvește”.

Dacă așa stau lucrurile, în inima operei de artă, în chiar trăsăturile sale esențiale, se naște o ambivalență pe care nu o putem evita. Ea ne poate face să „ne simțim bine” sau „să ne simțim rău”, ne poate provoca atât bucurie, cât și dezgust, poate fi atât medicament, cât și otravă pentru sufletul nostru. Vom vedea, în ordine istorică, faptul că încă de la cele mai timpurii reflecții asupra artei, oamenii au fost tentați să impună „canoane”, astfel încât efectul negativ al obiectului artistic pentru viața omului să fie limitat. Astfel, s-a ajuns la ideea unei „logici” a artei, ale cărei aspecte le vom discuta în capitolele următoare. Acum este însă important să vedem modul în care are loc acest proces de bipolaritate și care este linia ce desparte arta ca *terapie pentru suflet* de arta în înțelesul de *destrucție sufletească*. Cu alte cuvinte, întrebarea ce se pune este cum putem despărți, în artă, frumosul de urât.

Contrar opiniei curente despre artă, care spune că operele de artă întruchipează frumosul,

există o întreagă „istorie a urâtului” în artă la care face apel Umberto Eco¹ pentru a arăta și „partea întunecată” a atracției noastre estetice. Încă din antichitate, găsim în operele de artă nu doar armonicul și frumosul, ci și dizarmonicul, monstruosul și urâtul. Mai mult decât atât, implicațiile pedagogice ale acestora din urmă leagă experiența estetică de cea etică chiar și după „revoluția gustului” care a avut loc odată cu modernitatea și, în special, odată cu filosofia lui Immanuel Kant. Așadar, în discuțiile noastre despre artă, vom încerca să urmărim în context istoric ambele laturi – atât „versantul” frumos al artei, cât și „versantul” întunecat. Pentru a distinge însă între cele două, trebuie să ne referim succint la problema actului creator și a statutului artistului ca ființare ce stă între acești doi versanți, în vârful muntelui numit „artă” și încearcă să-și mențină echilibrul.

Actul creator este, așadar, o activitate „pe muchie de cuțit”. Artistul este, pe de o parte, prins „între două lumi” (lumea cotidiană și lumea operei), între care trebuie să călătorească continuu pentru a-și pune ideile în operă. Pe de altă parte însă, el este prins într-o luptă cu propria sa conștiință, în cuprinderea celor doi poli, versanți psihologici și valorici, ai ei. În punerea în operă a ideilor sale, el trebuie la fiecare pas să „decidă” dacă abordează o estetică a frumosului sau una a urâtului, dacă își lasă „partea întunecată” să iasă la lumină în operă sau, din contră, partea frumoasă. Paradoxul vine în momentul în care ne dăm seama că „decizia” nu este neapărat una conștientă, întrucât „farmecul” artei se manifestă la artist chiar mai puternic decât la spectatorul obișnuit și îl duce pe acesta până în pragul „nebuniei”, uneori în înțeles clinic. Artistul este „primul spectator” al operei sale atât în ordine temporală, cât și în ordinea apropierei de ea. Tocmai de aceea, el este primul și cel mai puternic fermecat și sedus de propria creație.

Din această cauză, nebunia (fie ea divină sau nu) a fost asociată cu actul artistic încă din antichitate. Obligat să călătorească între lumea operei din propria minte și lumea cotidiană în care el încearcă să-și transpună ideea, artistul se află într-un echilibru precar. Acesta este și unul dintre motivele pentru care actul creator se pretează foarte bine unei interpretări psihanalitice². În cea mai mare parte a timpului, artistul decide sub farmecul propriei sale idei și, ca atare, deciziile lui sunt parțial inconștiente și ghidate de „inspirație”. De aceea, actul creator ca echilibristică pe muchia ce desparte urâtul de frumos, pe de o parte, și „realul” de „imaginar”, pe de alta, trebuie să-și găsească o serie de „ancore” care să-l țină legat de lume.

Aici însă comparația noastră cu muntele nu mai este relevantă, întrucât, la o privire mai atentă, muchia de cuțit, „vârful” pe care stă artistul este chiar frumosul, care a fost gândit de-a lungul întregii istorii ca fenomenul pozitiv în raportare la urât. Pentru că urâtul a fost gândit cel mai adesea doar ca o privațiune, doar o lipsă a frumosului, „domeniul” frumosului pare a fi cu mult mai restrâns decât cel al urâtului. Cu alte cuvinte, trăim într-o insulă de frumusețe în mijlocul unui ocean de dezordine și, pentru a rămâne în acest domeniu, avem nevoie de ceea ce am numit „repere”. Așadar, întrucât arta propune o alterare a mundaneității, o transformare a lumii cotidiene, artistul, dar și spectatorul într-o anumită măsură, au nevoie de repere în această călătorie a lor, iar aceste repere au fost date de-a lungul timpului de ceea ce s-a numit *canon artistic*. Odată cu „căderea canoanelor” în postmodernism, artistul rămâne fără repere impuse, spectatorul fără criterii de judecată, însă ambii trebuie să-și construiască – în vederea sănătății lor mentale și a integrității artei în genere – propriile repere. Or, singurul mod de a reconstrui aceste repere pe cont propriu este, pe

1. v. Umberto Eco, *Istoria urâtului*, București, Rao, 2014.

2. v. Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator*, București, Trei, 2004.

de o parte, prin înțelegerea tradiției și, pe de altă parte, prin integrarea în tradiția aparținătoare momentului actual. Dar locul în care găsim cel mai bine reperele artei puse într-un sistem coerent pe care să-l putem înțelege este pe domeniul filosofiei artei și filosofiei trăirii estetice, întrucât reflecțiile despre artă și experiența estetică s-au întrepătruns cu discursul filosofic încă de la începuturile presocratice ale filosofiei grecești. Acesta este și scopul nostru în cele ce urmează – să oferim o privire de ansamblu asupra felului în care oamenii au gândit opera de artă și actul creator de-a lungul istoriei filosofiei.

Înainte de a face acest lucru însă, este necesară o precizare mai riguroasă a conceptului de lume, în măsura în care el este unul dintre conceptele-cadru pe care le vom folosi în incursiunea noastră istorică în domeniul reflecției asupra artei din Antichitate până în vremurile noastre. Trebuie, așadar, să punem în lumină caracteristicile esențiale ale conceptului de lume în genere, precum și caracteristicile specifice *lumii unei epoci* (așa cum este expresia folosită în sintagme de genul „lumea renașterii”, „lumea modernă” etc.). În urma acestor determinări, vom avea, pe de o parte, „conceptul formal” de lume ca *ansamblu de semnificații* și, pe de altă parte *conceptul de Weltanschauung* (viziune despre lume), care nu este nimic altceva decât cazul „umplerii” conceptului formal de lume cu conținutul semantic specific unei anumite epoci.

LUMI ȘI IMAGINI ALE LUMII (WELTANSCHAUUNGEN)

1. Înțelegerea naturală a lumii

Filosofia artei propune o analiză ontologică și metafizică a operei de artă raportată la conceptul de lume. Opera de artă este înconjurată de o lume complexă, internă și externă, despre care știm vorbind despre ea. Pe de o parte, opera de artă este ea însăși o lume, o totalitate închisă, sieși suficientă, care se arată, ca obiect estetic, doar *parțial* spectatorului. Pe de altă parte, opera de artă deschide lumea celui care este fermecat de ea și, nu de puține ori, îi schimbă drumul vieții. Apoi, ea poartă în sine o lume a mesajelor intersectate. Din această perspectivă opera de artă este, deopotrivă, o expresie a creatorului ei, dar și un „simptom”, o formă de „ogindire” a unei epoci sau curent artistic și, în plan general, o expresie a modului specific de a fi al omului. În sfârșit, opera de artă este o lume în care se arată adevărul ca stare de neascundere¹, împlinind destinal ființa umană aflată în căutarea rostului propriei sale vieți. Dar ce înțelegem noi prin lume? Care sunt înțelesurile acestui mod de ființare, „lumea”? Care este sensul ontologic și metafizic al lumii? La aceste întrebări se interoghează atât filosofia în genere, cât și filosofia artei în dorința lor de a elucida și clarifica conceptul generic de lume și modul în care lumea se divide în „palieri” multiple, dar fără să își piardă unitatea.

Ca și în cazul ideii de artă, noi avem o înțelegere naturală despre lume cu care suntem obișnuiți să operăm în viața cotidiană. Această înțelegere naturală a lumii ne ajută să ne adaptăm mediului în care trăim și să ducem la bun sfârșit activitățile noastre de zi cu zi, fără însă a ne oferi un concept articulat. Din momentul în care ne naștem, învățăm, exersăm și perfecționăm tehnici din ce în ce mai sofisticate de a ne adapta mediului nostru de viață. Învățăm să folosim lucrurile din jurul nostru ca pe niște ustensile, învățăm să ne orientăm în orașe după semnele de circulație și învățăm să ne simțim „ca acasă” în lumea noastră. De aceea, am putea spune că una dintre primele noțiuni subînțelese pe parcursul întregii noastre vieți este aceea de lume.

Prin îndeletnicirea cu obiectele din jurul nostru, a ajuns „de la sine înțeles” că ne aflăm într-o lume populată cu diferite lucruri, care ființează independent de noi și care sunt în mod esențial diferite de noi. Această presuposiție a diferenței radicale și independenței complete a lumii în raport cu noi este ceea ce putem numi „realism naiv” și caracterizează în mod esențial conceptul natural de lume. Cu alte cuvinte, noi presupunem că lucrurile care apar conștiinței noastre sunt *reale și de sine stătătoare*, undeva în exterior, independente de noi. Din această perspectivă, lumea este *totalitatea lucrurilor reale și de sine stătătoare pe care le putem observa*.

Există totuși mai multe probleme cu această concepție despre lume, prima dintre ele fiind privitoare la faptul că, pe lângă ceea ce am numit „lucruri reale și de sine stătătoare”, ne întâlnim și cu concepte sau noțiuni abstracte (cum este cazul ideii de artă sau a conceptului de „forță” sau

1. Cf. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, ed. cit., p. 63 sqq.

„energie” din fizica modernă). Acestea nu sunt reale în același mod în care sunt lucrurile ce ne înconjoară, dar totuși există și ele într-un anumit fel, anume ca entități ideale. Astfel, „lumea” se îmbogățește cu o altă categorie de ființări, gândite, în primă instanță, tot în independența lor de conștiință. Cu alte cuvinte, tindem să credem că arta există „în sine”, chiar și atunci când omul nu este implicat efectiv în creație sau contemplare artistică, la fel cum există în sine și ideea de forță sau energie.

De aceea, *această independență a lumii de conștiință poate fi desemnată ca fiind caracteristica principală a conceptului natural sau naiv de lume*. Felul în care noi înțelegem, în primă instanță și în mod necritic, lumea este acela al unui ansamblu de entități reale și ideale, a căror existență este independentă de conștiință. Acest ansamblu nu are însă coerență internă, ci este doar o punere laolaltă a unor entități diferite, fără legătură organică unele cu altele. Cel mai adesea, când ne uităm la un peisaj din natură, nu ne gândim că cineva l-ar fi aranjat special într-un anumit mod, ci presupunem că dispunerea copacilor este cauzată de hazard și rămâne astfel chiar și când nu o privim. Așadar, în sensul acesta comun, lumea nu este străbătută de un principiu ordonator, ci este determinată în mod negativ: *lume este tot ceea ce nu sunt eu*. De aceea, între mine și lumea pe care o privesc există o separație radicală care nu poate fi depășită.

Problema este că, în cadrul acestei atitudini naturale față de lume și a practicilor curente de viață, noi nici măcar nu ajungem să conștientizăm astfel de prejudecăți pentru că totul este de la sine-înțeles. În ceea ce privește viața de zi cu zi, fenomenul și lucrul în sine, apariția și „realitatea” se confundă. Și asta pentru că, în cele mai multe cazuri, nu avem nevoie să conștientizăm faptul că ceea ce observăm sunt doar apariții construite de conștiința noastră. Pentru a citi o carte, pentru a folosi un stilou, pentru a conduce o mașină sau a traversa strada nu avem nevoie de mai mult decât ne oferă conceptul natural de lume¹. De aceea, în cea mai mare parte a timpului ne folosim de acest concept subînțeles în vederea supraviețuirii și adaptării la mediul în care trăim și nu avem nevoie de mai mult.

Pentru scopurile noastre imediate și pentru planurile noastre concrete, nu este necesar ca noi să fim conștienți de faptul că, orice am face, lucrurile sunt percepute prin anumite organe de simț, și nici de faptul că suntem prinși în plasa conceptuală a unui anumit limbaj, cu ajutorul căruia desemnăm toate ființările de pe lume. Cu alte cuvinte, nu suntem nevoiți să realizăm faptul că există o unitate între „mine” și „lume” care nu poate fi ocolită și că orice obiect este un obiect *al unei conștiințe discursive*. Așa stând lucrurile, conceptul natural de lume are o structură simplă: *conștiința noastră este afectată o sumă de obiecte „reale” sau „ideale”, care sunt exterioare și de sine stătătoare în raport cu ea*. Totalitatea acestor obiecte este lumea în înțelesul său cel mai comun, cel pe care îl folosim zilnic în mod automat. Dar printre lucrurile din lume se află și operele de artă. Acestea, după cum am văzut, sunt un tip aparte de ființări. Ele ne seduc și ne farmecă. Încercând însă să înțelegem arta în limitele conceptului naiv despre lume, vom vedea că avem o „misiune imposibilă”. Lumea operei de artă, așa cum ne-am referit la ea în capitolele anterioare, nu este o lume de lucruri de sine stătătoare. Ceea ce ne pune în față opera de artă nu este o sumă de entități reale sau ideale de care noi ne putem folosi, ci este mai degrabă ceva de genul unui ansamblu de sensuri.

Când suntem cuprinși în toată ființa noastră de operă, conștiința noastră nu se pune pe sine ca

¹. Pentru niște argumente din neuroștiințele moderne care susțin această interpretare, v. Thomas Metzinger, *Tunelul Eului*, București, Humanitas, 2015.

ceva radical diferit, ci se lasă contopită în lumea operei. De aceea, arta experimentată în mod autentic este *trăită*, nu doar observată în modul în care un om de știință observă modificările unor parametri în experimentul pe care îl efectuează.

Așadar, faptul că opera de artă *deschide o lume*, în care suntem atrași prin farmec și seducție, ne arată insuficiența conceptului naiv de lume în context filosofic. Tocmai de aceea, trebuie să elaborăm un concept filosofic care să elimine toate prejudecățile menționate și care să ne ajute să ne explicăm opera de artă cu caracteristicile surprinse în capitolul precedent.

2. Conceptul filosofic de lume

Conceptul filosofic de lume este o „construcție” a conștiinței noastre, a puterii noastre de a imagina, reprezenta și unifica multiplele „realități” în care trăim (perceptuale, imaginare, ideale, valorice, posibile etc.). Simplu spus, lumea este o totalitate de înțelesuri, o unitate ce adună într-un tot organic multiplele realități considerate a fi, în raport cu mintea noastră, „externe” sau „interne”. Dar lumea ca o totalitate de realități multiple și intersectate nu este construită de către conștiința noastră *din nimic*, așa cum Dumnezeu biblic a creat lumea *din nimic*. Drept urmare, ea nu este un fenomen *strict subiectiv*, fără nici o legătură cu exteriorul minții noastre, ci este caracterizată de un oximoron pe care l-am putea numi *subiectivitate obiectivă*. Ce înseamnă acest lucru? Raționamentul pe care se sprijină această trăsătură esențială a lumii este următorul: este adevărat că lumea este „construită” în mințile noastre de către diversele noastre facultăți (intelect, imaginație și rațiune) pornind de la datele ce ne sunt oferite de simțuri. Cu toate acestea, există ceva care provoacă aceste senzații. Ele nu apar din neant, ci sunt influențate de acțiunea asupra organelor noastre de simț a ceea ce Immanuel Kant numea *lucrul în sine*. Astfel, caracterul obiectiv al lumii provine din faptul că toți oamenii sunt dotați cu aceleași facultăți de cunoaștere și, drept urmare, „realitățile” lor vor avea un *caracter intersubiectiv*.

Abia aici se vedește faptul că pășim pe un teren nou. Vocabularul care contrapune „subiectul” unui „obiect” este tributar conceptului natural de lume pentru că trimite la un spațiu exterior la care, *stricto sensu*, nu avem acces. „Obiectul”, gândit ca lucru exterior conștiinței, este o presuposiție de care nu avem nevoie, chiar dacă ar fi adevărată, deoarece noi nu avem niciodată acces direct la acel „lucru în sine”, ci doar prin intermediul simțurilor și a structurii minții noastre. Cu alte cuvinte, din punct de vedere filosofic, „obiectivitatea” este, de fapt, intersubiectivitate.

Așadar, în lumina acestor idei, putem observa că mereu când vorbim despre lume, trebuie să avem în minte faptul că apare o multiplă mediere a datelor senzoriale pe care noi – mai mult sau mai puțin conștient – o efectuăm. Altfel spus, apare o multiplă modelare a realității pe care mintea și simțurile noastre o fac în mod automat, fără ca noi să ne dăm seama de acest lucru. De aceea, ceea ce vedem și gândim este, în genere, rezultatul unui multiplu proces de „construcție” și „modelare” a realității pe care, pentru a înțelege conceptul filosofic de lume, trebuie să îl detaliem.

a. Modelarea realității în registre perceptuale, intelective, afective și valorice intersectate

Dacă medităm la diversele moduri în care ne construim realitatea, prima modelare pe care o vom întâlni va fi o *modelare datorată organelor de simț*. Aceste organe, cu care suntem înzestrați din naștere, nu receptează, după cum știm, decât un segment mic din ceea ce se poate numi „realitate”. Spre exemplu, există un întreg spectru de culori sau, mai riguros spus, lungimi de undă

electromagnetică, pe care ochiul uman nu le poate observa. Tot astfel, există și o întreagă gamă de sunete pe care urechea umană nu le poate discerne. În ambele cazuri, vietățile cu un sistem senzorial altfel constituit pot vedea ceea ce obișnuim să numim „realitate” într-un mod radical diferit. Așadar, chiar dacă nu suntem conștienți de acest lucru în viața de zi cu zi, sistemul nostru senzorial ne „modelează” percepțiile într-un mod despre care putem doar presupune că este cel mai util pentru adaptarea noastră la mediul în care trăim și care ar putea avea o origine evolutivă. În această ordine de idei, probabil că, dacă nu am fi fost creaturi diurne sau dacă lumina pe care soarele o emite ar fi fost în alt spectru, și noi am fi evoluat spre a privi realitatea în conformitate cu acest mediu de viață diferit. Drept urmare, oricum am privi lucrurile, noi percepem mereu lumea cu ajutorul „ochelarilor” acestui sistem senzorial limitat și, ca atare, nu ajungem niciodată la lucrul în sine, privit în toată complexitatea sa. Așadar, obiectele din lume sunt constituite în conștiințele noastre, dar nu în mod arbitrar, deoarece, la fiecare dintre indivizii sănătoși din punct de vedere fizic și mental, ele sunt produsul aceluiași tip de sistem senzorial și au la bază aceeași modelare senzorială.

Dar construcția „realității” de către conștiința noastră nu se reduce doar la această „modelare senzorială”. Pe lângă „ochelarii” simțurilor noastre mai avem și „ochelarii” minții noastre. Adesea, aceștia din urmă deformează realitatea chiar mai mult decât primii, pentru că includ un bagaj de presupoziii care ajunge foarte rar să fie analizat în mod critic sau vizat ca atare. Astfel, conștiința noastră acționează în feluri multiple asupra datelor provenite de la simțuri și le predetermină în funcție de propria sa structură și propriul său bagaj conceptual. De aceea, putem discerne mai multe modelări prin care conștiința noastră intervine în „construcția” realității: *modelarea categorială*, *modelarea afectivă* și *modelarea valorică*.

În primul rând, există o anumită *modelare categorială* a datelor senzoriale din partea intelectului. Este vorba despre ceea ce filosofi numesc „sisteme categoriale” și care nu sunt nimic altceva decât sisteme de concepte, de cea mai mare generalitate, cu ajutorul cărora noi ordonăm datele care ne vin de la simțuri. Spre exemplu, categoria *unității*, probabil cea mai analizată categorie de la Platon și Aristotel până în zilele noastre, se aplică pentru a *lega* datele multiple ale simțurilor într-o unitate. Fără o astfel de categorie, teoria perspectivei nu ar putea fi gândită. Diversele perspective din care poate fi privit un lucru, nu ar fi percepute de mintea noastră ca perspective ale *aceluiași* lucru deoarece, doar din punctul de vedere al senzațiilor, noi percepem de fiecare dată *altceva*.

În această ordine de idei, putem observa că o statuie privită frontal este complet diferită *ca obiect al simțurilor*, de aceeași statuie privită din profil: ea are altă formă, ni se înfățișează în altă lumină și oferă ochilor priveliști diferite. Putem vedea în mod intuitiv această diferență în fotografia digitală. Aparatul de fotografiat digital este un „organ de simț pur”, care înregistrează ceea ce vede fără intervenția vreunei modelări din partea intelectului sau a oricărei alte facultăți de cunoaștere și îl transpune într-o matrice de pixeli. El înregistrează în mod fidel ceea ce are în față și, tocmai de aceea, dacă luăm fotografiile digitale ale aceluiași obiect privit din două perspective diferite, vom vedea că majoritatea pixelilor nu-și au corespondent direct. Culoarele și coordonatele lor vor diferi și, ca atare, imaginile însele vor fi diferite între ele. Cu toate acestea, noi ne referim la obiectul *din* imagini ca la unul și același lucru datorită intervenției intelectului nostru categorial. De aceea, o aplicație de smartphone pentru „recunoaștere facială” pe bază de fotografie digitală este extrem de complicat de făcut și nu are o acuratețe prea ridicată. Întrucât smartphone-ul nu

are intelect, el nici nu poate „vedea” perspectival, deci o simplă schimbare de luminozitate sau de poziționare i-ar putea da mult de furcă. Așadar, mintea noastră, prin modelare categorială, face într-o fracțiune de secundă ceea ce echipe întregi de programatori de aplicații mobile se chinuie să realizeze în ani întregi de muncă.

Unitatea însă nu este singura categorie pe care intelectul nostru o folosește. Pe lângă ea, mai pot fi menționate categoriile substanței, cantității, calității etc. Toate acestea ne ajută să vedem obiectele în modul în care o facem, ca niște unități stabile și substanțiale de determinații și nu ca un flux continuu de conștiință, așa cum ne-am aștepta dacă ar fi să procesăm datele senzoriale fără medierea intelectului. Din acest punct de vedere, unitatea obiectelor – la fel ca și stabilitatea și constanța lor temporală – sunt produse de sistemele categoriale din mințile noastre și nu au o bază în percepțiile ca atare care sunt neunitare, schimbătoare și efemere.

Mai există însă și un alt mod în care mintea noastră modelează „realitatea”, anume prin *dispoziție afectivă*. Lucrurile din jurul nostru ne sunt dragi sau indiferente, exercită atracție sau respingere, ne plac sau nu ne plac. Toate aceste atitudini au la bază o anumită dispoziție afectivă față de lucruri și față de lume în genere, care nu este nimic altceva decât un fundal difuz al tuturor activităților noastre conștiente. Fie că realizăm, fie că nu, noi ne situăm afectiv în raport cu orice lucru din jurul nostru și cu orice activitate pe care o facem. Mergem la distracție cu un mai mare entuziasm decât la bibliotecă, ne plimbăm prin parc cu mai mare plăcere decât printr-o intersecție aglomerată, ne întâmpinăm pisica cu o altă atitudine afectivă decât gândacul de bucătărie etc. Toate aceste exemple arată că lumea noastră este modelată în mod esențial de *dispoziția noastră afectivă față de lucruri*.

Fără o astfel de modelare emoțională a obiectelor din conștiința noastră, întâlnirea cu opera de artă nu ar putea stârni niciodată *trăiri estetice*, iar noi nu ne-am putea afla niciodată în fața unui „obiect estetic” propriu-zis, ci doar am arunca priviri reci operelor de artă din galerii. Mai mult decât atât, dacă nu am manifesta sentimente de plăcere sau dezgust față de lucruri, noi nu am putea face ierarhii și emite judecăți de valoare – nu am putea vorbi, de exemplu, despre mâncarea noastră preferată sau despre filmul nostru preferat. Vedem, așadar, că dispoziția afectivă și valorizarea nu *se adaugă* pur și simplu modelării categoriale, ci sunt într-o întrepătrundere intimă cu ea.

Dar intervenția minții noastre asupra realității nu se oprește aici. Modelarea valorică a obiectului din înălăuntrul conștiinței, cea de-a treia formă de modelare introdusă de mintea noastră, este, împreună cu modelarea afectivă, de o importanță capitală pentru experiența estetică. Proprietatea de a fi *frumos* a unui lucru, spre exemplu, este dată de o *judecată de valoare* a minții noastre prin care privim lucrul din prisma unui ideal, în cazul de față, cel al frumuseții. Fără un astfel de ideal sau, cum este numit mai curent în istoria artei, „*canon*”¹, noi nu am putea judeca dacă un lucru este frumos sau nu deoarece fiecare judecată are nevoie de un *criteriu de adevăr*. Trebuie însă să avem totodată în considerare faptul că idealul, considerat în calitate de criteriu de judecată, așa cum îi spune și numele, este ceva spre care „obiectele” individuale tind, însă pe care nu îl ating niciodată. În termeni platonicieni, ideea de frumos nu poate apărea „în carne și oase” în lumea sensibilă, deoarece ea aparține lumii imateriale a minții. Așadar, întreaga experiență estetică are la bază acest mecanism de modelare valorică a obiectului în conștiință, în absența căruia noi nu am putea raporta un anumit lucru la un ideal în vederea emiterii unei

1. A se vedea, David Hume, *The Standard of Taste*, o lucrare ce stabilește ideea de „canon” în disputa gusturilor despre artă. <http://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/hume1757essay2.pdf>

judecăți valorice asupra acestuia.

Trebuie spus însă că o astfel de viziune asupra procesului de valorizare a obiectelor înăuntrul conștiinței nu a existat dintotdeauna, ci este una modernă. Ea a fost o „descoperire” a ceea ce istoricii filosofiei numesc „revoluția gustului”, în secolele XVII-XVIII și era în multe feluri străină anticilor și medievalilor în general. Cu toate acestea, există unele texte antice care sugerează că frumosul este în mintea celui ce privește, majoritatea însă fiind contaminate de un anumit grad de realism, fie el naiv sau ideatic. După cum vom vedea în capitolele ce vor urma, anticii și medievalii plasau în majoritatea cazurilor frumosul în exteriorul conștiinței, în lucru, nu în idealul construit de către rațiunea umană. Cu toate acestea, pentru a putea înțelege conceptul filosofic de lume, dar și pentru a avea o idee unitară despre istoria ideii de artă, trebuie să luăm aminte la faptul că valorizarea, ca și „lumea” în genere, apar în conștiința noastră și nu sunt ceva „exterior” acesteia. Ele sunt, într-un anume fel, *construite activ* de către noi prin intermediul unor idealuri. Așadar, între idee și ideal este o diferență esențială, în măsura în care orice ideal este o idee, dar nu orice idee este un ideal. Să luăm drept exemplu ideea de artă: cu ajutorul ei putem să recunoaștem în viața de zi cu zi toate operele de artă pe care le vedem, indiferent de forma, înălțimea sau compoziția lor. Această idee nu este însă un ideal. Idealul implică atât o încărcătură afectivă, cât și aspirația noastră suflătească către perfecțiune, cum ar fi, de exemplu, o operă de artă perfectă sau infinit de frumoasă. Acestea sunt idealuri, ele sunt ținute de artiști, luate drept „criteriu de judecată” de către critici și folosite în aprecierea estetică de către spectatori. Observăm astfel că idealul implică o „dorință de imitație” și are putere de atracție. Noi „visăm cu ochii deschiși” la idealurile noastre și ne dăm silința să le împlinim deoarece ele ne promit satisfacție și plăcere. Un ideal împlinit este echivalent cu „a-ți trăi visul” și tocmai de aceea putem spune că originea valorizării printr-un anumit ideal își are rădăcinile în sentimentul de plăcere sau, mai exact, în ceea ce am numit *dispoziție afectivă*. Pe scurt, idealul este o proiecție afectivă a unor scopuri către care tindem și care produc un sens comportamentelor noastre obișnuite, fie ele de cunoaștere, acțiune sau valorizare.

Drept urmare, spre deosebire de idee, idealul are și o „coloratură afectivă”. Noi tindem spre idealuri deoarece ele ne provoacă plăcere pe măsură ce ne apropiem de perfecțiune și ne promit desfătare în momentul în care le atingem. Dar, deși își au rădăcinile în afectivitate, idealurile implicate în valorizare sunt acceptate și de ceilalți. Există idealuri eterne ale umanității, cum ar fi idealul dreptății, al binelui, al adevărului și al frumuseții. Așadar, ele sunt, într-un anumit fel, obiectivări ale sentimentelor noastre. Idealul spune mai mult despre ce *simțim* noi decât despre lucrul în sine. De aceea, judecata de valoare este o formă de a ne exprima sentimentele în legătură cu un anumit lucru, legând aceste sentimente personale de o idee obiectivă la care se pot raporta și ceilalți. Spre exemplu, când spunem că o anumită statuie este frumoasă, noi raportăm trăirea estetică pe care ne-o provoacă opera de artă la o idee de frumos care este înțeleasă intuitiv de semenii noștri.

Această înțelegere nu este, de regulă, una teoretică și explicită. Cu toții „știm” în mod implicit ce este frumosul, binele sau adevărul. Recunoaștem aceste idealuri în lucruri când le valorizăm și tindem spre ele în acțiunile noastre. Asta nu înseamnă însă că avem o definiție riguroasă a frumosului, binelui sau adevărului. Dar o astfel de înțelegere nici nu este necesară deoarece judecata de valoare este un act de exprimare a sentimentelor față de lucruri. Când spunem că un lucru

este frumos sau că ne place o operă de artă, ceea ce vrem să comunicăm este că obiectul respectiv ne provoacă o anumită trăire estetică. Cel cu care vorbim înțelege acest mesaj imediat și fără o definiție teoretică a frumosului, doar pe bază de empatie. Fiind oameni și trăind aceleași experiențe afective, fiecare dintre noi știm cum este ca un lucru să-ți trezească trăiri estetice și să te impresioneze. Mai mult decât atât, fiind oameni, „nimic din ceea ce este omenesc nu ne poate fi străin”¹ și tocmai pornind de la această înțelegere implicită, știm imediat ce înseamnă când cineva ne spune că un lucru este frumos.

Faptul că *modelarea valorică* este introdusă de mintea noastră și nu are altă origine poate fi ușor înțeles prin raportare la un eventual „algoritm de valorizare”. O aplicație de smartphone cu rolul de a emite o judecată de valoare ar trebui să funcționeze pe baza unui algoritm care să raporteze un lucru concret la o definiție a frumosului (cel mai probabil matematică), pentru a spune dacă lucrul este frumos sau nu. Dar, pentru că smartphone-ul nu are nici sensibilitate, nici intelect, el nu poate „intui” frumosul, ci trebuie să „calculeze” frumosul din lucruri – un proces anevoios cu rezultate nu prea conforme cu realitatea, motiv pentru care nu există aplicații mobile care să ne calculeze exact valoarea estetică a unui lucru.

Dacă ar exista astfel de aplicații, atât cei ce se ocupă cu filosofia artei, cât și criticii și curatorii ar fi inutili. Mai mult decât atât, artistul însuși ar fi inutil deoarece, dacă există o aplicație care să emită judecăți de valoare pe baza unui algoritm, sigur s-ar putea programa un robot care să construiască obiecte ce satisfac condițiile acestui algoritm. Dar, până când acest lucru va fi posibil, încă mai avem nevoie de filosofi, critici, curatori și artiști.

Chiar dacă, din logica analitică a discursului prin care am prezentat aceste trei „funcții modelatoare” ale minții noastre s-ar putea crede că există o anumită ierarhizare a lor sau o anumită succesiune temporală, trebuie să ne ferim de o astfel de interpretare. *Cele trei modelări funcționează împreună și se influențează reciproc, astfel încât nu avem niciodată de-a face cu categorizare pură, afectivitate pură sau valorizare pură.* Ele sunt momente ale unei activități continue a minții noastre de a „construi lumea” și lucrează împreună, sinergic, pentru a ne oferi o re-prezentare (sau reprezentare) cât se poate de reală despre lume. Așa stând lucrurile, „spectacolul lumii” ce se joacă în fiecare clipă în fața ochilor noștri are un singur regizor: mintea noastră.

Fără întrepătrunderea și influențarea reciprocă a celor trei modelări, noi nu am trăi într-o lume unitară, ci am avea trei „lumi” – o lume a intelectului, una a afectivității și alta a valorilor. Dar, la nivel fenomenal, lucrurile nu se prezintă deloc astfel, chiar dacă această separație a fost adoptată de mulți filosofi de-al lungul istoriei gândirii filosofice. Când vedem un șobolan, spre exemplu, noi nu vedem mai întâi un lucru indiferent, pe care abia ulterior îl valorizăm ca fiind urât pentru ca, abia într-un al treilea moment să îl considerăm dezgustător. În mintea noastră, ceea ce este perceput, senzația de dezgust și valorizarea apar toate deodată și noi suntem implicați cu toată ființa în acest proces. Dacă așa stau lucrurile, caracterul de simultaneitate a celor trei moduri în care mintea noastră predetermină realitatea este ceea ce am putea numi *caracterul existențial al lumii* și este responsabil pentru unitatea originară a eului nostru conștient cu lumea în fiecare moment al vieții sau pentru ceea ce filosofi de orientare fenomenologică numesc *fapt-de-a-fi-*

1. Parafrazăre după celebrul citat din piesa „Cel care se pedepsește singur” a lui Terențiu – „*Homo sum, humani nihil a me alienum puto*” – Sunt om, nimic din ce este omenesc nu-mi poate fi străin.

*în-lume*¹ sau *ființa-în-lume*². Acest gând al unității eului cu lumea se referă la un fapt simplu și evident: în fiecare secundă în care suntem conștienți, lumea noastră este deja prezentă și modelată prin cele patru tipuri de modelare despre care am vorbit (senzorială, intelectuală, afectivă și valorică). Numai pornind de la un astfel de caracter existențial al lumii și de la realizarea faptului că lucrurile pe care le vedem în jurul nostru sunt modelate de mintea noastră, putem înțelege conceptul filosofic de lume necesar pentru determinarea felului de a fi al operei de artă.

b. Lume și limbaj – Modelarea lingvistică a lumii

Pentru a face un pas înainte în vederea determinării conceptului de lume, trebuie să observăm că orice astfel de obiect valorizat și dispus afectiv este determinat din capul locului de limbaj. Conștiința noastră este un domeniu al limbajului și al judicativului, al formulării de judecăți care pot fi evaluate din perspectiva adevărului, al descrierilor și al raționamentelor. Chiar și cele mai intime gânduri ale noastre sunt exprimate într-o anumită limbă naturală. De aceea, „limbajul îmbracă gândul”³ și noi nu putem ieși din hainele acestuia în nici un fel. Cu alte cuvinte, în fiecare moment suntem nevoiți să vorbim despre lume și despre ființările aflate în aceasta folosind termenii și sintaxa limitativă a unei anumite limbi, fapt ce ne plasează tot timpul în domeniul sensului. Astfel, orice lucru la care ne referim este vizat folosind un cuvânt care are asociat un anumit sens. Dar, dacă noi nu avem niciodată acces la lucrul în sine, ci doar ne referim la el prin limbaj, atunci, lucrul este, strict vorbind, un sens în mintea noastră. Drept urmare, avem de-a face, pe lângă modelările puse în lumină până acum, și cu ceea ce am putea numi *modelare lingvistică originară* a realității. Ea predetermină modul în care noi *exprimăm* datele provenite de la simțuri și predetermină, însă nu în exclusivitate, categorizarea, valorizarea și dispoziția afectivă. Pentru a vedea că lucrurile stau astfel, ne putem referi la o mică anecdotă etimologică. În limba română denumirea *ficatului* nu provine de la cuvântul latin care desemna acest organ (*iecur*), ci de la cel care desemna *smochina* (*ficatum*). Motivul pentru această încurcătură lingvistică este acela că ficatul de găscă îndopată cu smochine (*iecur ficatum*) era una dintre delicatesele culinare în întreaga lume romană. Dar, pentru că omul este o făptură în mod esențial leneșă, tendința tuturor vorbitorilor este de a simplifica sintagmele compuse și, astfel, s-a ajuns să se comande doar „*ficatum*”. Pe această cale, în teritoriile Imperiului Roman unde smochinele nu erau un fruct foarte cultivat, cum era cel al Daciei, *ficatum* a ajuns să desemneze în mod exclusiv organul care, în latină, era numit *iecur*. Această povestioară ne arată faptul că lucrurile din lume sunt, pentru noi, doar sensuri ale unor cuvinte și, atunci când un cuvânt își schimbă sensul, „realitatea” i se conformează.

Drept urmare, tot ceea ce vedem și gândim este un sens constituit în cadrul limbajului și prin limbaj. Așadar, din punct de vedere filosofic, obiectele din lume, cele cu care ne întâlnim în viața de zi cu zi, sunt sensuri care se configurează contextual pe baza mediului ambiant și, în cele din urmă, se adună într-un ansamblu care strânge laolaltă toate sensurile și care este chiar lumea însăși. Drept urmare, *noi trăim într-o lume de sensuri și tocmai de aceea mintea noastră poate modela obiectele lumii în cele trei regiuni esențiale: al cunoașterii, valorizării și afectivității*.

Dacă lucrurile nu ar sta astfel, atunci experiența artistică și arta în genere nu ar fi cu puțință.

1. Martin Heidegger., *Ființă și timp*, Humanitas, București, 2003, §12.

2. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia Percepției*, Aion, Oradea, 1999, pp. 5-21.

3. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Humanitas, București, 2012, p. 119.

Dacă obiectele lumii noastre nu ar fi sensuri valorizate și dispuse afectiv, atunci întâlnirea dintre opera de artă și spectator ar fi imposibilă. Seducția și farmecul artei au loc doar atunci când suntem în domeniul sensului și al limbajului, iar lumea propusă de opera de artă trebuie înțeleasă, de asemenea, ca ansamblu de sensuri care se particularizează cu elementele specifice unei anumite epoci (ceea ce noi vom numi „viziune asupra lumii”).

Așadar, ceea ce opera de artă închide în sine și pune spre păstrare în eternitate nu este lumea în sens naiv, ca totalitate de obiecte reale, ci lumea în sens filosofic înțelesă ca o anumită configurație a sensurilor în care ne mișcăm zi de zi. Astfel, lumea propusă de artă este o *altă* lume doar la nivelul conținutului, nu și la nivelul structurii formale, fapt ce face posibil farmecul artei înțeles ca *propunere a unei lumi prin intervenție stringentă în cotidian*. Ce înseamnă acest lucru? Înseamnă că lumea propusă de opera de artă este tot o lume de sensuri, la fel ca și lumea noastră cotidiană, doar că aceste sensuri au un alt înțeles care irupe în mijlocul înțelesurilor cotidiene ale lumii noastre. Așadar, ceea ce am numit „*substituție de mundaneitate*” în capitolul precedent nu este nimic altceva decât această „irumpere” de sens în mijlocul lumii cotidiene.

Dacă revenim la povestea etimologică a „ficatului”, observăm că orice cuvânt trimite către un anumit lucru prin intermediul unui sens. Aceasta este ceea ce numim „structura formală a sensului”⁴. Conținutul aceluia cuvânt este înțelesul efectiv pe care îl are. Atunci când un cuvânt „își schimbă sensul”, cum s-a întâmplat în cazul ficatului, el își schimbă doar înțelesul (sau conținutul descriptiv pe care îl poartă), nu și structura formală prin care trimite către o „realitate” oarecare. La fel se întâmplă și la nivelul ansamblului de sensuri care este lumea: opera de artă propune un ansamblu de sensuri care este diferit din punctul de vedere al conținutului de lumea cotidiană, însă are aceeași structură formală. Așadar, ceea ce se întâmplă în cazul cuvintelor individuale atunci când își schimbă sensul, se întâmplă și în cazul operei de artă, dar la nivelul unui „ansamblu de sensuri”, nu la nivelul unui sens individual. Ca în cazul farmecului unei vrăji, arta transformă la nivel de conținut lumea, însă structura rămâne aceeași. Felul de a fi al acestui ansamblu este același la nivel formal, avem de-a face tot cu un ansamblu de sensuri, dar înțelesurile acelor sensuri se schimbă. De aici vine și aspectul *halucinatoriu* al farmecului, care nu este nimic altceva decât o „rătăcire” a minții la nivel de conținut, o întruchipare a unor înțelesuri străine într-o structură pe care o folosim în mod cotidian. Aceste înțelesuri străine nu sunt nimic altceva decât „prezențe fantomatice” constituite pe aceeași tipologie cu obiectele „reale” și care, tocmai din această cauză, au aparența „realității”. Dar, pentru a înțelege mai bine acest raport dintre lume ca ansamblu formal de semnificații și conținuturile sale, ca sensuri concrete, trebuie însă să vedem care este modul în care raportul de semnificare poate fi gândit la nivel filosofic⁵. Ce este, mai exact, un sens? Cum se stabilește relația de semnificare? Ce „ascunde” caracterul de semnificativitate al lumii din punct de vedere formal și al conținutului? La aceste întrebări trebuie să răspundem înainte de a trece mai departe în analiza operei de artă.

4. Se mai face referire la această structură și sub denumirea de „triunghiul semnificației”. Pentru mai multe detalii, v. *Gottlob Frege, Sens și semnificație*, în Al. Boboc (ed.), *Semiotică și filosofie*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998, pp. 47-54.

5. Pentru familiarizarea cu problema sensului și a lumii ca ansamblu de sensuri în context filosofic, se poate citi cu folos E. Husserl, *Cercetări logice*, Cercetarea I – Expresie și semnificație (București, Humanitas, 2009) și M. Heidegger, *Ființă și timp*, Partea I, Secțiunea I, Cap. 3 – Mundaneitatea lumii (București, Humanitas, 2003).

c. *Sens, semnificație și ansamblu de sensuri*

În limba română avem două cuvinte care exprimă în mod sinonimic raporturile pe care le avem în vedere aici: sens și semnificație. Cel mai adesea, sensul sau semnificația unui anumit cuvânt este gândită într-un mod strict intelectual-cognitivist, ca o definiție în sens larg care descrie *la ce* se referă cuvântul. Locul privilegiat în care descoperim sensuri în acest înțeles sunt dicționarele de toate tipurile, în care găsim expuse în mod conceptual-analitic diversele semnificații ale unui cuvânt. Astfel, ceea ce este ilustrat într-un articol de dicționar sunt diversele referințe ale cuvântului, exprimate într-un limbaj standardizat și convențional.

Dar, după cum se poate argumenta foarte simplu, această accepție a „sensului” și „semnificației” este una foarte restrânsă și restrictivă, mai ales în domeniul cercetării filosofice. Oare când ne întrebăm care este „sensul” artei în genere, avem în vedere proiectarea unei definiții sau ne gândim, mai degrabă, la valoarea pe care arta o poate avea pentru individ sau societate? Oare atunci când spunem că viața noastră „are sens” înseamnă că deținem o definiție riguroasă a propriei noastre existențe sau, mai degrabă, că avem un sentiment de împlinire privitor la activitățile noastre cotidiene? Întrebările de acest fel ne arată că limba română ascunde mai mult în spatele cuvintelor „sens” și „semnificație” decât avem noi în vedere cel mai adesea. Aceste nuanțe „de fundal” sunt însă necesare pentru înțelegerea conceptului filosofic de lume și tocmai de aceea trebuie să le punem în lumină mai bine.

Așadar, să pornim de la cel mai larg înțeles posibil al cuvântului „sens”, care spune că el desemnează *direcția în care mintea noastră este orientată la întâlnirea cu un semn*. În esența formală a semnului stă să trimită către *altceva* care este aflat *dincolo* de el, indiferent de conținutul celui altceva. Acest raport formal de trimitere între un semn și lucrul semnat este desemnat prin ceea ce numim *sens* sau *semnificație*. Așadar, în măsura în care atrage atenția și direcționează mintea într-o anumită direcție, orice operă de artă *are sens* din punct de vedere formal. Problema apare, cel mai adesea, atunci când trebuie să determinăm exact *care* este sensul unei opere de artă sau, cu alte cuvinte, atunci când trebuie să dăm un conținut concret raportului formal de semnificare. Artă non-figurativă de exemplu nu este *lipsită de sens*, ci are un sens pe care noi trebuie să îl configurăm prin interpretare, căci chiar și atunci când *nu* înțelegem sensul unui tablou mintea noastră tot încearcă să determine din punctul de vedere al conținutului acest sens.

Așadar, trebuie să avem în minte distincția dintre *conținutul relației de semnificare*, care este dat de înțelesul efectiv pe care îl asociem obiectului semnat și *structura formală* a acestei relații, care apare chiar și atunci când nu avem conținut, și care constă în faptul că orice cuvânt trimite prin intermediul unui sens la un obiect. Valorizarea și dispoziția afectivă sunt caracteristici ale acestei structuri formale și apar concretizate în atitudinile pe care noi le luăm în fața artei. Așa cum s-a arătat, acestea sunt două modalități în care conștiința noastră „îmbracă” orice conținut provenit de la simțuri. Tocmai de aceea, ele nu trebuie privite ca acte concrete, ci ca „putințe” sau „capacități”¹ generice ale minții noastre.

1. Cf. Immanuel Kant, *Critica putinței de judecare*, ed. cit. (ger. *Kritik der Urteilskraft*). Chiar dacă în română, această operă a fost tradusă sub titlul de *Critica facultății de judecare*, limbajul kantian descurajează o astfel de traducere. În genere, atunci când Kant se referă la „facultate” (ger. *Vermögen*) are în vedere una dintre cele trei „facultăți” cognitive (intelectul, rațiunea sau imaginația), în timp ce prin putință (*Kraft*) are în vedere aplicarea generică a acestor facultăți la datele senzoriale pentru producerea judecăților concrete, în cazul nostru, al judecăților de gust. Diferența esențială constă în faptul că, pentru ca judecata de gust să aibă loc, este nevoie de concursul tuturor „facultăților”. Este adevărat că, în

De altfel, adjectivul „semnificativ” din limba română arată foarte bine împletirea dintre relația de semnificare și valorizare. Un lucru semnificativ este un lucru valorizat pozitiv care are un înțeles clar. De aceea, nu există o distincție clară între judecata de valoare și sensul unui anumit obiect la nivel existențial, ci ea apare doar în analiza pur cognitivă a conceptelor. Toate lucrurile din jurul nostru au o încărcătură valorică așa cum au și o încărcătură afectivă, chiar dacă modurile concrete în care ele ni se înfățișează pot diferi.

Cu alte cuvinte, chiar dacă o operă de artă este considerată „frumoasă” după canoanele unei anumite epoci istorice și „urâtă” după canoanele altei epoci, aceasta nu exclude faptul că, în ambele cazuri, ea apare în lumina unei judecăți de valoare. Mentea noastră este orientată spre valorizarea lucrurilor pe care le percepem din punct de vedere estetic (ca fiind frumoase), din punct de vedere epistemologic (ca fiind adevărate) sau din punct de vedere moral (ca fiind bune). Chiar dacă ne interesează în special valorizarea estetică, nu trebuie să pierdem din vedere că puțința generică a minții noastre poate valorifica în mai multe direcții (adesea chiar concomitent) un anumit lucru, iar această tendință poate fi observată foarte bine, după cum vom vedea în cele ce urmează, în gândirea antică, unde valorizarea avea loc de cele mai multe ori într-o direcție etic-estetică.

Așa cum se întâmplă în cazul valorizării se întâmplă și în cazul dispoziției afective: toate lucrurile din jurul nostru sunt încărcate afectiv – ele ne provoacă întotdeauna o anumită dispoziție, fie aceasta pozitivă, negativă sau neutră. În acest sens, faptul de a fi indiferent afectiv față de un anumit lucru nu este decât un „caz limită” care confirmă fenomenul despre care vorbim. Atunci când lucrurile „nu ne impresionează” nu înseamnă că avem un „gol de dispoziție afectivă”, ci, din contră, putem fi foarte puternic afectați de această indiferență. Urmarea ei este o situație afectivă foarte prezentă în zilele noastre, care este plictisul – deseori ajuns în stadiu cronic. Mai mult decât atât, pentru a ieși dintr-o astfel de stare de plictis accentuat, trebuie să depunem adesea mai mult efort decât pentru a ieși dintr-o stare de tristețe sau depresie, de exemplu. De aceea, chiar și indiferența poate fi văzută ca o dispoziție afectivă, la fel ca celelalte dispoziții conotate pozitiv sau negativ.

Vedem astfel că sensul este încărcat valoric și afectiv de fiecare dată, fapt ce face posibilă, pe de o parte, „preocuparea” noastră de ordin lucrativ cu lucrurile din lume și, pe de altă parte, experiența estetică ca ex-tragere din lumea cotidiană și atragere spre o lume propusă de opera de artă. Fără aceste caracteristici ale semnificațiilor, noi am rata principial întâlnirea cu opera de artă și am avea în față doar obiecte fără coloratură afectivă și valorică, în care am putea decela doar la nivel pur cognitiv anumite sensuri. Însă un astfel de mod de a experimenta arta este mai degrabă unul mecanic decât uman, este mai degrabă modul în care un robot cu inteligență artificială avansată, dar fără afectivitate ar experimenta opera de artă.

Pe de altă parte, putem observa faptul că obiectele din lume nu apar niciodată izolate, ci doar în anumite *contexte* sau *ansambluri de semnificații*. Mai mult decât atât, adesea contextul conferă întreaga semnificație lucrurilor. Spre exemplu, un obiect natural, o piatră, are alt sens când se află în natură decât atunci când se află într-o galerie de artă. Semnificația sa artistică este dată, în acest caz, de context, fapt ce arată că lucrurile nu apar niciodată în mod autonom și de sine stătător.

anumite contexte, gânditorul german pune în paranteză, după *Kraft*, latinescul *facultas*, însă el gândește acest termen conform etimologiei sale latine, nu conform înțelesurilor din ziua de azi. Or, latinescul *facultas* desemna tocmai capacitatea de a face ceva cu ușurință, puțința sau posibilitatea de a acționa.

Piatra dintr-o galerie de artă întreține relații de semnificare cu celelalte opere expuse, cu clădirea în care este găzduită expoziția, cu spectatorii prezenți, cu criticii, cu curatorii, cu artiștii. Aceste relații continuă de la un nivel particular la un nivel tot mai general și ajung să includă lumea ca un mare ansamblu de semnificații.

Or, dacă semnificațiile punctuale ale obiectelor intramundane au o anumită încărcătură valorică și afectivă și toate aceste semnificații trimit unele către altele la nivele din ce în ce mai generale, până ajung să formeze un unic ansamblu de sensuri, atunci același lucru se poate spune și despre lume în genere. Cu alte cuvinte, *lumea ca ansamblu de semnificații este, la rândul său, predeterminată din punct de vedere afectiv și valoric*. Astfel, ea face posibilă din punct de vedere formal experiența estetică și apariția operei de artă ca atare.

Aceste valorizări generice ale lumii se văd la nivelul limbajului cotidian. Spunem, de exemplu, că trăim într-o lume frumoasă sau urâtă și această judecată are impact și asupra sensurilor punctuale. Noi vedem lumea în genere, din punct de vedere formal, dintr-o anumită dispoziție afectivă și cu o anumită coloratură valorică. Din punct de vedere al conținutului însă lumea este valorizată diferit în funcție de epoca istorică și de personalitatea noastră. De aceea, experiența asupra lumii variază în funcție de evenimentele din viața noastră personală, dar și în funcție de „dispoziția afectivă generală” a epocii. Toate aceste considerații ne fac să determinăm lumea din punct de vedere formal ca un *ansamblu de semnificații cu încărcătură valorică și afectivă*. Pornind de la conceptul de lume determinat aici, putem înțelege diferențele de conținut ce apar în istorie și putem înțelege din ce punct de vedere se diferențiază ele. Pentru aceasta însă este necesar să ne oprim asupra conceptului de *viziune despre lume* sau *Weltanschauung*.

3. Viziunea despre lume (*Weltanschauung*) sau conținutul istoric de sens al lumii

Fiecare epocă are un fel propriu de a „umple” structura formală de semnificație a lumii cu sensuri specifice. De aceea, există diferențe substanțiale între diversele epoci culturale în ceea ce privește felul în care indivizii se raportează la obiecte, la alți indivizi și la lume în genere. Spre exemplu, există o diferență foarte mare între conceptul de *imitație* în Antichitate, Renaștere și în Modernitate. Dacă la antici *imitația* era chiar definiția prin excelență a actului creator, în Renaștere imitația era considerată mai degrabă ca un fel de metodă științifică, iar la moderni, începând cu romantismul, ea este tocmai opusul actului creator. Totalitatea acestor sensuri specifice unui context istoric dat formează ceea ce numim *conținutul istoric de sens* al lumii sau, altfel spus, *viziunea despre lume a unei anumite epoci*.

Așadar, o viziune despre lume este o sinteză de atitudini, valori și dispoziții afective prin care oamenii „umplu” cu sensuri concrete structura formală a lumii. Toate acestea însă nu sunt articulate în mod explicit în mințile celor ce trăiesc în acea epocă, ci, cel mai adesea, avem de-a face cu prejudecăți și atitudini inconștiente, nereflectate¹. Pe baza acestui sistem complex de concepții, oamenii își construiesc realitatea într-un fel specific epocii lor, dar, tocmai datorită caracterului

¹ Trebuie menționat faptul că, în anumite contexte filosofice, cum este gândirea lui Edmund Husserl, viziunea despre lume (ger. *Weltanschauung*) se referă tocmai la o concepție elaborată și, ulterior, interiorizată de societate asupra lumii. După cum se vede, noi nu vom avea în vedere acest sens restrâns al conceptului aici, ci doar pe cel mai larg, anume de *viziune despre lume*, prezent în multe contexte filosofice semnificative (v. M. Heidegger, *Probleme fundamentale ale fenomenologiei* traducere din germană de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, București, Humanitas, 2006, pp. 26-36).

nereflectat, *Weltanschauung*-ul nu le sare niciodată ca atare în ochi. Ei pur și simplu trăiesc în el ca într-un mediu ideatic și cultural pe care l-au interiorizat încă din primii ani de copilărie așa cum peștii trăiesc în apă. Foarte rar și doar în așa-numitele „momente de criză” viziunea despre lume este „pusă în discuție” și modificată. Aceste momente de criză marchează adesea evenimente istorice esențiale pentru înțelegerea schimbărilor de paradigmă științifică și culturală care vin odată cu modificarea *Weltanschauung*-ului.

Importanța *viziunii despre lume* în analiza operei de artă iese la lumină atunci când observăm că o parte din aceste raporturi și semnificații care constituie *Weltanschauung*-ul unei epoci sunt conținute în opera de artă, puse la păstrare și propuse spectatorului care are o experiență estetică autentică. Ele nu se lasă însă citite în stare pură, ci trebuie, într-un anumit sens, reconstruite de către noi prin re-prezentare înțeleasă într-un sens apropiat reprezentăției teatrale. Așa cum actorii, în reprezentația lor, actualizează o operă a trecutului într-un anumit context prezent, și noi, în cadrul experienței estetice, actualizăm opera într-un *alt* context pornind de la propria noastră lume și propriile noastre conținuturi de sens.

De aceea, opera de artă este ca o hartă care ne ghidează prin *Weltanschauung*-ul unei epoci, însă nu ne oferă ca atare peisajul original al acesteia. Noi trebuie, prin propriile forțe, să folosim seducția și farmecul operei de artă ca *repere* în căutarea noastră de sens pentru a reconstrui lumea propusă în toată bogăția înțelesurilor sale. În același timp însă există și pericolul de a ne *pierde* în artă, de a ne lăsa duși pe căi lăturalnice și pe drumuri înfundate, pericol care se naște tocmai din ambiguitatea esențială a operei de artă înțeleasă ca farmec și seducție. Credem că o astfel de rătăcire de la itinerariul propus de experiența estetică poate fi observată în multe curente ale artei contemporane care, prin negarea tuturor canoanelor, și-au pierdut orientarea în *Weltanschauung*-ul postmodern. Printr-un excurs istoric care să recupereze tocmai *sensul operei de artă* credem că filosofia poate oferi o oarecare orientare în această lume, fără a se constitui totuși într-un *alt* canon al artei, așa cum a avut tendința să o facă de-a lungul istoriei. Acesta credem că este scopul și utilitatea practică a filosofării despre artă care, dincolo de interesele teoretice, ar putea oferi o orientare generică minții artistului și consumatorului de artă totodată.

Ceea ce vom urmări în mod sistematic pe tot parcursul lucrării de față este, în primă instanță, viziunea despre lume specifică indivizilor pe parcursul diverselor epoci culturale și pornind de la aceasta, diferitele concepții despre operele de artă care s-au format. Astfel, vom obține o parcurgere unitară și sistematică a întregii istorii a filosofiei artei prin care să putem da seama atât de starea actuală a artei, cât și de modul în care s-a ajuns aici. Deschiderea pe care o astfel de interiorizare și asumare a tradiției în care – fie că vrem, fie că nu – trăim, gândim și creăm ne poate oferi noi posibilități de conceptualizare și înțelegere a problemelor legate de artă și de opera de artă într-un orizont de gândire mai ordonat și mai bine structurat.

Partea a doua

FILOSOFIA ARTEI ÎN ANTICHITATE

FILOSOFIA ARTEI ÎN GÂNDIREA GREACĂ: PRIVIRE GENERALĂ¹

1. *Kosmos*: conceptul fundamental al *Weltanschauung*-ului grecesc

Punctul exact din istoria omenirii în care omul a simțit nevoia să-și pună întrebări privitoare la artă, la rolul acesteia în societate și la statutul artistului nu poate fi definit cu precizie, însă în ceea ce privește cultura europeană, putem fixa acest punct în perioada Greciei presocratice (sec. VI-V î.Hr.). Chiar dacă s-au conservat manuscrise mai vechi care conțin gânduri sporadice despre artă în genere – cum ar fi *Iliada* și *Odiseea*, compuse probabil în sec. VIII î.Hr. – abia odată cu filosofi presocratici problema artei se constituie ca subiect de reflecție al gânditorilor și este pusă în mod sistematic și argumentat. Cu alte cuvinte, abia odată cu epoca filosofiei grecești putem vorbi despre niște „teorii” ale artei în spațiul european. Până la această dată ni s-au păstrat doar reflecții izolate, care nu sunt străbătute de un „fir logic” sau interpretativ coerent.

Pentru a înțelege însă felul în care omul grec se raportează la artă, trebuie mai întâi să punem în lumină felul acestuia de a se raporta la lume în genere, adică să evidențiem viziunea lui despre lume (ger. *Weltanschauung*). De aceea, noi, oamenii postmodernității, pentru a putea avea acces la „lumea grecească”, trebuie să explicităm ceea ce, pentru omul grec, era implicit. Trebuie să pătrundem în universul presupuzițiilor grecești și să „învățăm” să vedem lumea prin ochii unui grec ca prin niște „ochelari străini” care deformează ceea ce obișnuim să numim „realitate”. Cu toate acestea, nu trebuie să uităm că și noi, la rândul nostru, am interiorizat un anumit *Weltanschauung* care are și el „deformările” lui în raport cu lumea. Așadar, avem nevoie de un exercițiu de detașare de propria noastră epocă și interiorizare a „lumii grecești”.

Din această perspectivă, ideea de cosmos este conceptul prim de la care trebuie să plecăm pentru a înțelege lumea greacă clasică și modul în care grecii se raportau la existență ca întreg. Acest concept unifică într-o viziune necontradictorie atât lumea, în diversitatea manifestărilor sale, cât și reprezentările umane ale acestei lumi. De aceea, ne vom folosi de acest concept de-a lungul întregului capitol ca de un „fir călăuzitor” în lumea grecilor. Totodată însă pornind de la ideea de cosmos, putem înțelege mai bine și îndeletnicirile, atât intelectuale, cât și „pragmatice” ale omului grec.

În mentalitatea grecilor religia, știința, arta și filosofia erau percepute ca fațete complementare ce alcătuiesc întregul reprezentărilor omenești despre lume, o lume dominată de ordine, armonie și frumusețe. De aceea, nu este întâmplător că unul dintre sensurile cele mai vechi ale cuvântului grecesc *kosmos* este acela de „podoabă” purtată de femei pentru a părea mai frumoase. Încă din cele mai vechi poeme grecești, *Iliada* și *Odiseea*, *kosmos* a avut aceste două sensuri principale în care putem întrezări o distincție esențială pentru lumea grecească – aceea dintre aparență și esență. Pentru greci, cosmosul era, în primul rând, locul în care esența și aparența se întâlneau

¹ Unele paragrafe din acest capitol au fost preluate și prelucrate după Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 73-101.

într-o unitate armonioasă. Pe de o parte, avem de-a face cu o caracteristică generală a existenței ca întreg – ordinea – și, pe de altă parte, avem ideea că această ordine *nevăzută* dă naștere unei frumuseți *manifeste*, unei „podoabe cosmice” de priveliște a căreia ne putem bucura cu toții.

Din perspectivă mitologică, cosmosul reprezintă starea lumii actuale, ordinea ce a urmat stării primordiale (haosului), adică stării de indistinție, de amestec eterogen în care se aflau inițial elementele lumii. Așadar, cosmosul reprezintă ordonarea de către zei a elementelor preexistente ale lumii și punerea lor într-o configurație stabilă. De aceea, trebuie reținut că, în mentalitatea vechilor greci, apariția lumii nu este legată de creația *ex nihilo*, specifică celor trei mari religii monoteiste (iudaism, creștinism, islamism). Lumea a fost pusă în ordine de către zei și nu creată de o divinitate unică, impersonală și atotputernică.

De fapt, la originile gândirii mitologice, diversele „părți” ale întregului cosmic erau închipuite tot ca zei. La început a fost Haosul, apoi a luat naștere, direct din Haos, prima generație de zei, care erau în același timp și regiuni ale lumii (Pământul, Tartarul, Uranos ș.a.m.d.) sau forțe ce sunt legate de viața psiho-biologică a omului (Eros – Iubirea, Hypnos – Somnul, Thanatos – Moartea etc.). Această ordine însă nu a fost cu adevărat stabilă decât odată cu domnia celor doisprezece *zei olimpieni*, care, în frunte cu Zeus, au învins Titanii și au instituit ordinea durabilă care avea să dăinuiască până în vremuri istorice și pe care și-au luat angajamentul să o păstreze cu orice preț. În epoca clasică grecească încă se credea, la nivelul majorității populației, că acești zei guvernau (un alt sens a lui *kosmos*) lumea și aveau grijă ca ordinea cosmică să fie păstrată și mersul naturii să nu fie perturbat.

Dar, cu toate că nu pare decât un pas mic, evoluția semantică a cuvântului *kosmos* de la înțelesul de „podoabă” și „ordine” sau „guvernare” la cel de „lume” a fost o invenție apărută relativ târziu în cadrul gândirii filosofice presocratice (în jurul sec. VI î.Hr.). Preluând sugestiile mitologice și epice, filosofi au format ideea unei lumi preordonate și armonioase care avea să fie principiul de bază al gândirii grecești, acel concept pornind de la care putem înțelege raportarea grecului la lume. Din acest punct de vedere, *kosmos*-ul este „cel mai grecesc” concept pe care-l putem analiza deoarece prinde în sine atât tensiunea dintre esență (gr. *ousia*) și aparență (gr. *phainomenon*), fundamentală pentru gândirea grecească, cât și atitudinea omului față de cunoașterea teoretică și de cea practică, după cum vom argumenta în cele ce urmează.

Nu se știe cu siguranță care dintre filosofi a folosit pentru prima oară cuvântul *kosmos* pentru a desemna lumea, „paternitatea” acestui concept fiind disputată între Parmenide și Pitagora, însă știm, cu siguranță, că el apare cu acest înțeles deja format la Heraclit. În fragmentul cu numărul treizeci, filosoful din Efes face o afirmație „programatică” pentru desfășurarea ulterioară a gândirii grecești: „Această lume (gr. *kosmos*), aceeași pentru toți, nu a făurit-o nici vreunul dintre zei, nici dintre oameni, ci era dintotdeauna și este și va fi un foc veșnic viu, care se aprinde după măsură și după măsură se stinge”¹. Fără a intra în teoria grecească a elementelor, ne limităm la a observa faptul că, spre deosebire de gândirea creștină, *Weltanschauung*-ul grecesc presupunea o lume unică, eternă și a cărei ordine și măsură sunt imperturbabile, nu una creată și care va avea un sfârșit bine determinat marcat de cea de-a doua venire a lui Iisus pe Pământ și de „Judecata de apoi”.

Lumea are propriul său „ritm” dintotdeauna și de aceea nu regăsim în gândirea greacă o *facere* efectivă a lumii – fie ea și spirituală, prin puterea cuvântului, așa cum este în cazul creștinismului – ci doar cu o re-ordonare și reconfigurare a elementelor eterne deja existente dintotdeauna în

1. Heraclit, DK B30 (*trad. n.*).

Haosul primordial. Cu alte cuvinte, pentru grec, lumea în întregul ei este un *dat*, la care omul se poate raporta în trei feluri: fie pe calea cunoașterii teoretice (*theoria*), fie prin făptuire (*praxis*), fie prin producere sau artă (*techne*)¹. Astfel, prin *theoria*, omul ia la cunoștință configurația generală a lumii în care trăiește, prin *praxis* are puterea de a se „redefini” pe sine însuși ca parte a „ordinii lumii” și prin *techne*, el are puterea de a schimba sau reorganiza anumite părți ale acestui cosmos. Raportul dintre aceste trei moduri de raportare la lume nu este însă arbitrar, ci este dat chiar de la început în ordinea cosmică generală. Cu alte cuvinte, omul poate produce doar într-o anumită măsură lucruri noi fără a pune în pericol ordinea lumii și poate visa să atingă doar anumite idealuri fără a-și pune propria existență în pericol prin stârnirea mâniei zeilor.

Motivele acestei mentalități sunt complexe. Pe de o parte, pentru greci, locul omului în această lume este predeterminat de zei, destinul său fiind implacabil și fixat încă din momentul nașterii². Astfel, ca parte a lumii, omul este subordonat ordinii cosmice și nu are decât o libertate de acțiune foarte limitată. Pe de altă parte însă, el este, la rândul său, un *демиург*, el are ambiția (*hybris*) de a-și depăși condiția inițială și de a produce, asemenea Zeului, lucruri din materie preexistentă. Întreaga tragedie grecească este o explorare foarte atentă a urmărilor acestui fel de a fi ciudat al omului care dorește să-și depășească condiția și să părăsească locul pe care zeii i l-au sortit, însă nu-și poate învinge în nici un fel destinul.

Metaforic vorbind, ne putem imagina lumea grecească, ca pe un stup de albine în care fiecare om, animal sau obiect din natură are locul său predestinat într-o celulă anume din fagure. *Hybris*-ul, ambiția, este încercarea de „expansiune” a omului, ieșirea lui din rost, care amenință întreaga structură de rezistență a stupului, întreaga ordine cosmică. La o asemenea atitudine a omului, toate zeitățile reacționează fără milă restabilind cu orice preț ordinea, pentru că în viziunea grecească un om ambițios este, pentru societate, ca un fel de celulă cancerigenă care riscă să infecteze și celulele vecine. De aceea, zeilor le vine în ajutor întregul cosmos, care se „revoltă” împotriva „orgoliului creator” al artistului și acționează ca un fel de „sistem imunitar”. În caz contrar, ordinea ar fi amenințată din interiorul său de un factor de dezordine care ar putea reduce întreg cosmosul la starea primordială de haos. Așadar, actul creativ provoacă o reacție *antibiotică* la nivelul *kosmos*-ului, prin faptul că, prin creație, omul țintește, într-un fel, să-și depășească condiția și să se substituie divinității.

Numai pornind de la acest paradox, putem înțelege cu adevărat statutul omului în lumea antică și al artistului în mod special. Cuvântul *демиουργος* desemna, în limba greacă clasică, atât meșteșugarul de profesie (lit. „cel care lucrează pentru popor”), cât și zeul, care făurește lumea după niște „forme” (gr. *Idea, eidos*) preexistente dintotdeauna. Platon este cel care fixează în conștiința cultă a grecității ideea că universul este opera Demiurgului, însă chiar și el are anumite rețineri față de o astfel de concepție, prezentând-o mai degrabă ca pe un *мит*³ care facilitează înțelegerea noastră privind geneza lumii decât ca pe un fapt de cunoaștere sigură.

1. Această distincție este esențială pentru înțelegerea gândirii grecești în genere. Ea apare, ca atare, în *Etica Nicomahică* a lui Aristotel, unde este luată drept principiu de determinare a facultăților umane de cunoaștere (Cf. Aristotel, *Etica nicomahică* traducere de Stella Petecel, București, Editura științifică și enciclopedică, 1988, cartea VI).

2. Cel mai bine este pusă în lumină această trăsătură a mentalității grecești în tragedie și în poezia epică, unde eroii au de înfruntat un destin stabilit și care nu poate fi în nici un fel înduplecat, nici măcar de către zei. Astfel, destinul este privit ca o forță supremă a *kosmos*-ului căreia trebuie să i se supună toată lumea, chiar și zeii.

3. Cf. Platon, *Timaos* în Platon, *Opere VII*, pp. 141 sqq.

În dialogul *Timaios*, în principal, el interpretează mitologic și introduce, pe această cale, în filosofie ceea ce exista în mentalitatea greacă veche ca o convingere de la sine-înțeleasă: zeii sunt demiurghi – ei făuresc ordinea lumii din elementele preexistente în Haosul primordial; însă și oamenii sunt, de asemenea, demiurghi având însă libertatea de creație limitată la propria lor celulă de fagure. Ei sunt demiurghi într-un sens secund, restrictiv și dependent de ordinea deja existentă și eternă a cosmosului. Așadar, artistul nu are libertate absolută asupra creației sale, ci trebuie să o circumscrie pe aceasta unei ordini superioare – cea cosmică.

Așadar, natura demiurgică a omului este întemeiată de către Platon printr-un mit care ne spune multe despre statutul artistului în lumea antică. Omul este văzut asemeni zeilor, el este un demiurg, condiție pe care a dobândit-o, cum se știe din mitologia greacă, prin Prometeu. Într-o anumită variantă mitologică narativă, Prometeu ar fi primit de la Zeus însărcinarea de a atribui animalelor și oamenilor anumite înzestrări pentru a putea supraviețui. Prometeu l-ar fi modelat pe om sub Pământ, cu ajutorul focului, din lut, dar a uitat să-l înzestreze cu mijloace de supraviețuire așa cum a procedat cu celelalte vietăți. Muștră de propria conștiință, Prometeu a furat focul din Olimp și i-a învățat pe oameni secretul zeiesc al meșteșugurilor. Omul devine astfel asemănător zeilor și poate remodela și construi, pe baza materiei deja existente în lume, diverse *prodeuse* printre care se numără și operele de artă; el este chiar prin natura lui omenească un demiurg, un meșteșugar, un ziditor, un făuritor sau un artist – un *technites*¹. Precum zeii, omul are posibilitatea de a produce propria ordine în lume, un cosmos uman diferit de cel zeiesc.

Totodată însă omul poate, prin creația lui, distruge întregul *kosmos*, el poate perturba ordinea lumii și poate pricinui, prin aceasta, revenirea la starea de haos inițială. Dacă ordinea „tehnicii” umane merge împotriva ordinii naturii, așa cum se pare că se întâmplă în epoca noastră, întregul *kosmos* se poate prăbuși, deoarece ordinea, prin chiar felul său de a fi, nu acceptă nici un grăunte de dezordine în sânul său. De aceea zeii sunt foarte atenți și pedepsesc foarte drastic orice om își exercită în exces puterea ordonatoare. Pentru fapta sa, Prometeu nu a scăpat nepedepsit, el fiind legat de Zeus de o stâncă în vârful unui munte pentru a fi chinuit etern de păsările răpitoare, care ziua îi ciugulesc carnea vie ce se vindecă miraculos peste noapte. Asemeni lui Prometeu, toți oamenii și eroii care dau dovadă de nechibzuința de a lupta împotriva destinului și împotriva ordinii cosmice sunt uciși fără milă sau pedepsiți pentru eternitate la munci interminabile – așa cum este cazul lui Sisif² și lui Tantal³. Întreaga mitologie abundă de astfel de exemple, începând cu Ahile, care a murit în războiul troian lovit de Apollo în singurul său punct slab – călcâiul⁴ – și terminând cu Hipolit, care moare zdrobit de stâncile mării la intervenția lui Poseidon⁵.

În lumina acestei constatări putem înțelege de ce grecii privilegiau cunoașterea teoretică în fața celei practice. Pentru ei, cunoașterea unei arte sau a unei meserii nu este atât de prețuită precum

1. A se reține faptul interesant că toate aceste sensuri se intersectează în semantica grecesului *technites*, după cum vom vedea în cele ce urmează.

2. Care a fost condamnat pe vecie să urce un bolovan în vârful unui deal doar pentru a relua din nou procesul. (Cf. Homer, *Odiseea* traducere de Dan Slușanschi, București, Paideia, 2009, XI, 593 sqq. [p. 151]).

3. Care a fost condamnat să stea în Tartar pentru eternitate în apa sub un pom fructifer cu ramurile joase, fără a putea ajunge nici la apă, nici la fructe. (Cf. Homer, *Odiseea* traducere de Dan Slușanschi, București, Paideia, 2009, XI, 580-592 [p. 150]).

4. Cf. Ovidiu, *Metamorfoze*, XII, 580-619.

5. Cf. Euripide, *Hipolit* în Euripide, *Teatru complet*, Chișinău, Editura Arc, 2005.

cunoașterea dezinteresată deoarece ea poate aduce dezordine în lume dacă nu este precedată de o înțelegere teoretică a ordinii cosmice. În mintea grecului cunoscător de mitologie exista bine înrădăcinată ideea că, dacă omul nu dobândește mai întâi o cunoaștere teoretică (a ordinii naturii), el își semnează cu propriile fapte condamnarea la munci sisifice pentru eternitate în vastul domeniu subpământean a lui Hades. Pentru a nu da dovadă de ambiție nestăvilită, de *hybris*, omul trebuie, mai întâi, „să-și știe locul” și să cunoască ordinea *adevărată* a lumii. Aceasta implică totodată și să învețe ce anume poate crea fără a atrage mânia zeilor și fără a periclita stabilitatea *kosmos*-ului.

Urmând aceeași logică, la Platon, cunoașterea teoretică în calitate de cunoaștere a ideilor eterne după care Demiurgul însuși a făurit lumea trebuie să preceadă producerea efectivă – fie ea meșteșugărească sau artistică. Așadar, prin intermediul cunoașterii teoretice, contemplative, omul se apropie mai mult de modelul divin, de ceea ce grecii numeau *eidos*, decât prin făurirea efectivă și totodată se păzește de pericolele ambiției necugetate.

Așadar, pe lângă latura estetică, avem atât una epistemologică, cât și una etică a activității artistice. Artistul trebuie să cunoască mai întâi adevărul deoarece el poartă responsabilitatea „produsului” faptelor sale care poate destabiliza întregul *kosmos*. Opera de artă trebuie să se integreze organic în această ordine universală și să nu violenteze „peisajul” natural tocmai pentru a nu pune în pericol existența omului ca atare, atât la nivel individual – ca în cazul *hybris*-ului înăbușit de zeu – cât și la nivel general, prin destabilizarea mediului de viață al întregii umanități.

Din această grijă pentru integrare în *kosmos* a produselor omului în genere apare și ideea de *armonie*, care va defini una dintre cele mai influente teorii ale frumosului din istoria omenirii – teoria pitagorică despre frumos. Din Grecia antică până în Renaștere acest ideal al ideii de frumos armonic și proporționat a supraviețuit, chiar dacă *Weltanschauung*-ul s-a schimbat în repetate rânduri. De asemenea, tot din grija de a nu violenta ordinea naturală, grecii au privit opera de artă ca *mimesis*, ca imitare atentă a ideii divine, și nu ca expresie a puterii creatoare și originale a geniului artistic. Deoarece ordinea naturală era cea „adevărată” și propice pentru existența umană (adică „bună”), ea nu trebuia modificată, ci imitată cât mai fidel posibil. Propunerea unei „opere” care se afirma prin originalitatea ei era considerată o dovadă de *hybris*, un atentat la ordinea naturală a lucrurilor și o punere în pericol a siguranței tuturor locuitorilor cosmosului – animale, oameni și zei deopotrivă.

De aceea de-a lungul întregii antichități modelul ideal al artistului a fost cel prezent în mitul ovidian a lui Pygmalion. În cartea a zecea a *Metamorfozelor*¹, Ovidiu povestește mitul unui pictor care a produs o statuie atât de conformă cu realitatea încât s-a îndrăgostit de propria „creație”. Acesta a adus jertfe zeiței Afrodita pentru a-i oferi o femeie „pe placul său”, iar zeița i-a răspuns prin aducerea la viață a propriei statui, cu care, conform mitului, Pygmalion s-a căsătorit și a avut un copil. Darul Afroditei s-a datorat faptului că Pygmalion atinsese perfecțiunea, el crease o făptură din piatră care nu se diferenția de una reală decât prin faptul că-i lipsea „suflul vieții”. Pe de altă parte însă, trebuie observat că Pygmalion era, înainte de creație, un om care „nu-și găsea locul pe lume” – situație în care este pus, pentru greci, orice artist în căutarea operei sale. El nu era atras de nici o altă femeie, decât de chipul pe care-l purta în minte și pe care l-a transpus în operă cu ajutorul artei sale. Așadar, creația lui nu a venit pe fondul afirmării sinelui, ci ca o

1. Ovidiu, *Metamorfoze*, X, 243-297.

nevoie existențială de integrare în cosmos. Cu alte cuvinte, el produsese ceea ce am putea numi o „imitație perfectă” care se integra atât de bine în „ordinea naturală” încât a trebuit să devină organică, să prindă viață – opera sa de artă întregia efectiv cosmosul.

Așadar, având în minte aceste lucruri, putem observa că producerea și arta în special sunt legate de alte trei valori cardinale ale omului grec: de frumos, de adevăr și de bine. Dacă Universul este starea de cosmos modelată de Demiurg, înseamnă că acesta este totodată și bun și frumos. Așa se explică de ce aceste trei valori ale lumii trebuie văzute ca „specii” ale unității ordonatoare a lumii (ale *kosmos*-ului), între care există multiple relații de interconectare și transfer semantic reciproc. Dacă avem în vedere acest fapt, atunci nu vom mai fi mirați că în lumea greacă frumosul este definit prin intermediul binelui, iar binele prin intermediul adevărului și frumosului.

Așadar, cosmosul este acea ordine esențială sau ideatică ce produce întreaga lume fenomenală ca frumusețe. Această ordine naturală este dublată de o „ordine tehnică”, de un cosmos al lucrurilor produse, din care fac parte atât ustensilele de care omul se folosește în viața de zi cu zi, cât și operele de artă care, la greci, erau reprezentate în special de sculpturi, picturi, poeme epice sau lirice și opere dramatice, având adesea o funcție apropiată de ritualul religios. Cele două ordini, cea omenească și cea naturală, trebuie să se armonizeze iar această armonizare cade în grija omului. De aceea, cel ce produce trebuie să și cunoască ordinea lucrurilor și să o imite în toată frumusețea și armonia ei pentru a nu se face vinovat de *hybris* în fața zeilor.

Pe baza acestor considerații vom putea înțelege mai bine felul de a fi al artei la greci, precum și motivele pentru care ei nu aveau un cuvânt specializat nici pentru a desemna această activitate umană singulară și nici pentru a desemna opera de artă ca obiect cu caracteristici radical diferite de celelalte produse ale mâinii și intelectului uman. Toate activitățile producătoare ale omului erau *technai* (meșteșuguri și arte totodată) și toate obiectele produse de om erau *erga* (ustensile sau opere de artă). În cele ce urmează ne vom concentra asupra acestei situații bizare a artei atât în Grecia antică cât și, mai târziu, în Roma, conform căreia, cel puțin la prima vedere, nu putem face o distincție fermă la nivel lingvistic între artă și simpla activitate meșteșugărească.

Cel mai probabil această distincție nu era făcută nici la nivelul mentalității comune a oamenilor, căzând în datoria filosofilor și gânditorilor în genere să separe la nivel teoretic produsele făcute în scopul utilizării, ustensilele, de operele artistice. Așa stând lucrurile, domeniul artei nu se prezintă ca unul autonom în gândirea greacă și nu va avea să fie până cel puțin în perioada Renașterii, când geniul uman va începe să-și revendice rolul de primă importanță în creația artistică. Cu toate acestea, meditația asupra artei în Grecia Antică decurge, după cum vom vedea în continuare, în mod riguros din ideea cosmosului ca ordine naturală pe care omul are grijă să nu o perturbe și, pentru a se asigura că nu dă dovadă de *hybris*, depune eforturi imense de cunoaștere teoretică și „tehnică”.

2. *Téchnē* și *ars* – concepte fundamentale ale filosofiei artei din Antichitate

Descrierea generică a presupuzițiilor lumii grecești ne oferă, cum se va remarca, un context larg de idei în care s-a dezvoltat reflecția filosofică în Antichitate. Ele formează „atmosfera conceptuală” pe care o putem resimți în toate domeniile gândirii filosofice din Grecia Antică și de la Roma. Acest context trebuie însă îmbogățit și precizat mai bine prin descrierea acelor concepte antice care desemnau, în mod nemijlocit, problemele legate de reflecțiile filosofice asupra artei.

Este vorba despre grecescul *téchnē* și latinescul *ars*, concepte pe care le vom avea în minte la fiecare pas al călătoriei noastre prin lumea Antichității, întrucât ele ne vor ghida drumul înțelegerii naturii artei și a marilor teorii privitoare la artă din Antichitate.

Cuvântul *téchnē*, ca și *ars* în zonele de expresie latină, are o sumedenie de sensuri contextuale și de nuanțe. În limbile moderne, el este tradus în principiu prin două cuvinte – artă sau meșteșug. Dar, așa cum am văzut deja, această distincție avea un sens unitar la origine. Din perspectiva greacă, oricine își exercita priceperea tehnică în producerea unui obiect era desemnat prin cuvântul *technites* (meșteșugar sau artist), indiferent dacă obiectul produs era o pictură, o sculptură sau o potcoavă.

Pentru a înțelege această unitate conceptuală dintre artă și meșteșug, esențială pentru gândirea antică, trebuie mai întâi să ne gândim la faptul că tot ceea ce grecii includeau în categoria lui *téchnē* era gândit într-o dublă opoziție: cu natura și cu știința. Pe de o parte, opoziția față de natură (*physis*) a lui *téchnē* se relevă în faptul că obiectele rezultate nu sunt obiecte *născute prin ordinea naturală a lucrurilor*, ci produse fabricate de oameni. În acest sens, materia primă, care provenea din natură, este „forțată” să ia o anumită formă de către om. Altfel spus, omul ia materie din natură și o supune cu forța, modelând-o după propriile sale idei imateriale. Așadar, lucrează precum o matriță ce își impune trăsăturile asupra materiei turnate în ea cu forța. De aceea, o altă denumire a ideii în limba greacă este *typos*, de unde avem în limbile moderne cuvântul *tip* sau *tipar*. Așadar, ideea este tiparul ce impune o formă (gr. *morphe*) materiei „amorse”. Spre exemplu, sculptorul ia un bloc de marmură din natură și, prin arta/meșteșugul său îi impune o anumită formă, își întrușipează prin *téchnē* propria idee din minte în materialul natural ce are aici un rol pasiv. Din această perspectivă, nu există însă nici o diferență între o sculptură și un banal scaun produs de către un tâmplar. În ambele, ideea din mintea artistului-meșteșugar este întipărită în materialul natural ales.

Dar, întrucât, în funcție de materie, omul trebuia să depună mai mult sau mai puțin efort, artele au fost împărțite în *arte liberale* (care necesită puțin efort sau chiar deloc) și *arte vulgare* (care necesită o cantitate însemnată de efort din partea artistului. În această distincție, care s-a păstrat până în modernitate – când intră în joc conceptul de „arte frumoase” – poate fi observată cu ușurință preeminența cunoașterii teoretice față de cea tehnică și a gândirii în fața muncii brute. *Artele liberale*, cele care nu necesitau efort fizic, erau considerate a fi „mai nobile” și singurele demne de statutul ontologic al omului. Artele vulgare, în schimb, cele ce necesitau efort susținut (cum ar fi arhitectura sau sculptura) erau considerate inferioare și, adesea, privite cu dispreț¹.

Pe de altă parte, spuneam că arta sau meșteșugul intră în opoziție și cu știința (*episteme*) în măsura în care cunoașterea teoretică nu garantează și o cunoaștere tehnică. Simpla asimilare a noțiunilor teoretice despre artă nu implică și stăpânirea explicită a procesului de fabricare sau creație. Așadar, spre deosebire de *episteme*, *téchnē* se învață prin exersare, prin greșeli repetate și corectate. Știința, în schimb, se bazează pe deducții și raționamente logice din principii și axiome sigure, fapt ce exclude orice „greșeală de execuție” atât timp cât raționamentele sunt aplicate corect. Cu alte cuvinte, arta este o cunoaștere de ordin practic, o pricepere, o formă de măiestrie în cadrul căreia evoluția are loc prin cicluri repetate de încercare, eroare și corectare, pe când știința este o

1. Pentru mai multe detalii asupra distincției dintre „arte liberale” și „arte vulgare”, v. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 4 (Oct., 1951), pp. 17-46.

cunoaștere teoretică, eternă și imuabilă.

Așadar, punând la o parte acele opoziții prin care se delimitează arta, observăm faptul că produsul lui *téchne* este unul *artificial* (care totuși trebuie să fie într-un proces de armonie cu ordinea cosmică) și nu izvorăște dintr-o cunoaștere riguroasă bazată pe deducții și raționamente logice. Din acest punct de vedere, atât artele, cât și meșteșugurile se încadrează la fel de bine în categoria lui *téchne* și tocmai de aceea grecii aveau un singur cuvânt pentru a desemna ceea ce, după epoca modernă, avea să fie diferențiat în *artă* și *meșteșug*, în funcție de modul în care servea plăcerii sau utilității, distincție ce s-a împământănit definitiv odată cu apariția conceptului de *arte frumoase* la Charles Batteux în *Les Beaux Arts réduits a un même principe*, lucrare apărută în anul 1746¹.

Noi am ales să-l tratăm pe *téchne* împreună cu „traducerea” sa latină, *ars*, deoarece aceste două concepte se determină reciproc într-o dialectică interesantă și lămuritoare pentru reflecția precreștină despre artă. Latinii au fost atât de fascinați de cultura greacă încât au preluat majoritatea elementelor acesteia la nivelul discursului filosofic, însă la nivel terminologic au realizat inovații interesante asupra cărora merită să ne oprim și pe care le vom detalia la momentul oportun, când vom trata filosofia artei creștine de expresie latină sau ceea ce se mai numește „Evul Mediu Occidental”.

Cuvântul *ars* este una dintre aceste inovații și desemnează arta în calitate de *cunoaștere a modului în care putem obține lucruri bine alcătuite*. Această „bună alcătuire” este ideea principală din spatele artei greco-romane în genere, fapt ce este evidențiat de legătura etimologică dintre latinescul *ars* și grecescul *harmonia* – ambele cuvinte fiind construite pe același radical indo-european care desemnează buna alcătuire, articularea în cadrul unei ordini cosmice. Așa stând lucrurile, *ars* trimite în mod direct la concepția „cosmică” despre lume specifică gândirii grecești și întreaga reflecție romană asupra artei poate fi subsumată aceluiași *Weltanschauung* grec.

Această ipoteză de lucru – cea a unității reflecției grecești și romane asupra artei – este confirmată și în sens invers. De la același radical cu *téchne*, avem în limba latină verbul care înseamnă a țese (*texo*). De aici, arta retoricii a fost privită la romani ca artă a țeserii unui text – latinescul *textus* desemnând în același timp atât țesătura unui material (țesătura pânzei, de exemplu), cât și discursul, textul așternut pe pergament, subiectul textului sau unul din termenii acestuia. Acest *textus*, la rândul său, a fost contaminat de viziunea grecească asupra lumii ca ordine și a ajuns să desemneze *buna imbinare* a elementelor în orice text oratoric sau compoziție artistică în sens larg.

Așadar, arta în genere este la romani legată de *cunoașterea procedeelelor necesare pentru a putea țese o compoziție bine alcătuită în orice domeniu meșteșugăresc sau artistic*. Observăm astfel, că nu ne aflăm departe de teoriile grecești asupra artei care încadrau opera într-o ordine cosmică și o supuneau unei armonizări cu această ordine, ci suntem chiar în inima *Weltanschauung*-ului grecesc. Vedem astfel, că întrepătrunderea conceptuală dintre lumea greacă și cea latină în ceea ce privește filosofia artei este mult mai strânsă decât se crede cel mai adesea.

Motivația acestui fapt ține, pe de o parte, de fascinația romanilor pentru cultura greacă și, pe de altă parte, de lipsa preocupării romanilor pentru problemele subtile ale filosofiei artei. Așa cum sugerează mai mulți scriitori romani, în frunte cu Horatius, grecii, deși cuceritori de armata romană, au fost cei ce au cucerit cultural întregul Imperiu Roman, aducând artele în Latium². De

1. Pentru mai multe detalii asupra apariției conceptului de „arte frumoase”, v. Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952), pp. 17-46.

2. *Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit agresti Latio*. - Grecia, când a fost cucerită, i-a ocupat pe sălbaticiilor lor

aceea, romanii au preluat atât raportarea la artă, cât și principalele teorii despre artă din Grecia și nu au adus contribuții importante concepțiilor grecești despre artă, așa cum nu au făcut-o nici în cazul filosofiei morale sau politice, mai apropiate de preocupările spiritului practic roman.

Unde și-au lăsat romanii puternic amprenta este la nivelul terminologiei de specialitate. Odată cu Cicero și Seneca, ei au pornit un demers de traducere a termenilor filosofici grecești care avea să constituie „canonul terminologic” pentru toată gândirea occidentală. Aceste traduceri au fost folosite de-a lungul întregului Ev Mediu apusean și au ajuns să fie împrumutate în limbile romanice moderne. Așadar, cuvinte precum *artă*, *existență*, *esență*, *operă*, *accident*, *calitate*, *cantitate*, *culoare* ș.a. provin din limbajul filosofic medieval de expresie latină și încă ne determină modul de a ne raporta la artă în genere și la operele de artă individuale.

Revenind la grecescul *téchnē*, Platon și Aristotel insistă în mai multe locuri că el desemnează *știința de a face ceva, o disponibilitate de a produce, însoțită de reguli, o cunoaștere a cauzelor eficacității*; așadar, *téchnē este, în primul rând, o formă de cunoaștere (cunoașterea „productivă”¹) ce se referă la capacitatea omului de a face, de a produce lucruri în conformitate cu trebuințele sale și de aici vine și opoziția sa față de știință pe domeniul cunoașterii. Arta se referă la a ști cum, a cunoaște pentru a face pe când știința privește cunoașterea teoretică a principiilor lucrurilor, o cunoaștere fără aplicabilitate imediată sau dezinteresată. Dar, pe lângă acest înțeles filosofic, există și înțelesul de bază al cuvântului *téchnē* – acela care indică procesul concret de construire, de fabricare și care este sensul cel mai vechi al cuvântului. Mai mult decât atât, *téchnē* mai apare uneori și ca nume pentru opera de artă sau pentru produsul meșteșugului, la concurență cu *ergon*. Așadar, în același mod în care noi numim „lucrare” atât procesul prin care producem un obiect oarecare, cât și lucrul produs, și grecii numeau *téchnē* atât procesul de producere sau creație, cât și opera de artă concretă rezultată pe urma acestuia.*

Drept urmare, avem de-a face cu trei sensuri principale ale artei în lumea greacă – unul care trimite către procesul concret de producere, altul care trimite către o anumită pricepere sau către ceea ce am putea numi o „cunoaștere tehnică” și altul care trimite către opera de artă. Cu alte cuvinte, în *téchnē* la greci sau *ars* la romani sunt date laolaltă sensuri ce țin de *tehnica artistică, teoria artei și opera de artă concretă*. Astfel, acest concept delimitează întregul orizont de cercetare al filosofiei artei prin polisemantismul său.

Așa stând lucrurile, deși există evidente asemănări semantice între conceptul vechi al artei și cel modern de *tehnică*, *téchnē* constituind sursa etimologică a cuvântului *tehnică* prezent în mai toate limbile europene, noi nu trebuie să-i considerăm sinonimi. Tehnica desemnează știința și cunoașterea *producerii repetitive*, reproductibile, a aceluiași obiect sau a ceea ce numim noi „producție de serie”. Pentru antici însă producția de serie era un concept străin. Întrucât toate obiectele erau lucrate manual și, de obicei, comandate cu un scop anume, produsele artistice (fie ele ustensile sau opere de artă), erau întotdeauna personalizate și unice. Din acest motiv, chiar dacă avem același „tip” de opere în întreaga antichitate (stilurile de producere fiind constante și oarecum „canonice”) nu avem două produse identice în totalitate în sensul *tehnicii mașiniste* de astăzi.

învingători și a adus artele în Latium-ul cel necioplit (Horatius, *Epistole*, II, 1, 156-157).

1. Cf. Aristotel, *Etica Nicomahică*, ed. cit., pp. 137-138.

3. Frumosul din minte și frumosul din lucruri

Pentru a înțelege și mai bine lumea veche grecească, dinăuntrul ei, trebuie să facem și câteva precizări în legătură cu „frumosul”. Cu toate că tentația noastră ar fi să pornim, în înțelegerea lăuntrică a acestei lumi, de la distincția modernă dintre „frumosul subiectiv” și cel „obiectiv”, dintre frumosul din suflet și cel din lucruri, o astfel de distincție nu este valabilă pentru Grecia Antică pentru că, după cum am văzut, grecii operau mai degrabă cu distincția dintre *aparență* și *esență*. Cu alte cuvinte, pentru ei frumosul nu ținea propriu-zis, nici de privirea subiectivă a omului și nici doar de obiectul observat. Într-o lume perfect ordonată, a cărei armonie *nevăzută* se face manifestă în ființările concrete pe care le percepem, frumosul este gândit mereu, pe de o parte, la nivel ideatic și, pe de alta, la nivel concret. Altfel spus, frumosul nu este niciodată obiectiv sau subiectiv, ci deopotrivă *aparent* – frumosul se află în ființările concrete – și *esențial* – frumosul ca idee, ce poate fi percepută de suflet.

Motivele acestei paradoxale stări de fapt sunt multiple, însă primul ar fi acela că pentru greci, lumea în întregul său, era însuflețită și tot însuflețit era și orice lucru din ea. Ideea de *kosmos* pe care am prezentat-o mai sus oferă o imagine statică asupra lumii, o „fotografie” a stării ei dintr-un anumit moment. Dar, în măsura în care lumea este într-o continuă transformare, ea trebuie să aibă un principiu care o mișcă, iar acest principiu al mișcării este ceea ce filosofi din epoca clasică numeau „suflet”. Așadar, la greci nu doar oamenii și animalele sunt „ființări însuflețite” sau vietăți, ci orice lucru care se mișcă sau se transformă într-o formă sau alta are suflet. Planetele care se mișcă pe orbitele lor sunt însuflețite, copacii care își modifică dimensiunile sunt însuflețiți și munții vulcanici sunt însuflețiți. Mai mult decât atât, chiar râurile și mările au în mitologie o oarecare formă de suflet sau sunt privite ca divinități în toată regula în măsura în care se transformă – cresc și descresc, curg într-o anumită direcție etc.¹

Așadar, după cum am văzut și în fragmentul lui Heraclit citat mai devreme, lumea este un *foc veșnic viu*, care se stinge și se aprinde. *Kosmos*-ul este o ordine dinamică, o ordine care se menține în multitudinea de transformări prin *măsură, proporție și armonie*. Când ceva crește într-o parte a lumii, altă parte este în descreștere, când un om moare, altul se naște, când un copac este pus la pământ de furtună, altul este sădit într-o regiune diferită a lumii. Drept urmare, există o „măsură naturală” a generării și distrugerii care păstrează întregul *kosmos* într-o stare generală de echilibru dinamic nevăzut, dar esențial.

De aceea în Grecia a putut prinde rădăcini și concepția orientală despre reîncarnarea sufletelor după moarte. Într-o lume ordonată dinamic, nimic nu se putea pierde, ci totul se transformă. Însăși lumea este o transformare a Haosului primordial. Drept urmare, nici sufletele nu se pierd, ci ajung în Hades, o „lume nevăzută” în care ele își continuă existența până la următoarea reîncarnare sau, în perioada arhaică, până când porțile Hadesului sunt deschise de către un sacrificiu ritualic. De aceea „descinderile în Infern” sunt văzute de greci ca niște adevărate demersuri de cunoaștere atât a ordinii prezente a lumii, cât și a celei viitoare. Spre exemplu, în cartea a XI-a a *Odiseei* lui Homer², Ulise este nevoit să deschidă infernul prin intermediul unui sacrificiu ritualic pentru a putea vorbi cu spiritele morților, care îl pot ghida cu privire la drumul înapoi spre *Ithaka* și la evenimente viitoare.

1. Homer, *Iliada*, ed. cit., XXI, pp. 211-271. – Râul Xanthos, nervos pe Ahile că îi pângărește apele cu leșuri, încearcă să-l omoare, și doar ajutorul zeilor îl scapă pe erou de la moarte.

2. Homer, *Odiseea*, ed. cit., XI, p. 137 sqq.

Așadar, *kosmos*-ul nu este gândit doar ca rostuire în spațiu a lucrurilor, ci și ca o anumită predestinare în timp. Ordinea lumii este atât spațială, cât și temporală, iar încercarea de a-ți „lua destinul în propriile mâini” este o formă de *hybris*, la fel ca și aceea de a nu-ți cunoaște „locul” pe lume. De aceea, în ordinea dinamică a *Weltanschauung*-ului grecesc oricărui lucru de sine stătător îi este atribuită o oarecare formă de suflet, o parte nevăzută, prin care lucrul respectiv participă la ordinea ascunsă a lumii, la *kosmos*, și prin care își dobândește propria destinare. În aceeași logică, frumosul este, în termeni platonicieni, „strălucirea ideii în lucru” și el nu este nici subiectiv, nici obiectiv, ci este o trăsătură ce ține de esența nevăzută a lucrului și de rostul său în ordinea universală. Astfel, un lucru este frumos dacă își are rostul său pe lume și dacă este alcătuit în concordanță cu *armonia universală*.

Cuvântul grecesc pentru frumusețe este *kallos* și, împreună cu forma sa de neutru, *kalon*, este folosit încă din cele mai vechi atestări în poemele homerice ca referindu-se în special la o trăsătură a corpurilor sau a obiectelor concrete – o față frumoasă, o armură frumoasă etc. Astfel, el apare în textele grecești vechi în declarații de iubire, de unde prinde și un sens moral: o față frumoasă este, pentru greci, cea care are un aspect fizic plăcut și este totodată și virtuoasă. De la această idee provine și idealul clasic grecesc de excelență umană, *kalokagathia*, care este un cuvânt compus ce înseamnă, literal, „frumos și bun”. Pentru noi, este mai cunoscut echivalentul în spațiul de expresie latină al acestui cuvânt, anume *humanitas*. Aceste două cuvinte exprimă desăvârșirea umană din punct de vedere estetic și moral, dar în același timp ne pune în lumină modul în care anticii se raportau la aceste valori. Astfel, frumusețea, ca trăsătură a corpurilor, este legată de moralitate tocmai pentru că ea este pusă întotdeauna în legătură cu *sufletul* care sălășluiește într-un anumit corp. Or, dacă toate lucrurile au o anumită formă de suflet, toate au o anumită frumusețe intrinsecă.

Abia ulterior, odată cu răspândirea filosofiei în Grecia, *to kalon* a ajuns să desemneze în mod sistematic *ideea de frumos* sau ceea ce am putea numi „frumosul esențial”, în opoziție cu „frumosul aparent” al trupurilor supuse devenirii. Acest tip de frumos nu are însă nimic de a face cu subiectivitatea. Frumosul este perceput de către suflet prin intelect (*nous*), facultatea prin care sunt percepute ideile, însă el nu este subiectiv în sensul modern al cuvântului. Din contră, într-un anume fel, este obiectivul prin excelență, căci desemnează ceea ce nu se schimbă niciodată și care este frumos etern, indiferent de devenirea lucrurilor. Această idee eternă de frumos ține de ordinea nevăzută a *kosmos*-ului, de ordinea percepută de suflet în celelalte corpuri, de „măsura” care oferă lumii un echilibru dinamic.

Acest concept de frumos gândit ca fiind mereu prezent în lucruri cu trimitere la o ordine cosmică întregeste imaginea noastră despre *Weltanschauung*-ul grecesc și ne deschide calea de acces către teoriile de filosofia artei scrise de-a lungul întregii Antichități greco-latine. Astfel, pornind de la aceste date esențiale, putem înțelege *din interior* gândirea antică, adică în proprii ei termeni, fără a introduce distincții anacronice și falsificatoare, precum cea dintre subiect și obiect, care a apărut abia odată cu modernitatea și care este complet absentă în Antichitate.

FILOSOFIA ARTEI

ÎN GÂNDIREA PRESOCRATICĂ

Atunci când luăm în considerare începuturile reflecției filosofice asupra artei în Grecia Antică, trebuie să avem în vedere faptul că omul grec avea un cu totul alt mod de gândire decât avem noi. Ca nativi ai unei ere dominate de gândirea științifică și modelată de progresul tehnologic, reflexele noastre de gândire ne spun că, în spatele fenomenelor naturale și psihologice, se află anumite *legi* sau *legități* care pot fi explicate prin teorii specifice diverselor forme de cunoaștere științifică. Acest lucru însă nu este valabil și pentru antichitate, o epocă în care primele semne ale ceea ce numim noi gândire teoretică abia se iveau și în care lumea era încă guvernată în mare parte de un tip aparte de gândire, de gândirea magică și mitologică.

Așa stând lucrurile, nici reflecția asupra artei nu s-a putut naște ca una *pur teoretică* încă de la începuturile sale și nu va fi astfel nici cu multă vreme după aceea. Primii filosofi greci, cei dinaintea lui Socrate, Platon și Aristotel sunt gânditori în scrierile cărora raționalitatea este unificată cu mitologia și teoria se împletește cu gândirea magică. Dar, într-o astfel de împletire, primul plan este adesea ocupat de elementul arhaic-religios. De aceea, pentru a înțelege în mod corect începuturile filosofiei artei în mințile primilor oameni care au încercat să „teoretizeze” reflecția despre frumos trebuie mai întâi să vedem care sunt trăsăturile caracteristice ale celor două tipuri de gândire despre care vorbim.

1. Gândirea magică și gândirea teoretică

Chiar de la primele sale forme de manifestare, în negurile timpurilor, cu mult înainte ca istoria să-și intre în drepturi și ca scrierea să fie inventată, în peșterile neolitice, arta era parte integrată a unei imagini magice despre lume și a unei gândiri de tip magic conform căreia o acțiune asupra reprezentării unui obiect aduce cu sine, prin intermediul diverselor forme ritualice, o consecință *directă* asupra obiectului reprezentat. Spre exemplu, se credea că picturile rupestre făcute de către șamanii tribului și în care erau reprezentate animalele supuse vânătorii, „ajută” în mod magic atât la succesul operațiunii în cauză, cât și la „îmbunarea” spiritelor animalelor ucise. Așadar, după cum arată studiile antropologice făcute pe culturile arhaice încă existente, este foarte probabil ca arta să nu fi avut, la începuturile sale, un sens în sine estetic, ci mai degrabă unul utilitar. Ea determina succesul sau insuccesul activităților ce asigurau supraviețuirea unui anumit trib și a speciei umane în genere.

Așadar, în acest înțeles ritualic și magic, activitatea artistică avea o accentuată latură practică și doar o foarte vagă, dacă nu chiar inexistentă, latură estetică. Cel mai adesea, desenele și gravurile care împodobesc obiectele ritualice, templele, casele sau corpurile oamenilor au un înțeles magic care în genere vizează maximizarea bunăstării comunității sau a individului și atragerea favorurilor divinităților de toate tipurile. În această logică se încadrează și majoritatea operelor de artă

ale antichității presocratice – temple, statui, amulete, vase rituale etc.

Așa stând lucrurile, reflecția filosofică asupra artei a trebuit să plece de la o astfel de stare de fapt pentru ca, încetul cu încetul, să găsească substratul estetic al obiectelor artistice, ca unul aparte de menirea lor practică. De aceea, primii filosofi care au adoptat un mod de gândire mai apropiat de gândirea științifică modernă au început prin a se întreba asupra unui lucru esențial: ce face ca operele de artă să aibă această înrâurire aproape magică asupra oamenilor și zeilor? În ce constă farmecul unei opere de artă? Ce elemente constituie frumusețea ei?

Prin asemenea interogații filosofice și prin reflecție apar primele urme ale gândirii teoretice, care este tot timpul în căutare de temeiuri și explicații. Mai mult decât atât, în spatele legăturilor magice dintre lucruri este introdusă medierea unui sens sau a unei rațiuni. Astfel, chiar dacă mitologicul și magicul nu dispar din discurs odată cu apariția gândirii filosofice, ele sunt exilate într-un plan secund și în prim plan apar întrebări privitoare la sensul artei și la motivele pentru care arta poate fi folosită cu succes în context ritualic. Ca urmare, arta este scoasă din sfera utilului de primă instanță și introdusă încetul cu încetul în sfera teoreticului, punându-i-se în valoare, treptat, și caracterul estetic. Ea aduce divinitatea mai aproape de oameni, însă nu în mod direct, nemediat, ci *prin intermediul frumuseții*, o frumusețe „ideatică”, prezentă în lucrurile însuflețite, după cum am văzut în capitoul anterior.

Astfel, odată cu punerea ideii de frumos în legătură cu opera de artă este deschisă și calea către o filosofie a artei și o filosofie a trăirilor cauzate de ea în sufletul omului – adică a esteticii în genere, atât în forma sa subiectivă, cât și în forma sa obiectivă. Dar între gândirea teoretică și cea magică nu există o ruptură riguroasă. Elemente ale gândirii magice apar în reflecția teoretică asupra artei în mod evident până la sfârșitul epocii medievale și continuă să „paraziteze” discursul teoretic în mod discret multă vreme după aceea. Cum altfel ne-am putea explica ideea creștină de creație *din nimic*? Cum altfel am putea gândi înrudirea dintre pictură și Dumnezeu făcută de Leonardo Da Vinci¹?

Acestea sunt doar două exemple evidente ale aceluiași tip de gândire magică. Creația biblică din nimic, doar prin puterea cuvântului funcționează pe același calapod de gând ca invocațiile magice arhaice – ca ritualurile *voodoo*, de exemplu. La fel și înrudirea făcută de Leonardo între pictură și Dumnezeu: omul este un creator asemenea divinității, însă cu un mic „ocol” prin natură cauzat de păcatul original și limitarea puterilor omenești de creație. Așadar, trecerea de la un mod de gândire la altul nu este simplă, însă este ireversibilă și tot acest proces a început în Grecia Antică, odată cu primele teorii despre frumos și artă ale lui Pitagora și ale „adeptilor” săi.

2. Teorii presocratice despre frumos

a. Școala pitagorică și primele reflecții asupra operei de artă

Pitagorismul este o tradiție foarte respectată de-a lungul întregii antichități greco-romane, care a influențat gândirea filosofică până în Evul Mediu Târziu și chiar în Renaștere. În epoca elenistică, Iamblichos, scriitor neoplatonic de origine siriană, în a sa biografie a lui Pitagora², ne spune că în vremurile sale (sec. al II-lea d. Hr.) faima lui Pitagora încă era foarte răspândită în întreaga

1. Leonardo Da Vinci, *Tratat despre pictură*, traducere de V. G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971, p. 14.

2. Iamblichos, *Viața lui Pitagora*, Studiu introductiv, traducere din limba greacă, note, comentarii și indice de Tudor Dinu, București, Editura Sinapsa, 2001.

lume antică și că diversele grupuri de pitagorei trăiau împreună și își puneau în comun averile în felul în care o făceau și comunitățile monastice creștine ce abia începeau să apară tot în acea perioadă. Din relatările care ne-au rămas, pitagorismul avea toate trăsăturile unui curent filosofico-mistic cu tendințe pronunțate spre ascetism: exista o perioadă de inițiere a nou-veniților, se supuneau unui regim alimentar aparte, membrii respectau norme de comportament și socializare speciale și se dezvoltaseră, de asemenea, o serie de concepții soteriologice proprii acestei școli. Așadar, acest curent filosofico-religios ajunsese un fel de „religie a filosofilor” care îmbina un stil de viață monastic cu o concepție matematico-filosofică foarte elaborată și complexă.

Întemeietorul acestui curent de gândire și stil de viață, Pitagora, s-ar fi născut, după toate probabilitățile, la Samos în cea de-a doua jumătate a secolului al VI-lea î.Hr. Nu ne este însă clar dacă Pitagora însuși a scris propriile sale opere sau și-a comunicat învățătura doar oral, relatările antice fiind contradictorii. Cert este că doctrina sa a fascinat întreaga lume intelectuală grecească și romană, formând în jurul întemeietorului acestei școli o mitologie bogată în legende și o mișcare religioasă la care au aderat, total sau parțial, filosofi de prim rang precum Empedocle, Platon, Plotin sau Porfir.

Din punctul de vedere al învățăturilor mistico-religioase, pitagorismul a fost adesea asociat cu orfismul, care era o religie mistică a Greciei Antice, cel mai probabil de origine tracă. Cauza acestei asocieri a fost presupusa apartenență a lui Pitagora la orfism, vehiculându-se chiar o legendă ce susține că el ar fi scris o serie de tratate pe care le-ar fi semnat cu numele lui „Orpheus”. Această practică nu era însă rară în Antichitate, foarte mulți învățați semnându-și lucrările cu numele maestrului, cum s-a întâmplat și în școala pitagorică.

Dar ceea ce ne interesează pe noi în mod special în acest context nu este această latură mistică a pitagorismului, ci cea filosofică. Așadar, ne vom rezuma să menționăm aportul adus de această „sectă filosofică” în ceea ce privește gândirea felului de a fi al operei de artă și, în special, a teoriei frumosului ca armonie și euritmie, care a fost principala teorie despre artă până la apusul Renașterii.

Gândirea pitagorică este cu atât mai surprinzătoare cu cât s-a dezvoltat cu totul aparte de alte filosofii ale Greciei Antice. Dacă majoritatea filosofilor greci s-au bazat mai mult pe văz, ca simț primar în interacțiunea noastră cu lumea, ajungând să extrapoleze observațiile și imaginile provenite de la el și la celelalte simțuri, în cazul pitagoreilor lucrurile au stat altfel. Pentru ei, simțul primar era auzul și conceptul lor central era acela de armonie, care se extindea de la armonia produsă de instrumente în timpul interpretării unor melodii, până la o armonie cosmică, cerească, în care erau implicate toate planetele existente. Acolo unde alții vedeau imagini, ei auzeau sunete, iar aceste sunete erau determinate de geometria lumii, de mărimea și distanța dintre obiecte, de viteza cu care ele se deplasează prin cosmos. De aici, apare ideea unei ordini dinamice a lumii bazate pe matematică, care este o idee centrală a pitagorismului.

Trebuie spus însă că pitagoreii distingeau două tipuri de armonii: una aparentă și una esențială, care corespunde distincției fundamentale pentru *Weltanschauung*-ul grecesc dintre aparență și esență. Așadar, avem de-a face cu o armonie auditivă, armonia sferelor sau a instrumentelor, căreia îi corespunde, la nivel mai adânc, o armonie a ordinii cosmice, care poate fi surprinsă matematic și este născută din anumite raporturi aritmetice privilegiate ($1/2$, $2/3$, $3/4$ etc.). Acestea formau așa-numitele „acorduri armonice” care erau responsabile și pentru frumusețea vizibilă din lucruri

și stăteau la baza întregului *kosmos*. Așadar, pentru pitagorei, frumusețea, la fel ca și lumea, avea la bază o teorie a numerelor.

Merită însă spus că aceste numere nu erau conceptele abstracte cu care suntem noi obișnuiți astăzi, ci aveau un înțeles filosofic și mistic foarte pregnant pe care noi nu-l mai putem reconstrui în totalitate doar pe baza textelor care ne-au rămas. De aceea *Timaios*¹, cel mai pitagoric dialog platonician, ne apare mereu ca fiind straniu și imposibil de interpretat, unii comentatori moderni sugerând chiar că Platon – geniul filosofiei clasice grecești – nu ar fi fost în toate mințile în momentul scrierii acestei opere. Cu toate acestea, el este unul dintre cele mai studiate dialoguri în Antichitate și Renaștere, dialogul despre care mulți gânditori spun că ar „încununa” construcția filosofică platoniciană, alături de dialogul *Parmenide*, un dialog în egală măsură de dificil și obscur.

Așadar, întreaga teorie pitagorică despre frumos și despre lume în genere se bazează pe o teorie filosofico-religioasă a numerelor, pe care nu o mai putem pătrunde în sensul său original. De aici și aparenta ei simplitate vecină cu naivitatea. Căci ce poate fi mai simplu și mai „de la sine înțeles” decât faptul că un obiect frumos este un obiect în care diversele părți sunt „bine articulate” (*harmonia*) și au măsuri corespunzătoare (*symmetria*). Frumusețea în înțelesul de „armonie” și „simetrie”, gândită ca proprietate a obiectului artistic, a convins filosofii până în Renaștere poate și datorită înțelesurilor ei mai profunde pe care azi putem doar să le bănuim în mod indirect.

În acest scop, trebuie să vedem mai atent ce înțelegeau grecii prin cuvinte precum *harmonia* și *symmetria*, căci ele au o semnificație sensibil diferită de cea din limbile moderne. Evidența faptului că *armonia* constă în raporturi numerice și că respectarea acestei „armonii” cosmice este o datorie etică nu ne sare în ochi atât de mult pe cât le părea grecilor, care pentru „număr” foloseau un cuvânt înrudit etimologic cu *harmonia* și cu virtutea (*arete*), anume *arithmos*, de la care avem azi „aritmetică”. Pe scurt, conceptul grecesc „*harmonia*” privea buna alcătuire a lucrurilor și incorporarea acestora în ordinea cosmică. Dar, orice își are rostul său în *kosmos*, este bun. Drept urmare, artistul care produce opere de artă frumoase este considerat de greci un *om virtuos* și „fericit”. După cum se vede, în acest tip de gândire, *frumusețea, adevărul cosmic și binele moral* sunt strâns interconectate și toate eforturile omenești concurează la întregirea ordinii cosmice.

La fel stau lucrurile și cu *symmetria*. Ea nu este ceea ce am numi astăzi *simetrie*, fapt confirmat de operele de artă grecești care nu respectau strict acest „canon” al simetriei în înțeles modern. Din contră, ea privea „buna măsură” a acestei alcătuirii armonice a lucrurilor. Lucrurile „prea mari”, prea ostentative violentau ordinea cosmică, erau dovadă de *amibiție* (*hybris*) nemăsurată a artistului care, după cum am văzut deja, era prompt sancționată de zei. Așadar, simetria în înțelesul grec are și ea un sens etic și se apropie de celebrul dicton de pe frontispiciul templului lui Apollo de la Delphi – *meden agan*, nimic prea mult. De aceea, cultura greacă nu a fost o cultură a grandorii, ci a frumuseții prin moderație. Se poate vedea acest lucru din disprețul pe care grecii îl aveau pentru portul oriental bogat în accesorii de aur și din moderația podoabelor feminine din Grecia. Așadar, *symmetria* privea mai degrabă moderația și adecvarea operelor la contextul cosmic, nu simpla lor compoziție tehnică.

În mitologia artei, această frică de *hybris* și de atragere a mâniei zeilor prin artă se vede foarte bine în povestea legendarului Colos din Rhodos, o statuie imensă ce îl întruchipa pe Helios, zeul Soarelui și care a fost enumerată printre cele șapte minuni ale lumii antice, dar care a căzut

1. v. Platon, *Timaios* în Platon, *Opere VII*, București, Editura Științifică, 1993, pp. 131 sqq.

într-un cutremur stârnit de mânia lui Poseidon, zeul mărilor. Deși s-a vrut reconstrucția sa, oracolul a spus că o astfel de acțiune ar aduce foarte mari ofense zeilor și că ar duce la distrugerea întregului oraș. Astfel, una dintre cele mai atipice opere ale artei grecești a fost pierdută pentru eternitate.

Vedem așadar, cât de strânsă era legătura dintre mentalitatea generală a grecilor, gândirea lor mitologică și gândirea teoretică pitagorică. Este ca și cum toate au un izvor comun și s-au dezvoltat într-o comuniune greu de înțeles pentru gândirea modernă. De aici își și trage forța teoria pitagorică a frumosului: ea teoretizează ceea ce grecii credeau deja la nivel de presupoziii nereflectate și aduce mai multă claritate conștiinței de sine a omului grec. Totodată, după cum am văzut, ea are sensuri mai profund interconectate cu spiritul grec decât se presupune în exegeza modernă. Vom vedea mai bine nuanțele și bogăția semantică a acestei teorii atunci când o vom cerceta în contextul marilor filosofi ai epocii clasice și elenistice grecești, unde teoria pitagorică despre frumos este asumată, interpretată și îmbogățită în moduri nebănuite.

b. Empedocle – arta ca amăgire

Empedocle este unul dintre presocraticii aparent uitați de cercetătorii moderni, dar care s-a bucurat de mare apreciere în Antichitate. Se poate vedea acest lucru din faptul că a fost considerat de către Aristotel însuși, după spusele lui Diogene Laertios¹, a fi inventatorul retoricii și că a avut o formație enciclopedică pe care doxograful o invidia. Acest filosof s-a născut cândva în primul sfert al secolului al V-lea î.Hr. în Agrigent, oraș situat în zona Siciliei de astăzi, și se spune că ar fi fost elevul lui Pitagora, Parmenide, Xenofan și Anaxagoras. Mai mult decât atât, se spune că ar fi reușit să atingă condiția divină încă dinaintea morții sale reușind să-și amintească toate viețile sale anterioare. Spre deosebire de Pitagora, de la Empedocle ni s-au păstrat fragmente extinse din două dintre poemele sale, intitulate convențional *Despre fizică* și *Purificări*. Acestea ne ilustrează foarte bine doctrina sa filosofică în genere și concepția sa despre artă în particular. Empedocle considera lumea ca fiind alcătuită cu ajutorul a două forțe primordiale – Iubirea (*Philia*) și Dezbinarea (*Neikos*) – din patru elemente (*stoicheion*) „comune”, terestre și un al cincilea element de natură misterioasă care putea lua parte la constituția fundamentală a unora dintre lucrurile terestre, dar nu era prezent în mod necesar în toate. Primele patru elemente sunt aerul, apa, pământul și focul, elementele „tradiționale” ale gândirii fiziciste grecești, iar cea de-a cincea, ceea ce romanii numeau *quintessentia* (lit. „a cincea esență”), era eterul. Acest eter avea un statut straniu, pentru că deși avea „rădăcini adânci” și putea să străbată tot, el nu „se amesteca” întotdeauna cu restul elementelor, ci putea rămâne în separație, păstrându-se pur. El era, de fapt, elementul divin care, dintr-un anumit punct de vedere, însuflețea totul dincolo de acțiunea Iubirii și a Dezbinării. Prin acest element, Empedocle explică de ce anumiți oameni își pot depăși condiția de muritori și pot ajunge de rang divin chiar din timpul vieții – așa cum, după spusele legendelor doxografice, ar fi fost și cazul său.

Pornind de la aceste considerații privind natura (*physis*) tuturor lucrurilor, filosoful din Agrigent face câteva reflecții și despre natura artei și a operei de artă care, redusă la teoria *fizicistă*, nu ar fi decât o altă configurație a celor patru (sau cinci) elemente cosmice. Dar, din câte ne putem da seama, într-unul dintre fragmentele sale (DK 23) el a folosit o teorie originală care s-a bucurat

¹. Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere de C.I. Balmuș; studiu introductiv și comentarii de Aram M. Frenkian, Iași, Polirom, 2001, p. 277.

de multe menționări de-a lungul întregii antichități, o teorie care a fost preluată de elevul său, Gorgias, și care a născut dezbateri foarte extinse în lumea intelectuală grecească. În tratatele de istoria esteticii moderne, această teorie este numită, într-un mod inexact, „*teoria iluzionistă despre artă*”. Pentru a vedea despre ce este vorba, să cităm, *in extenso*, fragmentul cu pricina:

*Ca atunci când pictorii— bărbați bine școliți în a lor artă (téchne) prin iscusință —
aștern podoabe felurite colorate,
După ce pun mâna pe vopseluri (pharmakon) diferite
Le amestecă în armonie — unele din plin, altele mai puțin —
Și pregătesc vedenii (eidos) aidoma tuturor [lucrurilor],
Ctitorind (ktizo) copaci, bărbați, femei
Fiare, vulturi și pești creșcuți în apă
Și zei cu vieți îndelungate și stimați peste măsură:
Tot astfel amăgirea (apate) să nu-ți copleșească mintea și să crezi că izvorul celor pieritoare,
Toate câte au ieșit la lumină în număr foarte mare, este în altă parte,
Ci să cunoști acestea limpede, de vreme ce-ai auzit prin spusa (mythos) zeului.¹*

Așadar, după Empedocle, arta — și pictura în special — este o *amăgire* făcută de „bărbați iscușiți” cu ajutorul unor *pharmaka*, cuvânt înrudit cu românescul „farmec”. Pe de altă parte, grecescul *apate*, tradus de noi prin *amăgire*, are un sens apropiat de latinescul *seductio*, și de ceea ce am numit *seducție a operei de artă*. El este adesea opus *forței violente* (gr. *bia*) și desemnează în același timp rătăcirea, eranța, cât și plăcerea, desfătarea, distracția. Ca și în cazul lui *seductio* este vorba despre o abatere a minții de la drumul său propriu, fie prin ispita plăcerii, fie prin rătăcire. Spre deosebire de *seductio* însă, nu avem atât de clară ideea de corupere prin senzualitate, ci *apate* este folosit pentru a exprima efectul pe care reprezentările tragice îl au asupra oamenilor sau pur și simplu greșeala de raționament a logicianului. Cu alte cuvinte, este vorba despre o rătăcire firească a minții atunci când ea pierde din vedere adevărul, ordinea cosmică a lucrurilor, nu neapărat de o corupere, de o funcționare a minții împotriva naturii sale.

Drept urmare, chiar dacă grecescul *apate* se apropie foarte mult de ceea ce am numit *seducție a operei de artă*, cele două concepte nu se confundă deoarece *apate* rămâne tributar *Weltanschauung*-ului grecesc. El nu este rău decât în măsura în care de face să „uiți” ordinea cosmică reală a lucrurilor și să te încrezi într-o ordine „secundă”, fantomatică și făcută de mâna omului. Dacă însă arta este „adevărată” (adică în armonie cu ordinea cosmică), *apate* este desfătare fără un sens negativ, este ceea ce, în registrul auditivului, am numi „încântare”. Așadar, aici sensul pozitiv sau negativ a lui *apate* depinde de „calitatea” operei de artă, de modul în care ea se integrează în *kosmos*. Trebuie însă să ne ferim totodată și de sensul *psihologist* al acestei amăgiri. Pentru greci, opera de artă în sine era iluzorie și amăgirea nu era doar efectul ei asupra minții noastre. Omul trebuie să nu lase „amăgirea” specifică operei de artă să-i copleșească mintea, pentru a nu risca să fie indus în eroare. Când grecul spune că „opera de artă este amăgire”, el înțelege această trăsătură ca o caracteristică a operei în sine, nu ca pe un „efect” pe care îl are asupra sufletului nostru. Cu alte cuvinte, noi putem fi amăgiți să credem că un băț este un șarpe, însă această

¹ Empedocle, *frag.* 23 (traducerea noastră). Pentru o altă versiune în română, v. Ion Banu (coord.), *Filosofia greacă până la Platon*, Vol. I, Partea II, Editura științifică și enciclopedică, București, 1979, p. 482.

amăgire nu este similară cu cea provocată de opera de artă. Bățul nu este făcut să ne înfățișeze o „vedenie”, o „realitate iluzorie”, ci iluzia constă într-o rătăcire accidentală a minții noastre. Opera de artă însă își propune să ne înfățișeze ceva ce, propriu-zis, nu există. Peștii, oamenii, femeile și vulturii pictați nu există în realitate, ci sunt doar niște pete de culoare pe un material. Tocmai de aceea opera de artă însăși este o amăgire. Obiectul pe care îl avem în față are drept trăsătură esențială faptul de a ne provoca o rătăcire a minții și nu face acest lucru doar în mod accidental. Dar cum poate oare opera de artă să ne amăgească? Care sunt mijloacele prin care ajungem să fim „păcăliți” de operă? „Vopselurile”, pigmenții folosiți de pictor sunt „instrumentele” acestei amăgiri. Prin intermediul acelor *pharmaka* (aici cu sens de vopsea, nu cu sens de medicament/otravă) este provocată amăgirea minții. Culoarele de pe pânză sunt cele care, cu ajutorul iscusinței pictorului, produc iluzia realității și „ctitoresc” diverse obiecte. Verbul *ktizo*, a *ctitori*, este unul foarte puternic în limba greacă și exprima acțiunea concretă de a pune temelii unei construcții sau aceea de a planta un copac, de a-l „în rădăcina”¹. Este vorba despre executarea unei acțiuni ce dă roade cât se poate de reale și palpabile. Cu alte cuvinte, în opera de artă, prin iscusința pictorului, *ideile* din mintea artistului devin realitate, ele prind corporalitate și pot amăgi mintea privitorului mai lesne.

Așadar, *pharmakon* nu are, în acest context, sensul exact pe care l-am dat noi *farmecului*, ci unul ceva mai concret, mai „realist” – motiv pentru care am și ales să nu-l traducem ca atare prin „farmec”. Aici nu avem de-a face cu ambivalența dintre leac și otravă și cu propunerea unei lumi *prin farmec*, în sens de „vrăjire halucinatorie a minții”. Din contră, la Empedocle, *pharmakon*-ul reprezintă acel ceva în care este ctitorită lumea operei în mod concret, reprezintă corporalitatea ideii, ceea ce o face să apară și să se manifeste. De aceea, *pharmakon* are aici sensul concret de pigment sau vopsea. El „împământenește”² ideea artistului pe pânză, o face să „prindă ființă” concretă. În contextul fizicalist al teoriei lui Empedocle, *pharmakon*-ul este, la rândul său, un simplu compus al celor patru elemente cosmice, care însă oferă posibilitatea „transmutării” unei idei din domeniul „noetic”, al gândirii artistului, în cel fenomenal, al simțurilor și senzațiilor directe. Mai merită remarcat faptul că, pentru Empedocle, cuvântul *eidos* încă nu desemna ceea ce va desemna la Platon, anume conceptul teoretic de „idee”. Din contră, este din multe puncte de vedere tocmai opusul ideii platonice, este ceea ce am putea numi, cu un cuvânt românesc format pe același radical cu *eidos*, „vedenie”. Opera de artă ne propune niște „vedenii”, niște închipuiri, care nu sunt reale, dar care, printr-o forță aproape magică, ne amăgesc mintea să se încreadă în realitatea lor. Aceste vedenii sunt „împământenite” prin diverse *pharmaka* în opera de artă și ne ispitesc să „intrăm” în lumea lor, manifestă un anumit tip de farmec asupra noastră. Așadar, farmecul, în sensul nostru, nu stă în simplul pigment expus pe pânză sau pe vasul ritualic din

1. Cu acest verb ne vom întâlni în contextul *Weltanschauung*-ului bizantin, unde Dumnezeu însuși este *ctitor*, iar lumea în întregul său este *ctitorie*.

2. Acest cuvânt are un sens foarte concret în context. Pigmenții folosiți de artiștii greci aveau în compoziție diverse tipuri de pământ sau lut care, în amestec cu apa și după contactul cu focul (în cazul vaselor din lut) sau după uscare (în cazul picturilor) dobândeau o coloratura specifică. De aceea, din măturile care ne-au rămas, paleta de culori folosită de artiștii antici era destul de restrânsă (diverse nuanțe de roșu sau portocaliu, negru, alb, albastru-cenușiu etc.), fiind de asemenea dependentă de tipurile de sol din zonă. Odată cu timpul, s-au folosit și alte tipuri de pigmenți naturali – de exemplu, cei din obținuți din diverse plante – însă aceștia nu au eliminat în totalitate pământul din componența *pharmakon*-ului. De aceea, putem spune într-un sens foarte concret că ideile artiștilor erau împământenite, *ctitorie* în opera de artă.

Antichitate, ci este un efect al *vedeniei împământenite în lume prin acest pigment*.

Vedem aici că, pentru greci, *pharmakon*-ul nu exercită farmecul de unul singur, ci, ca bază materială a *vedeniei* întruchipate de pictor, poate să ne amăgească, să ne inducă în eroare sau să ne reveleze un adevăr profund. Așadar, accentul cade pe caracterul *iluzoriu* al lumii propuse de artă, de efectul căruia trebuie să ne păzim mintea pentru a nu ajunge să credem că ceea ce nu este, neființa, nimicul, vedenia sau iluzia, există cu adevărat. De aici și reținerea cu care filosofi greci priveau arta în perioada clasică. Ea este ceva periculos în măsura în care ne poate face să credem că niște vedenii sunt reale, însă este ceva valoros în măsura în care poate ajuta la întruchiparea ideilor din mintea omului.

Dar în fragmentul lui Empedocle ne este dat și „leacul” acestei amăgiri, acel leac care „desface” ambiguitatea esențială a operei și ne spune care este „adevărată” și care nu. El constă în *ascultarea spusei zeului*, care este invariabil adevărată, a „povestirii divine” ce este croită prin filosofie, a *mythos*-ului filosofic prin excelență, a discursului ordonat de divinitate, astfel încât să fie în armonie cu *kosmos*-ul. Vedem, așadar, că sensul original al cuvântului nu este cel pe care îl găsim astăzi în *mit*. Pentru greci, *mythos* nu era un fel de născocire a minții, un basm de adormit copii sau o legendă neverosimilă, ci chiar discursul veridic, venit de la divinitatea însăși. Așadar, cel ce voia să fie păzit de *amăgirile* artei, trebuie să asculte *mythos*-ul divin și să distingă astfel arta „adevărată” de cea al cărei scop era inducerea în eroare, coruperea și înșelarea minții.

Odată cu extinderea acestei teorii asupra artei retoricii prin intermediul sofistilor, s-a deschis o problemă care avea să-i pună la cazne teribile pe marii filosofi ai antichității – Platon și Aristotel: dacă retorica este o artă și dacă o artă poate înfățișa atât ceea ce este adevărat cât și ceea ce este fals, atunci discursul retoric (*logos*) poate fi folosit pentru argumentarea, în același timp și la fel de convingător, atât a unei opinii adevărate, cât și a uneia false. Spre deosebire de *spusa divină* (*mythos*), acest discurs retoric (*logos*) era unul *meșteșugit de oameni* și intra în aceeași sferă de ambiguitate ca și opera de artă. Astfel, discursul uman însuși devine *pharmakon*, devine pigmentul prin care retorul înfățișează oamenilor ideile și care poate induce în eroare, dar devine și o posibilă otrăvă, de unde și ambiguitatea semantică din perioada clasică a termenului, care desemna atât „leacul”, cât și „otrava”. Fără garanția *mythos*-ului divin, *logos*-ul retoric nu are criteriu de valabilitate și tocmai de aceea devine el periculos.

Din acest impas au încercat să iasă Platon și Aristotel dezvoltând instrumente prin care putem distinge „discursul adevărat” de cel fals și, extrapolând, „arta adevărată” a discursului, numită dialectică, de cea falsă, numită sofistică. Astfel, a luat ființă domeniul pe care astăzi îl numim „logică”. Până să vedem însă care sunt aceste instrumente, să ne oprim puțin asupra sofistului care a deschis „cutia Pandorei” în lumea intelectuală greacă, cel care a fost elevul lui Empedocle, care a preluat teoria iluzionistă a artei de la el și a aplicat-o retoricii, spulberând orice criteriu „obiectiv” de valabilitate a artei ca atare.

c. Gorgias și farmecul discursului

Contemporan cu Empedocle, născut tot în Sicilia, se presupune că Gorgias a fost unul dintre cei mai de seamă retori și oameni politici ai vremurilor sale. În istoria filosofiei este asimilat acelor învățați pe care îi numim „sofiști” și care călătoreau din cetate în cetate pentru a-și oferi învățăturile, contra cost, tinerilor dornici de afirmare în sfera politică. Această activitate a fost privită

însă cu suspiciune de oamenii vremii, date fiind prejudecățile privitoare la ceea ce am numi astăzi „meditații plătite”¹.

De altfel, primirea de bani în schimbul unor servicii a fost de-a lungul întregii antichități până în Evul Mediu privită cu suspiciune, atât în occident², cât și în Bizanț³. Singurii care erau oarecum îndreptățiți să ceară bani pe produsele lor erau cei care le produceau direct – agricultorii sau crescătorii de animale domestice, artizanii și meșteșugarii. Negustorii și sofistii erau văzuți mai degrabă ca niște speculanți, unii încărcând nejustificat prețul produselor pe care le mutau dintr-un loc în altul, ceilalți cerând bani fără să ofere nimic palpabil în schimb.

Așadar, sofistii antici nu erau cu mult diferiți de „*trainerii*” moderni care organizează diverse „*workshop-uri*” și susțin că, în trei ore sau mai puțin, poți afla secretul unei vieți de succes sau al fericirii. Pretențiile lor erau, într-adevăr, de multe ori exagerate, printre ei se aflau și șarlatani – ca în orice activitate la modă și bine remunerată, de altfel – însă *per total* ei au fost primii care au răspândit cunoașterea în Grecia Antică și, la vremea respectivă erau cea mai apropiată formă de ceea ce am putea numi o „instituție de învățământ”. Așadar, problema lor e mai nuanțată decât ne transpare din dialogurile platonice sau din literatura antică post-platonice.

Sofistii spuneau că pot să predea oricui virtutea, arta politicii și înțelepciunea, dar oare îi puteau ei face pe oameni mai buni? Oare un caracter ignobil nu ar putea folosi cunoștințele într-un mod pervers, aducând mai multă dezordine în cetate? Oare nu cumva, prin discursurile lor, ei de fapt corupeau tineretul grec? Acestea erau întrebările pline de angoasă ale intelectualilor vremii, majoritatea aristocrați bogați, stăpâni de sclavi și de terenuri, care nu-și puneau – și nici nu aveau de ce să-și pună – problema remunerăției pentru niște simple discuții filosofice. De aceea sofistii au fost priviți ca niște oameni cu moravuri îndoielnice, chiar dacă printre ei se aflau și oameni „cu știință de carte”. Gorgias este unul dintre sofistii de primă clasă, cu pregătire filosofică temeinică și cu o viziune proprie asupra artei sale. El a atras atenția în *Elogiul Elenei* asupra pericolului ce se află în inima discursului omenesc privit ca o formă de artă. Una dintre consecințele aplicării teoriei iluzioniste la discurs este aceea că „opera de artă” nu mai are nevoie de un suport material, ea nu mai este împământenită într-un obiect anume, ci are un efect *direct* asupra sufletului prin *descântec* (*epode*) – farmecul nu mai este unul vizual, ci auditiv. La fel este și opera retorului. Ea nu se constituie, în sine, ca operă de artă palpabilă, ci este diafană, farmecul ei plutește în aer și nu este concentrat într-un anume obiect. Discursul îți intră în minte fără să vrei și nu-ți mai iese. Astfel, el dă naștere unor opinii de care nu mai poți scăpa. Mai mult decât atât, discursul retoric (*logos*) parazitează și substituie discursul divin (*mythos*), subminând astfel orice „criteriu de adevăr” al artei în genere. De aceea, retorica, ca de altfel toate „artele cuvântului”, au în Grecia Antică – o cultură preponderent orală – un statut cu totul special. Ele înlocuiesc, oarecum, *discursul divin*, revelat adevăratului poet și filosof, care este un criteriu al adevărului artei, cu un *discurs omenesc*, imperfect, supus greșelii. Astfel, orice criteriu al adevărului în artă este spulberat – discursul omului poate dezvălui în egală măsură *ideea adevărată* sau o *vedenie rătăcitoare a minții*. În acest context ne întâlnim iar cu *pharmakon*, însă nu în sensul concret de la Empedocle, ci în sensul său din greaca lui Platon și Aristotel, acela de leac și otrăvă totodată. Gorgias spune că „stau în același raport puterea discursului față

1. Pentru o radiografie a acestor prejudecăți, dar și a rolului de primă importanță pe care l-au avut sofistii în cultura antică, se poate consulta cu folos W.K.C. Guthrie, *Sofistii*, București, Humanitas, 1999.

2. Cf. Jacques Le Goff, *Omul medieval*, Iași, Polirom, 1999, Cap. VII. Negustorul (pp. 225-260).

3. Cf. Guglielmo Cavallo, *Omul bizantin*, Iași, Polirom, 2000, Cap. VI: Omul de afaceri (pp. 169-196).

de alcătuirea (*taxis*) sufletului, și alcătuirea medicamentelor față de natura corpului. Căci așa cum, dintre medicamente, fiecare alungă alte umori din corp, și unele pun capăt bolilor, pe când altele pun capăt vieții, tot așa și dintre discursuri, unele îndurează, altele bucură, unele înspăimântă, altele dau curaj ascultătorilor iar altele otrăvesc și vrăjesc sufletul cu o credință rea¹. Așadar, discursul are rol de *pharmakon* asupra sufletului însuși și are puterea să otrăvească sufletul cu păreri greșite și idei false provenite pe calea auzului și pătrunse fără voia noastră, „prin efracție”, în suflet. La fel ca și cei ce o predau, retorica începea să fie văzută în mediile filosofice ca o șarlatanie, ca un posibil atac la integritatea morală și sufletească a tinerilor din toată Grecia. Așa stând lucrurile, rădăcina problemei se mută *dintr-un obiect exterior (opera de artă)* în chiar ființa omului. *Pharmakon*-ul nu mai este acel ceva ce dă corporalitate ideii artistului, ci este chiar gândirea noastră care se încrede în ce aude și care se poate induce pe sine în eroare propovăduind mai departe această eroare și altora. Așadar, retorica, arta care a vrăjit întreaga lume politică grecească prin frumusețea și puterea ei de convingere a devenit, pentru filosofi, primul *virus intelectual* din istoria umanității. Prin ea, opiniile greșite se puteau răspândi cu o repeziciune uimitoare și cu ajutorul ei se puteau submina orice criterii ale adevărului, moralității și frumuseții în genere. De această amăgire și vrăjire nu mai putem însă scăpa prin apel la divinitate, așa cum o făceam în cazul lui Empedocle, pentru că atunci când discursul retoric acaparează sufletul, el devine discurs interior și nu mai este, în mintea și sufletul nostru, loc pentru *mythos*-ul divin. Astfel, discursul omenesc se substituie discursului divin și, de aceea, cunoașterea devine părelnică și îndoielnică. Dar, de vreme ce arta preia și manipulează sufletul omenesc prin *logos*, problema felului de a fi al operei de artă a fost contaminat și cu problema emoțiilor estetice pe care acest *logos* interior (fără criterii de veridicitate) le provoacă. Din acest moment, estetica gândită în forma sa subiectivă, ca filosofie a trăirii estetice, care studiază reacția sufletului nostru la întâlnirea cu opera de artă, n-a mai putut fi despărțită riguros și complet de filosofia artei. Se întâmplă astfel, deoarece, în cazul retoricii, opera de artă este tocmai *discursivitate*, iar când nu mai avem un criteriu al discursului „adevărat”, nu mai avem nici un criteriu al operei de artă „bune”. De aici ia naștere și ambiguitatea artei și a farmecului acesteia. Din moment ce nu mai am cum să ne asigurăm de efectul benefic al artei asupra omului, ea poate fi atât medicament, cât și otravă – *pharmakon* în sensul pe care îl vom regăsi la Platon². Așadar, gândirea lui Gorgias a influențat atât destinul filosofiei occidentale în genere, cât și destinul reflecției asupra artei. El a lansat primul *virus filosofic* ale cărui mutații le putem observa și în zilele noastre, pentru că filosofi s-au concentrat preponderent pe eliminarea ambiguității discursului, pe logică, dar reflecția asupra operei de artă a căzut în plan secund, nefiind niciodată dezvoltată o „logică a artei”. Pe acest fir, vom încerca să reconstituim în continuare modul în care Platon a răspuns problematicei ridicate de Empedocle și Gorgias în ceea ce privește felul de a fi al operei de artă și să vedem cum s-a ajuns la cealaltă mare teorie a artei din antichitate, anume *teoria artei ca imitație*.

1. Gorgias, *Elogiul Elenei*, frag. 14 (traducerea noastră). Pentru o altă traducere în română, v. Ion Banu (coord.), *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, partea II, București, Editura științifică și enciclopedică, 1984, pp. 173-178.

2. Pentru o interpretare contemporană deconstructivistă a *pharmakon*-ului platonice în ambiguitatea sa esențială, v. Jacques Derrida, *Farmacia lui Platon* în vol. *Diseminarea*, București, Univers Enciclopedic, 1997.

PLATON: ARTĂ, RETORICĂ ȘI FARMEC

1. Sofiști și filosofi. Atmosfera intelectuală din vremea lui Platon

Consecințele șocului cultural produs de sofști prin facilitarea accesului cetățenilor tuturor marilor cetăți grecești la cunoaștere au fost cât se poate de imprevizibile. Pe de o parte, din ce în ce mai multă lume din păturile înstărite ale societății a ajuns să posede noțiuni de retorică, știință sau politică și să le poată folosi după propriul interes personal. Pe de altă parte însă, valorile tradiționale ale cetățitorilor s-au relativizat într-un mod fără precedent. Dacă omul devine, conform lui Protagoras, „măsura (*metron*) tuturor lucrurilor”¹, atunci adevărul, frumosul și binele nu mai sunt valori în sine, ci doar prin raportare la om. Ele pot diferi de la un individ la altul în funcție de direcția de argumentare folosită și de interesele de moment ale fiecăruia. Astfel, s-a instituit o distincție radicală între ordinea naturală – unde domnește necesitatea legilor naturii – și ordinea civică – unde domnește convenția ridicată la statut de lege.

Așa stând lucrurile, poziția intelectualității grecești a mers spre ceea ce astăzi am numi *subiectivism* și *relativism*, deși, în contextul antic termenii aceștia ne-ar putea induce în eroare. Grecii, neavând conceptul de „subiect” la îndemână înclinau spre ceea ce ar fi mai bine descris drept „fenomenalism”, adică spre poziția conform căreia dincolo de ceea ce vedem nu există nimic, nici o esență stabilă, nici o ființă nepieritoare și, tocmai de aceea, putem stabili convenții arbitrare în ceea ce privește ordinea și valorile sociale. În aceste condiții, ceea ce dădea măsura lucrurilor era înfățișarea pe care o luau ele pentru cel ce le percepea, simpla lor apariție și aparență. Astfel, s-a ajuns la o *instrumentalizare a cunoașterii*, la o *dispersie a valorilor sociale* în funcție de „părerile personale” și la *imposibilitatea unei științe riguroase* în domeniul socio-umanului. De vreme ce adevărul, frumosul și binele erau privite drept simple convenții relative la scopurile și părerile umane, atunci nu mai exista nici un „tribunal” care să judece ce este adevărat și ce nu, ce este drept și ce nu sau ce este frumos și ce nu.

Într-un astfel de context intelectual a apărut o confuzie la nivelul percepției publice între sofști, care relativizau orice cunoaștere în funcție de om, și filosofi, care veneau pe linia veche a gânditorilor care cercetează natura lucrurilor și se încred în existența unui adevăr unic, egal cu sine de-a lungul timpului și indiferent în raport cu opiniile generale sau cu înfățișarea pe care o iau obiectele în viața de zi cu zi. Motivul acestei confuzii era, pe de o parte, faptul că ambele tabere foloseau aceeași formă aparentă de discurs pentru a-și susține tezele, anume argumentația rațională. În cazul sofștilor însă, aceasta era viciată de ceea ce Aristotel avea mai târziu să numească „silogisme aparente” sau forme greșite de argumentație care nu duc la o concluzie valabilă decât în mod accidental. Pe de altă parte, atât sofștii cât și filosofii ajungeau, în anumite contexte, să susțină teze contrare opiniei mulțimii.

Retorii și sofștii aveau însă avantajul că, lăsând la o parte concepția lor epistemologică, erau oameni influenți în societate, activi din punct de vedere civic și foarte vizibili. Ei erau avocați,

¹. „Omul este măsura tuturor lucrurilor: a celor ce sunt, în măsura în care există, a celor ce nu sunt, în măsura în care nu există” (trad. n.). Cf. Protagoras, *Fragmente* în Ion Banu (coord.), *Filosofia greacă până la Platon*, vol. II, partea II, București, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984, p. 299.

oameni de stat, ambasadori și delegați în probleme diplomatice ai cetăților. Filosofi, pe de altă parte, erau retrași, grupați în „scoli” care ajungeau să ia forma unor adevărate „secte filosofico-religioase” (cum am văzut în cazul pitagoreilor) și aveau o imagine publică șubredă datorită faptului că ei nu își afișau public în mod ostentativ cunoștințele, ci se mulțumeau să cerceteze în solitudine cele mai aride probleme filosofice.

Așadar, într-un astfel de context, filosofia a fost asociată cu toate „relele” sofisticii, însă nu și cu părțile sale bune. Filosofi erau la nivelul percepției publice, în mod paradoxal, asociați cu niște sofști de mână a doua, incapabili să facă ceva util pentru societate și ținându-se toată ziua de discuții sterile, personale și care trezeau suspiciune. Acesta este, de altfel, și comportamentul lui Socrate. El nu vorbea în *agora* întregii mulțimi, ci interoga oamenii personal, în atelierile lor de muncă, pe străzi sau la petreceri, trezind suspiciuni de complot împotriva ordinii sociale și de corupere a celor tineri¹.

„Opinia publică” a vremii despre filosofi este sintetizată în modul în care a fost Socrate întruchipat în comedia *Norii* scrisă de Aristofan². Acolo, el are propria sa sectă, care cercetează o sumedenie de nimicuri – cum ar fi „cât de lung este saltul unui purice” – și se roagă la zeități străine cetății (Norii). Așa era privită filosofia în momentul în care Socrate a fost condamnat la moarte pentru impietate, coruperea tineretului și introducerea de noi zeități în cetate. Acest eveniment a dus la o reacție puternică din partea filosofilor, în special din partea lui Platon, care s-a concretizat printr-un efort de definire la nivel public a filosofiei și a rolului filosofilor în cetate.

Cel ce a condus ceea ce am putea numi cea mai mare campanie de PR și *public awareness* pentru filosofie a fost chiar unul dintre cei mai apropiați elevi ai lui Socrate, anume Platon. Ajutat de înclinațiile retorice și artistice înnăscute, el a pornit prin dialogurile sale o acțiune de „popularizare” a filosofiei la nivelul conștiinței publice, de discreditare a poziției epistemologice relativiste a sofștilor și de lămurire a prejudecăților generale privitoare la filosofi. Luându-l pe Socrate ca personaj principal al operelor sale scrise în formă de dialog, el a adus filosofia mai aproape de oameni și a readus în discuție rolul central al celor trei valori cardinale (Bine, Frumusețe și Adevăr) în instituirea unei științe riguroase a discursului, cetății și artei. Prin acest demers, s-au creionat niște criterii de discernere a adevărului de fals, a dreptății de nedreptate și a frumosului de urât, prin care a fost deschisă calea cercetării sistematice a acestor domenii.

În cele ce urmează, vom încerca să punem în lumină concepția lui Platon despre opera de artă și despre statutul artistului în societate, având mereu în fundalul minții modul sofștilor de a defini arta și legătura dintre artele vizuale și arta limbajului pe care am văzut-o la Gorgias. La Platon, după cum vom vedea, această concepție este în mod constant contestată, printr-o concepție proprie despre opera de artă și despre „logica metafizică” a acesteia.

2. Scriere, artă și medicină – dependența artei de un suport fizic

Ca multe alte probleme, cea a legăturii dintre artă și suportul său fizic, adică dintre artă și opera de artă, apare la Platon sub forma unui mit filosofic. La sfârșitul dialogului *Phaidros*³, unul dintre cele mai atipice dialoguri platoniciene, este povestit mitul lui Teuth, inventatorul multor arte și

1. Pentru capetele de acuzare ale lui Socrate și ale filosofiei totodată, v. Platon, *Apologia lui Socrate* în Platon, *Opere I*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1975.

2. Aristofan, *Norii* în vol. Aristofan, *Teatru*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, pp. 319 sqq.

3. Platon, *Phaidros* în Platon, *Opere IV*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1983.

științe printre care și a scrisului. Acesta, o divinitate egipteană, un *daimon*, mai exact, merge cu descoperirile sale în fața conducătorului Egiptului, regele Thamus, pentru a răspândi aceste „născociri” printre egipteni. El prezintă regelui artele descoperite pentru a-și exprima opinia asupra lor și pentru a le accepta sau nu în împărăția sa. Dar, atunci când se ajunge la judecarea felului de a fi al *scrisului și picturii*, regele le refuză pe temeiul că acestea ar aduce exact contrariul lucrurilor pentru care au fost inventate – anume îmbunătățirea memoriei și răspândirea cunoașterii și înțelepciunii.

Primul lucru ciudat care ne sare în ochi în legătură cu acest mit este raportul invers de autoritate dintre om și divinitate. La Platon, Teuth, care este un *daimon* – o divinitate „personală”, apropiată de om – se prezintă în fața regelui Thamus pentru a-și susține propriile descoperiri. O astfel de raportare la divinitate este complet atipică în Grecia Antică și chiar și pentru Egiptul Antic. La egipteni, faraonul avea atribute divine în timpul vieții, era un fel de „trimis” al zeilor pe Pământ, însă era supus slăbiciunilor naturii umane. El trebuia să săvârșească ritualurile tradiționale de slujire a zeilor, neputând fi complet deificat decât abia după moarte, tot printr-un ritual complex și sub anumite condiții (deținerea unui edificiu funerar corespunzător, mumificarea etc.).

La Platon însă regele este autoritatea supremă, factorul de decizie la care divinitatea apelează pentru a-și legitima „descoperirile”. De aceea, atunci când Teuth încearcă să sugereze folosul pe care scrierea îl aduce înțelepciunii și memoriei umane, regele îi taie în mod autoritar elanul: „Preapricepute Teuth, unul are puterea de a da naștere artelor și altul de a discerne care anume are o parte de pagubă sau de folos pentru cei ce le vor folosi”¹. Așadar, divinul doar prezintă *ideea*, el este doar un *factor de inspirație*. Separarea utilului de dăunător, al binelui de rău și al frumosului de urât revin de fiecare dată omului sau, mai exact, elementului rațional din sufletul omului. De aceea, nu ar fi exagerat să interpretăm alegoric acest mit ca trimitând la relația dintre *daimonic* și rațiune, atât de prezentă în dialogurile platoniciene.

Așadar, trebuie să luăm aminte la faptul că imaginea regelui are la Platon o puternică încărcătură filosofică. În *Republica* se vorbește despre filosofie ca „artă regală” și despre „filosoful-rege” ca fiind cel mai potrivit conducător al cetății ideale. El este cel care „desenează schița statului”² și pe urmă o definitivează și o „pune în operă”³ (gr. *apergazomai*). Cu alte cuvinte, pentru Platon, statul ideal este văzut și descris mai degrabă ca o operă de artă. Așadar, filosoful-rege este totodată un filosof-artist – el „pictează” efectiv *schema* statului, constituția. *Daimonicul* nu vine decât cu ideea generică, cu inspirația de natură divină – filosoful-artist este însă chemat să discearnă privitor la oportunitatea sau inoportunitatea punerii în operă a ideii. De aceea, în concepția platoniciană, artistul nu este absolvit de consecințele operei sale – el are datoria să se asigure, pe de o parte, de „adevărul” acesteia, de conformitatea cu „natura lucrurilor”, și pe de altă parte, de moralitatea ei, de conformitatea cu ideea de bine.

În acest context, omul este gândit ca *nous* și *dianoia*, ca intelect pur și intelect rațional. Se știe din mărturiile istorice ce ne-au rămas, că Socrate susținea ideea existenței unui *daimon*⁴ în adâncul sufletului omenesc care oferă omului o oarecare *inspirație morală*, șoptindu-i ce *nu* este oportun să facă, însă neputându-i spune niciodată ce *trebuie* să facă. Așadar, cunoașterea oferită de acest

1. Platon, *Phaidros*, 274e.

2. Platon, *Republica*, 501a.

3. *Ibidem*, 501b.

4. Platon, *Apărarea lui Socrate*, ed. cit., 27c sqq.

daimon era una negativă, apofatică. Platon extinde această idee și asupra filosofiei artei și a esteticii. Erosul, iubirea gândită ca *daimon*, este cea care se face responsabilă pentru emoția estetică. Muzele sunt cele ce se fac responsabile pentru creația artistică. Omul însă, artistul, rămâne responsabil pe plan social pentru operele sale. Așadar, *daimonicul* are rolul de a prezenta ideile în fața instanței rațiunii, ca în mitul din Phaidros, iar omul este chemat să discearnă, adică să despartă, ideile „benefice” de cele „dăunătoare”.

Dar ce legătură are, până la urmă, acest mit despre scriere cu problema operei de artă? Simplu spus, pentru greci, *ațiunea de a scrie nu este diferențiată de cea de a picta*. Nici nu ar avea cum să fie altfel într-o cultură în care arta era gândită, după cum am văzut, din perspectiva producerii unei fințări oarecare printr-o anumită pricepere de ordin tehnic. Ca tehnică, pentru grec nu exista diferență între pictură și scriere, pentru că ambele se efectuau prin trasarea de linii pe un anumit suport material, prin (de)scriere grafică. Așadar, într-un anume sens, grecii își pictau discursurile pe pergament.

Această stare de lucruri se vede cel mai bine prin faptul că ideea scrisă și cea (de)scrisă în desen erau desemnate prin același cuvânt – *graphe*, care ar fi mai fidel tradus prin „gravură”, însemnă creștat pe un material oarecare de către om, „scrijelitură”. De aceea, trebuie să avem în minte faptul că, într-o cultură preponderent orală cum este cea a grecilor, scrisul a evoluat lent și că, la origine, el se efectua prin gravură în piatră, prin scrijelire în lemn sau pe plăcuțe de ceară. Pergamentul și ceea ce azi numim „cerneală” au apărut relativ târziu și erau relativ puțin răspândite din motive economice, ele fiind în epoca clasică încă privite cu admirație, ca un fel de „tehnologie de ultimă oră”. Cu toate acestea, avem informații că, la Atena, în vremea lui Platon, exista o oarecare „piață a cărții”. Se găseau manuscrise de cumpărat în agora, în piața publică, și tot acolo se citeau aceste manuscrise¹ cu voce tare.

Atunci când trebuia neapărat diferențiat scrisul de pictură se folosea pentru pictură *zographein*, adică „gravură de imagini vii”, dar în cele mai multe contexte această precizare nu era resimțită de greci ca fiind necesară, ea apărea doar în cazul în care autorul voia să facă o distincție clară între cele două. De aceea, putem spune că, atunci când Platon vorbește despre problema scrierii, vorbește totodată și despre pictură sau despre desen, lucru ce poate fi văzut cu ușurință la nivelul textului original. Așadar, mitul lui Teuth are implicații directe în domeniul artelor vizuale în genere prin faptul că pune în discuție problema legăturii dintre artă și operă.

După cum am văzut, problema principală a tematizării discursului retoric ca formă de artă la Gorgias era statutul ontologic ambiguu al acestuia. El nu era prins într-un suport material, nu putea fi „revăzut”, analizat și criticat, ci avea o prezență fantomatică resimțită doar la nivelul strict personal al sufletului omului, în care *logos*-ul retoric se împletește cu *logos*-ul individului și-i „parazitează” opiniile. În mitul din Phaidros, Platon arată că prin scriere poate apărea o „prindere în operă” a discursului, similară celei din pictură. Acesta este chiar rolul scrierii: de a „imortaliza” discursul retoric într-un suport prin „însemnare”, prin lăsarea în urmă a unui semn de recunoaștere. Astfel, Teuth spera că rezolvă problema memoriei și a „obiectivității” discursului scris, dar și a artei în genere. Din moment ce avem un obiect care încorporează ideea artistului acesta poate servi, pe de o parte, drept semn concret ce trimite la acea idee și, pe de altă parte, drept mijloc de descoperire de idei noi. Mai mult decât atât, dacă opera de artă în genere încorporează idei,

1. Platon, *Phaidon*, 98a-c.

atunci putem dobândi cunoaștere prin artă, ne putem lărgi orizonturile, putem deveni mai „înțelepți” prin simpla asimilare a artei. Așadar, în viziunea lui Teuth, scrierea este un *pharmakon* cu înțelesul exact de „leac al neștiinței și uitării”.

Dar, apare o problemă, care este sesizată de regele Thamus: cum îți poți aminti ceea ce nu ai știut niciodată? În concepția lui Platon, acest lucru este imposibil. Amintirea este posibilă doar ca *anamnesis*, ca re-amintire a unui lucru deja văzut sau știut – eventual într-o existență anterioară. Așadar, opera de artă îl poate ajuta pentru a ține minte doar pe cel ce știe deja, nu și pe cel neștiutor. Ea poate însemna ceva doar pentru cel care a conceput-o și a văzut cu ochii propriei minți ideea din spatele operei sau pentru cel ce a trăit și a reflectat la experiențe asemănătoare. Restul, nu fac decât să aibă iluzia unei cunoașteri și să devină mândri de ei înșiși și de cunoștințele lor, când, de fapt, nu dețin decât o cunoaștere îndoielnică și o „înțelepciune părelnică” (*doxosophia*). Așadar, în loc de leac, scrierea și pictura se arată mai degrabă ca otravă pentru suflete, inducându-le în eroare și lăsându-le pradă unei înțelepciuni care se dovedește a fi falsă. În măsura în care atât discursul scris, cât și imaginea pictată sunt mute, ele nu-și pot susține propriile idei decât celor deja „inițiați”, celor care deja le cunosc. Pentru ceilalți, nu fac decât să provoace o amăgire, o iluzie de cunoaștere. Acest lucru poate fi ușor sesizat interpretând chiar textul original al lui Platon:

*„Aici este lucrul teribil (deinos), Phaidros! Scrierea se aseamănă cu pictura, căci cele zămislite de pictură ne stau în față ca și cum ar avea viață, dar dacă ai întreba ceva, ele s-ar cufunda cu totul într-o sfântă tăcere. La fel se întâmplă și cu discursurile: ai putea crede că acestea vorbesc ca și cum ar avea ceva cugetare, dar dacă le pui o întrebare vrând să înveți ceva despre cele rostite, acestea sugerează (gr. *semainein*) tot timpul un singur lucru, mereu același. Și atunci când a fost scrisă o singură dată, fiecare cuvântare colindă peste tot și se prezintă în același mod atât celor care o pricep, cât și celor care nu pricep nimic. Ea nu știe căroră trebuie să le vorbească și căroră nu. Ea trebuie să își cheme în ajutor tatăl de fiecare dată când este rostită greșit sau pe nedrept abuzată, căci singură nu este capabilă nici să se apere, nici să-și vină în ajutor.”¹*

Așadar, arta este un lucru *deinos*, un lucru teribil, precum privirea Medusei care este caracterizată în mituri prin același cuvânt grecesc. Ea vrăjește și împietrește, năucește și este veninoasă; în ea se presimte o prezență divină, care ne sperie și ne provoacă respect în același timp. Singurul „antidot” al acestei *reverențe năucitoare* pe care o resimțim în fața operei de artă este acela de a cunoaște elementul divin din spatele ei, de a cunoaște „ideile însele” către care opera de artă trimite în mod ambiguu și de a folosi opera doar ca „reprezentare” a unor idei cu care ești familiar, doar „de dragul jocului” și pentru propria plăcere. Drept urmare, opera de artă nu se susține pe sine, ci este susținută de „știința” celui ce o privește sau o produce. Fără aceasta, ea nu are nici o valoare, iar acest lucru poate fi văzut mai ales în cazul artei conceptuale postmoderne, care nu se sprijină pe altceva decât pe conceptul din spatele său, fără de care și-ar pierde orice sens. Dacă așa stau lucrurile, la Platon arta adevărată devine *imitație (mimesis) a ideii*, a conceptului spre care opera trebuie să trimită în continuu (*semainein*). De aceea, opera de artă stă drept semn

1. Platon, *Phaidros*, 275d-e (trad. n.).

ontic¹ al ideii – ea nici nu arată în chip definit ideea, nici nu o ascunde, ci doar o sugerează². Artistul, la fel ca Demiurgul din *Timaios*³, creează opera cu ochii minții ațintiți către idee și cu ochii fizici ațintiți către materialul cu care lucrează. El își imită propria idee, iar lucrul astfel rezultat este, prin definiție, „image a ceva”⁴. Această imagine obținută prin imitație este însă imperfectă deoarece nu se poate transpune cu exactitate o idee *imaterială* într-un suport material, oricât ne-am chinui. Materia are imperfecțiunile sale pe care tehnica artistică nu le poate elimina în totalitate, ea are o greutate pe care ideea nu o are și, prin aceasta, opune o rezistență. Așadar, opera de artă este condamnată să rămână imperfectă, dar artistul țintește spre perfecțiune. „Căci dorind Zeul ca toate să fie bune, și, după putință, nimic să nu fie rău, a luat tot ce era vizibil, care nu avea liniște și se mișca discordant și dezordonat, și l-a condus de la nerânduire în rânduire”⁵. Acesta este paradoxul artei și în același timp motivul pentru care ea doar sugerează o idee fără a o dezvălui în totalitate. Oricât de mari ar fi strădaniile noastre, ideea nu poate fi cuprinsă în operă în mod perfect. De aceea, cel ce știe, „cunoscătorul de artă” și filosofie, nu este nimeni altul decât acea persoană ce poate „citi” ideea din spatele operei. Pentru cel „neinițiat”, ea este „mută” și nu comunică nimic.

Din această perspectivă, există „artă adevărată” și „artă falsă”. Atunci când ideea din spatele operei nu este suficient „dezvăluită”, atunci când opera trimite către o idee falsă sau doar către o aparență, ea este o rătăcire a minții, o otrăvă pentru sufletul omului. Farmecul artei este smintire, iar seducția ei duce la corupere. Când, din contră, ea dezvăluie o idee lămurită, opera de artă este leac pentru suflet. Dar această distincție poate fi făcută doar de cel de știe să distingă între o idee adevărată și aparența unei idei, adică de cel exersat în filosofie. Pentru restul lumii, bipolaritatea esențială a farmecului și seducției specifice artei, asupra căreia s-a insistat încă de la început, se păstrează.

Astfel, la Platon se configurează pentru prima oară un „criteriu” al artei adevărate: ea trebuie să incorporeze o idee și să o sugereze privitorului inițiat. Or, ideile sunt percepute în mod original prin intelect, pentru ca ulterior să fie articulate în toate aspectele lor prin rațiunea discursivă care respectă normele filosofiei. Așadar, *temeiul artei adevărate este, după Platon, cunoașterea filosofică cea mai înaltă, anume dialectica sau logica*. Drept urmare, putem vorbi despre o dialectică sau logică a artei care să întemeieze raportul dintre idee și opera de artă. Rezumând cele discutate până

1. Aici se impune să facem distincția dintre *ontic* și *ontologic*. După cum am văzut, ontologicul privește domeniul ființei, fie în înțeles de „ființă ca ființă”, fie în înțeles de „ființă a ființării”, de esență. Onticul este acel domeniu în care ființa se manifestă, adică domeniul lucrurilor concrete. Din această perspectivă, opera de artă se află la nivelul ontic, pe când ideea de artă este la nivel ontologic. Distincția aceasta, dintre ființă și ființare, dintre ontic și ontologic, este numită de filosofii de orientare fenomenologică „diferența ontologică”. (cf. Martin Heidegger, *Problemele fundamentale ale fenomenologiei*, ed. cit., p. 45).

2. Este interesant de menționat faptul că, la Heraclit, același verb grecesc *semainein* se referea la modul zeului de a „sugera” idei. Heraclit spune, în fragmentul 93 spune: „Stăpânul, al cărui oracol este la Delphi, nici nu rostește, nici nu ascunde, ci sugerează (*semainein*)”. Ca și mesajul lui Apollo, cel al artei este ambiguu și nu poate fi „descifrat” decât de inițiați, de cei ce cunosc mecanismul prin care opera de artă trimite către idee.

3. „Astfel, când Demiurgul privește mereu spre ceea ce este identic cu sine și când se folosește de asemenea model (*paradeigma*) să pună în operă (*apergazetai*) înfățișarea și caracteristicile [lucrului creat], acesta desăvârșește totul cu necesitate frumos.” (Platon, *Timaios*, 28a-b; trad. n.).

4. *Ibidem*, 29b.

5. Platon, *Timaios*, 30a (trad. n.).

acum, putem spune că, pentru Platon, *opera de artă este o imitație a ideii adecvat dezvăluită de către intelect prin rațiune și filosofie, care are drept scop sugerarea la nivel ontic a ideii ca atare pentru cel ce are capacitatea s-o recunoască*.

În această definiție avem toate elementele pentru a înțelege răfuiala lui Platon cu poezii și motivele pentru care îi „alungă din cetate”. De asemenea, ea ne scoate la lumină raportarea lui Platon la artă, cât și criteriile în baza cărora se face distincția dintre imitația „bună” și imitația înțeleasă într-un sens slab, ca imitație a unei imitații sau ca imitație a unei ființări deja existente.

3. Arta ca imitație și rolul său în societate

Ca semn ontic ce sugerează o idee, arta poate avea un rol însemnat în orice tip de societate. În măsura în care farmecă și are putere de seducție, prin intermediul artei, se poate face educație și se pot sugera idei importante, utile și valoroase. De asemenea, ea întrușipează Frumusețea însăși, un ideal îngemănat la Platon cu Binele și cu Adevărul. Așadar, pe scurt, arta poate fi atât scop în sine, cât și o propedeutică pentru etică și știință, jucând un rol important în educație. Dar există și o condiție: ea trebuie să fie artă „adevărată” în sensul pe care tocmai l-am descris.

Pornind de aici, putem lămuri multe dintre prejudecățile istoricilor filosofiei și ai istoricilor artei cu privire la gândurile din dialogul *Republica*, care este, probabil, unul dintre cele mai răstălmăcite dialoguri platoniciene. Acolo, arta apare în două contexte interesante. Primul este atunci când este pusă în discuție problema educației copiilor din cetatea ideală¹ cel de-al doilea este, spre sfârșitul dialogului², când se vorbește despre felul de a fi al imitației. În primul context, Platon impune niște „tipare” ale artei care să o facă folositoare în educație și o folosește ca pe o propedeutică la etică și știință. În cel de-al doilea, el exilează din cetate toți poezii și „artiștii imitativi” care nu au pătruns în mod filosofic ideile pe care le înfățișează și ia în considerare arta ca *scop în sine*. Din păcate, ambele contexte despre care vorbim au fost interpretate adesea prea visceral de către cei ce au înclinații sau preferințe artistice – cum își permite Platon să exileze poezii din cetate și să dicteze „canoane” artei? – și prea indiferent de cei care au preocupări de „filosofie tare” – Arta? Un subiect secundar la Platon, el are alte preocupări mai nobile, cum ar fi ontologia. Astfel de interpretări însă nu fac dreptate textului platonician și nici spiritului artistic a lui Platon. De multe ori se uită că Platon însuși a fost poet, a scris tragedii și că dialogurile sale au o valoare artistică intrinsecă, dincolo de ideile filosofice care sunt comunicate prin ele. În afara cazului unei disonanțe cognitive duse spre domeniul patologicului, el nu ar fi exilat „pe nedrept” arta din cetate. Așadar, coerența filosofiei artei la Platon trebuie căutată mai adânc, în concepțiile sale epistemologice, pentru că după cum am văzut, Filosoful-rege era și un Filosof-artist, dar, dincolo de aceasta, era, în primul rând, un *cunoscător al ideilor însele și un practicant al dialecticii*.

a. Artă, canon și tipar

Pentru a înțelege felul în care Platon impune tiparele artei în contextul educației copiilor și adolescenților, trebuie să facem un mic excurs istoric privitor la concepția grecilor despre copil și educație. În vremea lui Platon, cetățile grecești nu aveau ceea ce am putea numi un „sistem de învățământ instituțional”. Educația era făcută la nivel particular, în casele celor mai înstăriți

1. Platon, *Republica*, 376d sqq.

2. *Ibidem*, 595a sqq.

cetățeni, iar majoritatea oamenilor nu aveau acces de nici un fel la educație, pentru că aceasta presupunea *timp liber*, o resursă destul de rară în acea perioadă. De altfel, ceea ce grecii numeau *scholê*, timpul liber, a ajuns să desemneze azi locul în care are loc procesul de educație, școala. Așadar, pentru educație, avem nevoie de *răgaz*, de detașare de „grija zilei de mâine”; un om care trăia „de azi pe mâine” nu își putea permite luxul să stea prin palestre și să se inițieze în tainele filosofiei, retoricii, geometriei și altor arte deoarece era preocupat să-și asigure existența zilnică. Mai mult decât atât, procesul de educație propriu-zis începea destul de târziu după standardele noastre actuale – pe la vârsta adolescenței, când se făcea tranziția de la *copil* la *adult*. Până în acest moment, de copiii familiilor înstărite avea grijă un *pedagog*, care era un sclav însărcinat cu îngrijirea copilului și care uneori avea și o oarecare instruire intelectuală. El era mai degrabă ceea ce am numi azi un *baby-sitter* decât un învățător, pentru că foarte rar el știa mai mult decât miturile din poemele homerice, iar funcția sa principală era să însoțească copilul pentru a se asigura că nu pățește nimic rău. Adevărata educație începea în jurul vârstei de paisprezece ani, cu noțiuni de retorică, matematică, geometrie, filosofie etc.

Mai mult decât atât, modul în care oamenii se raportau la copiii mai mici de vârsta adolescenței și, în special, la bebeluși arată că aceștia nu erau considerați a fi tocmai ființe umane. Din contră, ei erau un fel de fructe care trebuiau să se coacă. La fel ca fructele, nu erau desemnați prin cuvinte de genul feminin sau masculin, ci prin cuvinte de genul neutru. Cu alte cuvinte, în Grecia Antică, un copil mic era mai degrabă un „lucru” pe care îl produceai și, ulterior, îl dețineai ca pe un bun, decât o persoană în adevăratul sens al cuvântului. Așadar, umanitatea era o caracteristică ce se dobânda în timp și prin efort susținut, în jurul adolescenței, nu o trăsătură innăscută a copilului. Ca semn al acestei umanități era considerată vorbirea articulată sau, mai exact, discursul rațional, bine alcătuit. Drept urmare, atâta timp cât copilul nu era capabil de acest lucru, el nici nu era considerat „om”.

Ca „materie educațională” erau cel mai des folosite, în mod tradițional, poemele homerice și miturile prezente în acestea, care erau interpretate din perspectiva diverselor domenii ale existenței umane – morală, politică, artă, gramatică etc. Drept urmare, *Iliada* și *Odissea* erau aproximativ ceea ce a fost *Biblia* pentru Evul Mediu, respectiv „manualul universal” care produce în om umanizarea. Cei ce nu cunoșteau poemele homerice erau considerați asemănători barbarilor, chiar dacă știau să vorbească limba greacă, la fel ca și în cazul *Bibliei* în Epoca Creștină.

În acest context particular apare discuția lui Platon din *Republica* și necesitatea impunerii unor „tipare”¹ de educație care să corespundă diverselor tipuri de oameni ce vor exista în societate. Așadar, educația *paznicilor*, de exemplu, trebuie să difere în anumite aspecte de cea a *conducătorilor*, deoarece ea trebuie să corespundă rolului „predestinat” copilului în societate. Dar acesta din urmă, copilul, întrucât este gândit ca un fel de aluat pasiv care nu are încă rațiune, nu are puterea de a judeca pe cont propriu și de a surprinde „subînțelesul” (*hyponoia*)² și nuanțele fine ale artei în genere. De aceea, trebuie să existe anumite *norme* și *legi* care să prescrie acele forme de artă care pot fi folosite în procesul educațional.

Așadar, pentru uz „pedagogic” trebuie folosite mituri, povestiri și poeme care să sugereze o idee adecvată vârstei celui educat. Felul de a fi al operei de artă este același, rolul său este de a sugera o

1. *Ibidem*, 379a.

2. *Ibidem*, 378d.

idee, dar ideile ce sunt sugerate trebuie atent selecționate pentru a fi utile în procesul de educație și pentru a duce la o „umanizare” armonioasă a copilului. Astfel, apar diverse *tipare de idei* ale artei, care nu sunt în nici un fel niște *canoane* propriu-zise, așa cum sunt cel mai adesea înțelese. Pentru greci, un *kanon* era o măsură folosită în construcții pentru a determina *proporțiile și simetria* unei construcții. Canonul se referă mereu la proporții, raporturi și structura formală a compoziției artistice. În lumea bizantină vom întâlni în mod preponderent acest sens al cuvântului „canon”, acum însă avem de-a face cu ceva diferit, cu „tipare ale artei”. Tiparul (*typos*), așa cum este gândit la Platon, se referă la un model ce urmează să fie întipărit în sufletele copiilor, la un anumit conținut de idei ce urmează să fie „predat” astfel încât cei ce-l învață să devină cetățeni buni. Așadar, este vorba despre un anumit ideal educativ care are legătură mai mult cu pedagogia decât cu arta. Platon nu impune un canon artei, ci limitează tipurile de artă care pot fi folosite în scop educativ la anumite modele, astfel încât procesul educativ să aibă loc într-o formă optimă. Dacă luăm definiția generală a operei de artă pe care am expus-o în contextul mitului din Phaidros, opera de artă folosită în scop educativ este *o imitație a ideilor corespunzătoare unui anumit ideal social acceptat, care are drept scop sugerarea la nivel ontic, pe înțelesul copilului, a ideii ca atare*. Așadar, apare în plus o variabilă în definiția artei – aceea a scopului educativ și al acceptării sociale a artei. În măsura în care „statul” oferă criterii de funcționare artei, putem spune chiar că Platon gândea arta, în acest înțeles pedagogic, ca o instituție socială menită să asigure buna funcționare a cetății pe viitor, prin educarea corespunzătoare a cetățenilor.

b. Imitație bună și imitație rea. Alungarea poezilor și artiștilor din cetate

Motivul principal de alungare a „artelor imitative” (în special a tragediei) din cetatea ideală a lui Platon este acela al faptului că „toate acestea par a dăuna gândurilor celor care le ascultă, în măsura în care nu dețin leacul (*pharmakon*) de a cunoaște chiar lucrurile cu care se întâlnesc”¹. Așadar, caracterul otrăvitor sau curativ al artei este dat de cunoașterea deținută de privitor. Farmecul artei trebuie administrat cum trebuie și cui trebuie pentru a nu destabiliza ordinea și armonia sufletească deoarece, în măsura în care sufletul este parte a *kosmos*-ului, și ordinea lui internă trebuie luată în considerare. Arta imitativă de proastă calitate, care nu se întemeiază pe o cunoaștere adecvată, poate aduce daune sufletești, poate induce în eroare și poate corupe.

Pentru a înțelege mai bine acest gând, trebuie să avem în vedere faptul că sistemul artelor se împarte la Platon în trei mari ramuri². Una este arta *de a folosi*, care se referă la abilitatea de a folosi lucrurile din jurul nostru într-un mod adecvat (de exemplu, arta de a călări). Alta este *arta de a face*, de a confecționa, prin care omul, cu mintea la idee, face un anumit lucru cu folos practic. În această categorie intră toate meșteșugurile prin care se produc obiecte pentru uzul cotidian. Cea de-a treia ramură a artelor se referă la *artele imitative* în care artistul care nu este stăpân asupra priceperii de a folosi și de a face cele pe care le desenează. Pentru a da un exemplu din zilele noastre, un pictor care pictează o mașină nu trebuie să știe neapărat nici cum să o producă, nici cum să o conducă. El trebuie doar să-i imite aparența. Astfel, el se află mai departe de adevărul lucrurilor decât meșteșugarul sau cel ce știe să folosească lucrurile – imitația lui prezintă doar aspecte „de suprafață”, nu esența lucrului.

1. *Ibidem*, 595b (trad. n.).

2. *Ibidem*, 601c-d.

Cu toate acestea, prin operele de artă se poate sugera mai mult. Artă poate descrie acțiuni și tipuri de caractere, fapte bune și rele sau chiar idei generice. Pentru asta însă artistul nu trebuie să încerce doar să fie „pe placul mulțimii”, ci trebuie să se raporteze la adevăr, la idee, indiferent dacă operele sale vor fi sau nu plăcute. Așadar, artă trebuie să aibă *un rost*, ea trebuie să aibă sens și rațiune, caz în care Platon se arată dornic să *o primească înapoi în cetatea ideală* pentru farmecul său ce aduce plăcere și cunoaștere celor ce o privesc¹.

Drept urmare, dacă artă imitativă se poate susține pe adevăr, adică dacă imitația este efectuată *după o idee dezvăluită de intelect prin filosofie*, atunci ea este o formă de cunoaștere și, pe deasupra, este fermecătoare și seducătoare. În caz contrar, cel ce o ascultă sau o vede trebuie „să se țină bine” ancorat în realitate, pentru a nu fi indus în eroare. Argumentele raționale sunt folosite drept „descântec” sau „leac”² la adresa unei arte aberante și aparente. Astfel, Platon găsește modul în care poate fi îndepărtat pericolul de corupere latent în artă atât prin seducție, cât și prin farmec. Ancorarea artei în lumea ideilor, singura existentă cu adevărat la Platon, aduce acesteia temeiul necesar pentru a putea fi o formă adecvată de cunoaștere ce poate servi din punct de vedere educativ și social. Așadar, ceea ce propune Platon este o anumită rigoare a actului artistic venită din partea filosofiei și a dialecticii, prin care ne putem asigura că lucrurile produse se armonizează, într-adevăr, cu ordinea lumii și a cetății. Așadar, se face simțită și acum prezența puternică a *Weltanschauung*-ului grecesc, care impune această coerență și simetrie universală între toate ființările lumii, fie ele ființări naturale sau opere de artă. Or, dacă natura are „legile” ei, dacă cetatea are „legile” ei, dacă morala are „legile” ei, atunci și artă are nevoie de anumite norme pentru a se integra în *kosmos*.

Cu alte cuvinte, ceea ce face Platon este să exileze artă *dăunătoare* din cetate, cea care induce în eroare și provoacă confuzie la nivelul mulțimii, cea care nu are nimic adevărat de comunicat, ci este doar imitație a unei imitații sau pură joacă de copii. Așadar, ea este „în plus” în „economia” *kosmos*-ului dacă nu se raportează la ideile însele și tocmai de aceea nu este necesară în ordinea cetății. Astfel, prin tiparele impuse artei, Platon încearcă să controleze farmecul și seducția artei, astfel încât să nu mai prezinte un pericol de răătăcire, ci să fie doar leac al ignoranței și tristeții și al memoriei – adică exact ce Teuth propunea în mitul din *Phaidros*, fără însă a oferi și un „prospect” al acestui *pharmakon*. Drept urmare, ceea ce oferă Platon în *Republica* poate fi văzut ca „prospect” și „instrucțiuni de dozaj” a medicamentului numit „artă”.

Așa stând lucrurile, nu se poate susține cu argumente puternice că artă este, la Platon, un subiect secund. Ea este acel „punct slab” al sistemelor filosofice și politice dinaintea sa ce amenința întreaga construcție și tocmai de aceea este tratată nuanțat și cu mare băgare de seamă. Așadar, Platon dezvoltă o anumită „logică a artei” prin care omul se poate asigura de valoarea ei terapeutică, eliminând pericolele inducerii în eroare. Cu timpul, aceste „norme minimale” de logică a artei vor fi elaborate și la nivel formal, nu numai la nivel eidetic (de conținut) și vor ajunge să răpească artistului aproape în totalitate libertatea de creație artistică în filosofia artei din Bizanț, singurul loc din istoria artei unde a putut lua naștere un canon în înțelesul riguros al cuvântului. Dar, până acolo mai este o cale lungă. Aici avem doar niște repere generice, niște minime norme de legitimare a artei și a actului artistic. Așadar, la Platon vedem pentru prima oară în istorie o

1. *Ibidem*, 607c.

2. *Ibidem*, 608a.

preocupare sistematică pentru statutul științific și epistemologic al artei – un demers care va fi, după cum vom vedea, preluat și elaborat de Aristotel. La acesta din urmă, demersul va fi însă mult mai aplicat și specializat, direcția rămânând aceeași: oferirea unei minime „logici” a artelor în genere, după care acestea pot fi definite, apreciate și practicate.

ARISTOTEL ȘI ANALIZA ACTULUI IMITATIV

Aristotel a fost, probabil, cel mai influent gânditor din istoria filosofiei occidentale. De-a lungul întregului Ev Mediu apusean, el a fost autoritatea filosofică numărul unu, „Filosoful” la care făceau apel toți gânditorii creștini pentru a-și construi argumentațiile teologice și filosofice. Singura autoritate pusă mai presus de Aristotel era Biblia, care însă privea ceea ce medievalii numeau „adevărul revelat” sau „adevărul divin”. Filosoful grec însă era autoritatea supremă în ceea ce se numea „adevărul natural”, adevărul lumii „de aici”, cel ce poate fi pătruns de oameni cu propria rațiune, fără ajutorul vreunei revelații. Mai mult decât atât, autoritatea sa se manifesta nu numai în domeniul filosofiei, ci și în cel al științelor particulare, el având studii și cunoștințe în cele mai diverse domenii ale cunoașterii.

Corpusul aristotelic (*Corpus aristotelicum*) așa cum este el structurat astăzi, provine dintr-o sistematizare de secol XIX a tuturor scrierilor aristotelice care erau în circulație, efectuată de Immanuel Bekker, care cuprinde toate domeniile de cunoaștere ale științei antice. De aceea, scrierile aristotelice constituie o adevărată enciclopedie a cunoașterii antice, ordonată în funcție de principii metafizice riguroase și având o logică internă solidă.

Așadar, Aristotel a fost nu numai un filosof, ci și un om de știință cu formație enciclopedică care, pe lângă tratatele de filosofie, etică și artă, a scris și despre probleme punctuale de biologie (*Despre mișcarea viețuitoarelor*, *Despre reproducerea viețuitoarelor*, *Despre lungimea și scurtimea vieții* etc.), de psihologie (*Despre somn*, *Despre vise*, *Despre memorie* etc.), de fizică (*Fizica*, *Despre cer*, *Despre generare și corupere* etc.) sau de geologie (*Despre meteorologie*). Prin aceste tratate Aristotel a fost până în zorii Renașterii ceea ce am putea numi autoritatea științifică supremă a întregii culturi occidentale și nici astăzi nu și-a pierdut influența asupra domeniului filosofiei în genere. Statutul privilegiat pe care Aristotel îl are încă din cultura antică derivă din faptul că el a adunat laolaltă toate cunoștințele științifice și filosofice anterioare sub o concepție proprie, unitară, clădită pe principii metafizice. De aceea mulți cercetători au argumentat că odată cu el a apărut și ideea unei gândiri sistematice în filosofie, care să adune sub o singură viziune întreaga realitate pe baza unui gând unic care servește drept *fir călăuzitor* și *principiu de cercetare metodică*.

Totodată, spre deosebire de majoritatea filosofilor de până atunci, care aveau scrieri preponderent speculative, ce-și aveau izvorul în raportarea gândirii la ea însăși, Aristotel se dedică cercetării empirice, ghidată la fiecare pas de concepția sa metafizică a cauzelor și principiilor. În fiecare viețuitoare pe care o găsește, în fiecare constituție politică și în fiecare faptă omenească el caută un *principiu*, o *regulă de bază* sau o *cauză* prin care să fie explicată toată multiplicitatea fenomenelor observabile.

În acest demers, el a fost favorizat și de influența politică pe care o avea. Ca maestru într-ale filosofiei al lui Alexandru cel Mare, el primea exemplare de plante și animale din toată lumea civilizată, primea informații despre constituțiile tuturor statelor grecești și străine, precum și informații privind obiceiurile și cutumele morale ale popoarelor cucerite de greci. Așadar, el a avut

la dispoziție un material empiric de o vastitate fără precedent în lumea antică. Practic, întregul bagaj cultural și empiric al umanității era pus să defileze prin fața privirii curioase a lui Aristotel și supus unui proces de categorisire și ordonare sistematică. Astfel a luat naștere, pentru prima oară, metoda care stă la temelia gândirii specifice tuturor științelor moderne și fără de care progresul tehnologic pe care îl observăm astăzi nu ar fi fost posibil.

Un astfel de avantaj s-a întors însă cu repeziciune împotriva lui Aristotel, odată cu moartea lui Alexandru cel Mare, atunci când el și operele sale au fost vândute pentru a fi distruse de dușmanii politici ai basileului. Acesta este motivul pentru care toate scrierile sale publicate au pierit, păstrându-se doar acelea care au reușit să fie ascunse în colțuri îndepărtate ale imperiului macedonian de către studenții săi. Așadar, toate operele care ni s-au păstrat de la Aristotel sunt ceea ce azi am numi „notițe de curs”. Sunt adnotări personale concise sau, în cel mai bun caz, notițe de uz didactic în cadrul propriei școli filosofice (*Lyceum*), care, probabil, nu au fost scrise cu intenția explicită de a fi publicate. Cu alte cuvinte, ceea ce citim astăzi sub numele de „Aristotel” sunt ceea ce am putea numi „jurnale de idei” ale filosofului sau „suporturi de curs” scrise pentru a fi dezvoltate și explicate pe cale orală.

Din această cauză, toate textele din *Corpus aristotelicum* au un caracter laconic, o densitate de idei foarte mare și un aspect preponderent tehnic. Ele nu au fost scrise pentru a fi citite de publicul larg, ci erau scrieri care circulau în interiorul *Lyceum*-ului, printre studenții deja inițiați într-ale filosofiei. Cu toate acestea, știm, cu siguranță, că Aristotel a scris și texte „de popularizare a filosofiei”, în formă dialogată, similare dialogurilor platonice, sau în formă de proză. Singurul astfel de text care a fost conservat parțial și care nu face parte din corpusul aristotelic compilat de Bekker – din simplul motiv că, la data compilării corpusului, acest text nu era disponibil – este un fragment din *Constituția atenienilor*, găsit abia ulterior, în anul 1879 în Egipt, pe care se presupune că Aristotel ar fi intenționat să-l publice la Atena și care ar fi făcut parte din „documentarea preliminară” pentru cursul său de filosofie politică, pe care astăzi îl avem sub numele de *Politica*. Așadar, hazardul istoric a făcut ca de la Platon să se păstreze doar opera „de popularizare”, doar dialogurile destinate publicului larg, iar de la Aristotel să avem doar opera „tehnică”, destinată cursurilor specializate din propria sa școală filosofică. Știm, cu siguranță, că și Platon a scris astfel de tratate tehnice, din multiplele referiri ale lui Aristotel la niște texte platonice „esoterice”, precum și din criticile aduse de el unor doctrine platonice care nu se găsesc în dialoguri și au un caracter prea tehnic pentru a fi integrate în stilul general al acestor scrieri.

Așa stând lucrurile, operele celor doi sunt ca fețele unei monede, pe care nu le putem vedea simultan, dar nici nu le putem despărți. Unul este privit mai degrabă ca un filosof prietenos, care ne ia de mână și ne conduce încetul cu încetul către idei, folosindu-se de mituri și de argumente intuitive pentru a argumenta idei de o profunzime copleșitoare; celălalt este un *magister* auster și riguros, parcă uitat de vreme într-o bibliotecă medievală, înconjurat de volume groase și roase de timp, care suprasaturează fiecare pagină cu distincții peste distincții și care nu mai are răbdare să ne ducă pas cu pas pe calea argumentației. De fapt, este posibil ca stilurile celor doi să fie mult mai apropiate decât percepem noi astăzi și ca ideile lor să se armonizeze cumva la un nivel mai adânc.

1. Aristotel și filosofia artei

Cu toate că ni s-au păstrat foarte multe texte semnate cu numele „Aristotel”, mai bine de o treime dintre acestea sunt considerate de lingviștii moderni a fi neautentice sau cel puțin îndoielnice. Cel mai probabil ele au fost scrise de elevi de-ai lui Aristotel sau de filosofi mai târzii ce urmează linia de gândire aristotelică. Nu mai puțin de șaisprezece scrieri sunt într-o astfel de situație.

În aceste condiții, filosofia sa privitoare la artă și la opera de artă a fost pierdută parțial. Ceea ce ni s-a păstrat tratează în principal artele cuvântului: avem aproximativ jumătate din tratatul despre artele „poetice” (*Poetica*), tratatul său despre retorică (*Retorica*) și referiri răzlețe la arte, împrăștiate prin celelalte tratate. Cu toate acestea, ne putem face o viziune destul de bună în ceea ce privește raportarea lui Aristotel la artă în genere și la rolul acesteia în societate din textele disponibile în prezent.

Jumătatea păstrată din *Poetica* delimitează în detaliu poezia epică și tragedia. Cealaltă parte, care s-a pierdut, ar fi trebuit să se ocupe de latura mai puțin nobilă a poeziei, anume de comedia și de poezia iambică, în care se imitau personaje grosolane și care erau considerate de publicul cult din Atena *arte vulgare* sau, cum am spune astăzi, „de mâna a doua”. Știm, cu siguranță, că această parte a fost scrisă deoarece Aristotel însuși face referire la ea, chiar la începutul tratatului, când își prezintă „planul de cercetare”¹ și din mărturiile antice privitoare la această carte.

În primele capitole din *Poetica* putem găsi mai pe larg și concepția aristotelică despre opera de artă ca imitație (*mimesis*)² în care sunt lămurite mai multe aspecte ale teoriei mimetice asupra artei dezvoltată, după cum am văzut, chiar de maestrul său, Platon. După cum vom vedea, el rafinează această concepție a imitației pentru a da mai bine seama de întregul domeniu artistic, nu numai de artele cuvântului de care se ocupă în tratatul în cauză. Pe această scriere ne vom baza o mare parte din expunerea pe care urmează să o facem.

Niște detalii interesante avem și în *Politica*, un tratat ce cercetează felul de a fi al unei cetăți „ideale”, pe baza materialului empiric strâns pe parcursul mai multor ani privitor la peste o sută cincizeci și opt de state. Aici, arta în general, ca și „jocurile publice”, erau privite ca *pharmakon* în sensul exact de remediu³, ca și în cazul lui Platon.

Dar, până să vedem, mai exact, concepția lui Aristotel despre artă și locul ei în societate, trebuie să ne îndreptăm privirea către o altă scriere aristotelică ce ne arată una dintre diferențele principale ce despart filosofia sa de cea platonică – *Retorica*. În această scriere tehnică despre arta discursului găsim considerații importante privitoare la modul în care sufletul uman este mișcat de discursul bine alcătuit ca și de orice operă de artă în genere. Aici, Aristotel face mai mult decât să expună elementele tehnice ale artei retoricii; el face o incursiune fascinantă în universul emoțiilor și trăirilor omenești, foarte utilă mai ales pentru înțelegerea viziunii sale privitoare la filosofia trăirii estetice. Fără să intrăm în detaliile acestei concepții, care ține propriu-zis de filosofia trăirii estetice, ne rezumăm doar la a observa faptul că, la Aristotel, emoția (*pathos*) joacă un rol esențial în existența umană și este valorizată în sens pozitiv de filosof. Ea „colorează” orice decizie și orice raportare a noastră la lume. Spre deosebire de Platon, la care intelectul trebuia să *subjuge* emoțiile, acestea având un rol preponderent negativ, la Aristotel emoțiile trebuie luate în seamă ca un dat și trebuie „lucrat” cu ele – retorul trebuie să îi facă pe ascultători să se simtă

1. Aristotel, *Poetica*, 1449b 20.

2. *Ibidem*, 1447a-1449b.

3. Aristotel, *Politica*, 1337b sqq.

„cumva”, trebuie să le producă o dispoziție afectivă astfel încât forța de convingere a discursului său să fie mai mare¹.

Drept urmare, și concepția aristotelică despre artă va fi mai puțin normativă decât la Platon. El nu va sugera tipare ale artei, deși recunoaște rolul educativ al artelor și nici nu va supune artele regulilor dialecticii într-un mod strict. După cum vom vedea, la Aristotel, legătura dintre discurs și artă este mult mai adâncă și duce gândirea despre artă mai aproape de „miezul metafizic” al gândirii sale, plasând capacitatea artistică și discursivă în chiar *natura omului*. Omul, la Aristotel, nu este artist din întâmplare sau prin vocație, ci toți oamenii sunt *potențial artiști* și toți oamenii își manifestă această dispoziție într-un anumit grad – fie în mod activ, prin creație, fie în mod pasiv, prin delectarea cu producțiile artistice.

2. Proces artistic și imitație

Viziunea generală a lui Aristotel asupra operei de artă este aceea că obiectele artistice sunt niște imitații, artele însele fiind procese prin care se imită anumite idei². Chiar dacă el nu vorbește explicit decât despre artele cuvântului și muzică, putem extinde această definiție și la artele vizuale deoarece, dacă procedăm astfel, nu încălcăm nici un principiu al gândirii aristotelice în genere. Așa stând lucrurile, artele nu se diferențiază între ele decât prin modul, mijloacele și lucrurile pe care le imită – în rest, ele toate au aceeași trăsătură specifică de a produce imitații printr-un proces tehnic.

Spre exemplu, unul este modul în care imită pictorul ideea din propria minte prin culori și altul este cel prin care imită un actor în timpul reprezentației scenice. Cel de-al doilea imită un *caracter*, felul de a fi al unui personaj, gesturile, gândurile și apucăturile sale. Acest caracter însă este conturat tot la nivel ideatic: actorul, înainte de a interpreta rolul, intră *cu gândul* în „pielea” personajului, înainte de a o face și cu fapta. În primul caz, pictorul își transpune pe pânză ideea din propria minte, imitând înfățișările anumitor ființări și dându-le acestora iluzia realității. Așadar, procesul imitativ este înțeles în același sens „bun” ca în cazul lui Platon: el are ca început ideea din mintea unui artist, care urmează să fie transpusă în operă într-un mod mai mult sau mai puțin adecvat.

În cartea a VI-a e *Eticii nicomahice*³, Aristotel se oprește asupra *artei* (*techne*) ca mod de cunoaștere sau de *adeverire a ideilor* (*aletheuein*)⁴. Arta este un mod în care putem descoperi lumea din jurul nostru, mai ales în cadrul procesului de creație. Pentru ca acesta să aibă loc, omul trebuie să pornească de la o idee (*eidos*) care este gândită drept principiu (*arche*)⁵ al actului artistic. Această idee este, mai întâi, determinată: artistul se gândește care sunt detaliile ideii sale, cum o va pune în operă, ce materiale va folosi, cum o va înfățișa etc. Toate acestea au loc într-o primă fază a procesului artistic, cea *noetică* sau *de gândire* a artei. Pe urmă, după ce ideea este suficient de bine dezvăluită în mintea artistului, acesta începe să *producă efectiv opera de artă*. Acum, el pune în artă

1. Aristotel, *Retorica*, 1377b.

2. Cf. Aristotel, *Poetica*, 1447a.

3. Pentru ediția românească, v. Aristotel, *Etica nicomahică*, ed. cit.

4. Pentru o interpretare interesantă a lui *techne* ca descoperire și adeverire a ideilor din lucruri, v. Martin Heidegger, *Plato's Sophist*, Indianapolis, Indiana University Press, 2003, pp. 5-160.

5. Cf. Aristotel, *Etica Nicomahică*, ed. cit., 1140a.

ceea ce avea doar în minte, împământenește, citorește ideea în opera de artă¹.

Merită observat faptul că, pe tot parcursul acestui proces, artistul se folosește de *discurs*. Creația este un proces în care artistul poartă tot timpul un dialog interior cu intenția de a obține o operă de artă cât mai desăvârșită. Procesul artistic este un proces efectuat în domeniul discursului care este normat de știința logicii – de *silogistică* și de *dialectică*². Așadar, și la Aristotel, la fel ca la Platon, arta este dependentă de logică. Fără gândire discursivă și logică, artistul nu poate produce opera de artă deoarece niciodată nu va ajunge să facă artă *bună*, sau, cum mai spunem noi, *artă adevărată*.

Așadar și pentru Aristotel există *artă adevărată* și *artă falsă*. El definește arta adevărată ca fiind „obișnuință a producerii însoțită de rațiune (*logos*) adevărată”³. Cea falsă este, din contră, „obișnuință a producerii însoțită de rațiune falsă”⁴. Așadar, „calitatea” operei de artă depinde de o oarecare „logică a artei”, de o logică a producerii artistice care îți permite să incorporezi ideea într-o operă. Un artist nu poate crea „la întâmplare”, folosind materiale oarecare, cu instrumente oarecare și nici nu poate transpune în operă o idee pe care nici el nu o are conturată în minte. Toate aceste acțiuni necesită raționamente, decizii și metode care respectă o anumită logică destul de riguroasă și anumite etape a căror ordine trebuie să fie adecvată.

Faptul că *orice proces artistic* are, la origine, o anumită serie de raționamente discursive legitimează mai puternic asemănarea pe care o făceam la începutul acestui capitol între artele *cuvântului* și artele *vizuale*. Într-un fel, orice artă vizuală, în măsura în care are nevoie de o logică (în sens larg, adică de un principiu rațional de organizare) este artă a cuvântului și, invers, orice artă a cuvântului are la bază un element vizual deoarece artistul trebuie să *vadă în fața ochilor minții* ideea. Așadar, *cuvântul și imaginea conlucrează în orice proces artistic*. În termeni moderni, oricare ar fi arta pe care o practică, artistul trebuie să-și *imagineze* mai întâi ideea pe care vrea să o pună în operă, să o determine în toate detaliile ei printr-o imagine cât mai vie, și abia pe urmă, să treacă la fapte. Nu trebuie uitat însă faptul că această imagine și determinare nu au loc în afara limbajului, iar limbajul însuși are anumite reguli de funcționare pe care le strângem sub denumirea de *logică*. Așadar, până acum avem ideea că pentru Aristotel arta este *un proces de imitație a unei idei dezvăluite în mintea artistului cu ajutorul discursului*. Mai departe, trebuie să vedem mai exact modul în care această imitație este o caracteristică a naturii noastre omenești și nu doar o trăsătură excentrică sau o „mutație” de care beneficiază doar unii oameni privilegiați – care vor fi numiți, începând cu modernitatea, „genii”.

3. Natura umană – imitație, discurs și socializare

Aristotel propune, în opera care ni s-a păstrat, trei mari definiții ale omului. Omul este o viețuitoare *rațională, socială și imitatoare*. Primele două definiții se găsesc în *Politica* unde, în același pasaj⁵, Aristotel spune că omul este, în esență, viețuitoare socială (*zoon politikon*) și rațională, dotată cu discurs (*zoon logon echon*). Așadar, omul are, prin natură, posibilitatea rostirii și este în-

1. Cf. *Ibidem*, 1140a sqq.

2. Silogistica este acea parte a logicii care se ocupă cu studierea validității raționamentelor și cu cercetarea formelor valide de raționament. Dialectica este arta de a ajunge, cu ajutorul gândirii și scenariilor de gândire, la ideea sau esența unui anumit lucru luat drept obiect al cercetării. După cum putem observa, aceste două discipline ale logicii tradiționale sunt complementare, ele se completează reciproc.

3. Aristotel, *Etica Nicomahică*, ed. cit., 1140a.

4. *Ibidem*.

5. Aristotel, *Politica*, 1253a.

clinat spre socializare, cel ce trăiește izolat fiind, fie *supra-umanul* (geniu, daimon sau divinitate), fie *sub-umanul* (sălbaticul, fiara, animalul). Așadar, locul omului este în cetate, purtând dezbateri raționale cu ceilalți semenii și folosind argumente logice pentru a-și întemeia părerile. Aceste două definiții ale omului au fost în centrul atenției comentatorilor și filosofilor de-a lungul Evului Mediu și până în contemporaneitate.

Așadar, pentru Aristotel omul este încă de la început un om al *polis*-ului cu o anumită *logică* și cu o tendință naturală de a produce lucruri. De aceea, și arta are la Aristotel un rol în societate, opera de artă este un produs social și discursiv. Ea nu este doar o întreprindere strict personală și nici nu este produsă în mod instinctual, inconștient sau involuntar. Cu toate acestea, în mod ciudat, ele au fost izolate de cea de-a treia definiție, care este foarte relevantă pentru discuția noastră despre artă. Foarte rar se pomeneste și despre faptul că Aristotel consideră imitația (*mimesis*) a fi o trăsătură înăscută (*symphyton*⁶) în natura omului. Această definiție a omului ca viețuitoare imitativă este ignorată sau privită ca fiind mai puțin originală decât celelalte două. Dar, de fapt, lucrurile stau exact invers: *definiția omului ca ființă imitativă este, într-un fel, cea mai originală* deoarece omul își dobândește primele cunoștințe prin imitație, nu prin discurs⁷. În primii ani de viață, învățarea se face prin imitație și abia aceasta pune bazele dezvoltării discursului, iar omul își păstrează această tendință spre imitație de-a lungul întregii sale vieți.

Așadar, chiar dacă aceste trei posibilități sădite în om prin natură trebuie gândite ca fiind *toate* necesare pentru a se ajunge la umanitate, putem întrezări o logică internă a naturii umane așa cum este ea gândită de Aristotel. Mai întâi, în copilărie, omul este preponderent viețuitoare imitativă. Ulterior, el își actualizează posibilitățile sociale și discursive, fără însă a se dezice de puterea de a imita. Astfel, toate definițiile aristotelice se îmbină în diverse moduri în natura concretă a indivizilor umani pentru a oferi diversitatea tipologică umanității.

Pe lângă imitație, Aristotel vorbește și despre *armonie și ritm* ca fiind și ele trăsături naturale ale omului. Cu alte cuvinte, Aristotel spune că noi toți avem un simț al armoniei și al ritmului care ne dau posibilitatea, pe de o parte, să *creăm arta* și, pe de altă parte, să *apreciem arta*. Frumosul din lucruri – asupra căruia ne vom opri în cele ce urmează – este perceput în mod natural prin acest simț al armoniei și al ritmului din sufletele noastre care ne este dat de la natură. De aceea, putem vorbi despre o armonie *firească, naturală sau obiectivă*. Dacă toți oamenii au, în natura lor, *același simț al armoniei*, aceasta nu se întâmplă decât pentru că natura însăși este gândită ca *armonie cosmică*.

Astfel, apare și o anumită *nevoie* de artă, care face ca omul să găsească plăcere în orice imitație⁸. Așadar, nu numai că stă în firea omului să creeze prin imitație, dar el și simte o deosebită bucurie (*charis*) când își vede propriile creații care corespund simțului înăscut al armoniei din sufletul său. Spre deosebire de simpla plăcere senzuală (*hedone*), bucuria este o stare specifică divinității, este desfătare pură și este legată de suflet, nu de trup. Această desfătare se constituie, de fapt, ca un *acord între armonia cosmică – care ne este dată prin natură – și armonia vizibilă – dată prin opera de artă*. Așadar, avem același *Weltanschauung* care strânge laolaltă toate concepțiile filosofice grecești chiar fără voia autorilor.

De aici și *latura socială* a artei. Toți oamenii simt bucuria firească în fața operei de artă și, într-un

6. Aristotel, *Poetica*, 1448b.

7. *Ibidem*.

8. Aristotel, *Poetica*, 14448b

fel, arta este gândită ca un factor de socializare, ca o forță ce adună laolaltă toți oamenii cetății și armonizează, într-un fel, existența lor. Încă din descrierea procesului de creație din *Etica Nicomahică*, Aristotel spune că produsul meșteșugarului și al artistului nu sunt făcute „doar de dragul de a fi făcute”, ci sunt făcute *ca să servească la ceva și pentru cineva*¹, au o menire utilitară și socială. În cazul artei, utilitatea este dată tocmai de menirea socială. Cu alte cuvinte, *arta este gândită ca un instrument de armonizare socială*. Așa stând lucrurile, opera de artă este un fel de instrument de consonanță socială. Ea nu este făcută pentru a fi savurată în particular, în mod egoist, lucru cu atât mai adevărat pentru arta greacă care era prin excelență civică, „comunitară”. Să ne gândim la poeziile epice, la tragediile și la statuile ritualice. Arta greacă strângea cetatea laolaltă prin reprezentări teatrale, prin ritualuri misterice în temple, prin recitalurile publice. Chiar și petrecerile private ale grecilor erau animate de aezi, poeți și cântăreți la liră, care cântau miturile tradiționale ale societății și aduceau întreaga cetate *în casa omului*, prin cântec.

Aici se poate observa mai bine distincția fină dintre ustensile și opera de artă la greci. Meșteșugarul (*demiourgos*) este, din punct de vedere factic și etimologic, *cel ce produce pentru cetățeni*. Produsele sale sunt din capul locului orientate pentru a fi folosite de ceilalți și, tocmai de aceea, au un rol social. Acesta însă diferă de utilitatea lor efectivă. Spre exemplu, un cizmar produce încălțăminte pentru ceilalți cetățeni – dar uzul acestei „opere” este unul individual, de care beneficiază persoana privată ce cumpără respectivele încălțări. Un pictor sau un actor însă produce arta sa pentru cetate, însă menirea acestei arte este aceea de a „strânge cetatea laolaltă”, de a oferi un „spectacol”, o priveriște, o *theoria*. Așadar, utilitatea artei este, spre deosebire de cea a ustensilelor, una prin excelență socială și tocmai în aceasta constă trăsătura ei esențială pentru Aristotel. Prin urmare, arta avea rolul de a bucura toți cetățenii și de a-i uni într-o armonie care să nu încalce legile *kosmos*-ului și ale *zeilor*. De aceea, ea arăta limita până la care omul putea să meargă cu creațiile sale pentru a nu destabiliza ordinea socială și tocmai de aceea are un rol central și regulativ în cetate. Astfel, legăturii dintre artă și logică, pe care am pus-o în lumină în paragraful anterior, i se adaugă acum o legătură cu societatea. *Natura omului iese la iveală în artă în toate cele trei aspecte ale sale – rațional, social și mimetic*.

Așa stând lucrurile, trebuie să completăm definiția operei de artă pe care am dat-o deja și să spunem că, pentru Aristotel, *arta este un proces de imitație a unei idei dezvăluite în mintea artistului cu ajutorul discursului și în scopul aducerii laolaltă a întregii societăți*. Ceea ce ne-a mai rămas acum de făcut este să vedem ce înseamnă, mai exact, această aducere laolaltă și cum se produce ea? De unde vine bucuria, *harul* pe care arta îl oferă tuturor oamenilor satisfăcând niște nevoi naturale – ale căror urme le putem găsi în sufletele noastre încă de la naștere?

4. Arta ca remediu al neliniștii²

Aristotel, la fel ca Platon, se gândea la artă ca la un *remediu* (*pharmakon*). Însă leacul, de această dată, era croit pe măsura naturii întreite a sufletului uman. Unul din principalele roluri ale artei, cel social, era gândit în mod special ca *pharmakon*. Farmecul artei ajuta să combată *neliniștea* (*ascholia*) din sufletele oamenilor sau, cum am spune noi astăzi, *stresul*. Cu alte cuvinte, arta avea în societate un rol pe care l-am putea numi *terapeutic*, ea vindeca stresul cronic și lipsa de răgaz o omului preocupat de ziua de mâine. De aceea, poate că astăzi, mai mult decât în Grecia antică, se

1. Aristotel, *Etica nicomahică*, 1139b.

2. Aristotel, *Politica*, 1337b sqq.

simte nevoia regândirii artei ca terapie socială, astfel de demersuri fiind făcute deja pe domeniul psihologiei contemporane¹.

Ca membru al societății, omul normal este ocupat în cea mai mare parte a timpului cu grijile zilei de mâine. El nu are timp liber, răgaz de relaxare și liniște. Prins în vârtejul preocupărilor sale, el uită să se mai bucure de libertate și de sine. De aceea, spune Aristotel, omul are o nevoie constantă de artă. Aceasta îl scoate din treburile zilnice și-i oferă o pauză (*anapausis*), un răgaz (*scholē*) – este ceea ce noi am numit „seducția operei de artă”. Această pauză aduce, la rândul ei, plăcere (*hedonē*), bucurie (*eudaimonia*) și, în ansamblu, transformă existența individuală într-o viață fericită (*zen makarios*). Astfel, arta *farmecă* omul, îl scoate din lumea lui și îi oferă răgazul necesar pentru a se simți împlinit. Prin seducția pe care o manifestă, arta lasă timp omului să-și îndeplinească posibilitățile ce-i sunt întipărite în propria ființă, îi dă posibilitatea să contemple și să se gândească, să socializeze și să se bucure de frumos.

În această ordine de idei, arta nu privește preocupările cotidiene ale fiecăruia dintre noi sau, cum spune Aristotel, ea nu te ajută „să nu fii înșelat la cumpărarea și vinderea lucrurilor trebuincioase”², ci „te face să contempli corpurile cele frumoase”³. Ea formează deprinderea privirii curioase, dezinteresate, care stă la baza oricărei cercetări intelectuale și oricărui demers științific și filosofic. *Ca leac pentru neliniște, arta pune omul în dispoziția de a contempla*. Așadar, ea nu are doar un rol social, ci și unul intelectual. Omul interesat de artă, spune Aristotel, va fi mai fericit, însă și mai contemplativ. Contrar opiniei din zilele noastre, artistul și iubitorul de artă nu numai că este un mai bun cetățean, ci este și un om *mai rațional*, mai cumpătat și mai înțelept, care ajunge să *intuiască* armonia cosmică atât în opera de artă, cât și în sine. Astfel, el devine *pe măsura* naturii lui, își duce posibilitățile naturale la împlinire ca ființare rațională, socială și imitativă.

5. Practicarea fericirii. Artă și educație

Toate cele arătate argumentează, deopotrivă, și funcția educativă a artei. Artă, în viziune aristotelică, trebuie folosită intens în educația copiilor. Ea îi învață să nu urmărească doar utilul și necesarul, ci să țintească fericirea. Avem, așadar, și un rol *pedagogic* al artei, alături de cel *terapeutic* ilustrat mai sus.

A urmări doar utilul și necesarul este, pentru Aristotel, un semn al micimii sufletului, al unui om neîmplinit și, cum am spune astăzi, „prost-crescut”. Pentru greci, omul „privat”, care urmărea doar scopurile sale, fără a lua parte la viața cetății era un *idiotēs*, cuvânt ce a dat în română „idiot”. El era de obicei privit ca un om îngust la minte, care nu vede mai departe de „cele trebuincioase” și căruia îi stă gândul doar la vânzări, cumpărări și profit. Un astfel de om, spune Aristotel, nu va putea niciodată să contemple arta, pentru că nu are niciodată răgaz pentru asta și, ca urmare, nu poate trăi o viață fericită. El este condamnat la neliniște și zbucium, oricât de bogat ar fi, pe când omul ce apreciază arta, își găsește momente de fericire chiar și atunci când este strâmtorat. De aceea Aristotel recomandă o educație artistică prin care copii să se deprindă de mici cu arta și cu reflexul de a face lucruri în mod dezinteresat, cu dispoziția contemplativă care este un fel de „practică a fericirii” ce croiește un caracter armonios. Ei nu „trebuie educați în vederea

1. Judith Aron Rubin, *Art-terapia. Teorie și tehnică*, Trei, București, 2009.

2. Aristotel, *Politica*, 1338b.

3. *Ibidem*.

utilului și necesarului, ci în vederea libertății și frumosului”¹. Tinerii trebuie să ia contact încă din adolescență cu arta, astfel încât să devină oameni împliniți, contemplativi, care pot aprecia filosofia și toate activitățile intelectuale în general, pentru că aceste activități sunt cele ce dau naștere unei vieți fericite.

În etica aristotelică, viața fericită este viața contemplativă, care poate fi găsită în cea mai mare măsură în filosofie. Dar educația prin artă formează deprinderea de a contempla frumosul din lucruri. Prin aceasta, ea vine în ajutor filosofiei și tuturor celorlalte științe și este gândită ca un fel de *introducere în filosofie*, ca o propedeutică la contemplație. Dar ce este, mai exact, acest „frumos din lucruri” în vederea căruia trebuie educat copilul în viziune aristotelică? Care sunt trăsăturile lui? Cum se face că frumosul ne bucură și ne face mai fericiți?

6. Aristotel și frumosul din lucruri

Aristotel, ca și Platon de altfel, nu produce noutăți conceptuale deosebite în ceea ce privește teoria frumosului. El urmează aceeași idee pitagorică, marea teorie a frumosului, conform căreia frumusețea este una *obiectivă*, o găsim în operele de artă și constă în *armonie, simetrie și proporții*. Am văzut deja care sunt motivele longevității acestei teorii și cât de înrădăcinată este ea în viziunea despre lume a grecilor. Acum însă o putem înțelege mai bine în contextul filosofiei artei aristotelice, deoarece ne apare într-un cadru teoretic mai bine conturat. Ea este inserată și acomodată viziunii metafizice a lui Aristotel despre natura omului, astfel încât o putem privi mai în detaliu.

După cum am văzut, omul are înăscut în natura sa simțul armoniei și al ritmului. El poate intui direct această armonie în lucruri, dacă are suficient răgaz pentru contemplare (*theorein*). La rândul său, această intuire îi provoacă bucurie și îl împlinește, provocându-i trăiri estetice. Dar, frumosul este de găsit la nivelul operei de artă și se manifestă, după Aristotel, prin două trăsături caracteristice: *mărime (megethos)* și *dispunere sau ordine (taxis)*².

Mărimea (megethos) se referă la faptul că un obiect *disproporționat de mare sau de mic* nu poate fi frumos. În primul caz, el este prea ostentativ, violentează simțul armoniei și este respins ca nefiind conform ordinii generale a lucrurilor. Pe de altă parte, în cel de-al doilea caz, al obiectului mic, el poate trece neobservat sau, dacă este observat, pentru a-l contempla, necesită o încordare mult prea mare a simțurilor omului. Or, după cum am văzut mai devreme, arta este relaxare, răgaz, nu încordare. Așadar, o operă de artă minusculă, prin faptul că trebuie să ne forțăm pentru a o percepe, aduce exact contrariul relaxării pe care este menită să o provoace.

Dispunerea (taxis) se referă la buna alcătuire a obiectului și a părților sale. Este armonizarea între ele a părților, articularea întregului într-un mod care să nu atragă atenția asupra nici uneia dintre părți. Dacă o anumită parte a operei, ci nu opera în întregul ei, ne sare în ochi, atunci există o dizarmonie acolo, ceva nu este „la locul lui”, nu este bine dispus. Pe de altă parte, atunci când toate părțile se încheagă bine într-un întreg, noi putem să contemplăm opera de artă *ca obiect estetic unitar* și ne putem bucura de ceea ce vedem.

Pentru că aceste două trăsături ale frumosului din lucruri ne satisfac nevoia de frumos pe care o avem de la natură, noi căutăm să producem și să privim lucruri frumoase. Ne gândim la ele și încercăm să „teoretizăm” ce este frumosul. Astfel, Aristotel cuprinde într-o singură concepție ceea ce, până la el, era privit oarecum separat. Pe de o parte, avem procesul artistic ca proces imitativ

1. *Ibidem*, 1338a.

2. Aristotel, *Poetica*, 1450b.

descriș în detaliu. Pe urmă, avem rolurile sociale ale artei – rolul terapeutic și cel pedagogic. În fine, avem o teorie a frumosului bazată pe teoria despre natura omului în care *mărimea și dispoziția* părților unei opere este intuită direct de o capacitate înnăscută a sufletului nostru de a percepe armonia din lucruri (aceeași cu armonia cosmică).

Așa stând lucrurile, dacă punem toate aceste aspecte laolaltă, putem obține o definiție a operei de artă la Aristotel. *Ea este un obiect frumos, cu mărime și dispoziție armonioase, obținut printr-un proces de imitație a unei idei dezvăluite în mintea artistului cu ajutorul discursului și cu scop social terapeutic și pedagogic.* În această definiție este condensată viziunea despre artă a epocii clasice a filosofiei grecești, în forma ei cea mai dezvoltată și clarificată de până atunci.

PLOTIN ȘI AMURGUL GÂNDIRII GRECEȘTI¹

1. Neoplatonismul ca sinteză între *Weltanschauung*-ul grecesc și cel oriental

Gândirea estetică greacă și dezbaterile de secole în jurul artei și frumosului din lucruri sunt împlinite și desăvârșite de gânditorii neoplatonici, un curent filosofic inițiat de Plotin (205–270 d.H.) și continuat de o serie de discipoli până în anul 529, când Iustinian I, cunoscutul împărat al Bizanțului, le-a interzis filosofilor orice activitate publică și Academia neoplatonică a fost desființată. Damascius, „ultima verigă a lanțului de aur neoplatonic”², este cel care va închide cercul gândirii filosofice grecești început de Thales în urmă cu un mileniu. Această școală neoplatonică a fost organizată după regulile Academiei clasice platonice și avea în frunte un așa-numit „diadoh”, termen care literal s-ar traduce prin „moștenitor” (al tradiției filosofice de la Platon). Aceștia se vedeau pe sine ca fiind adevărații continuatori și păstrători atât ai tradiției scrise a textelor lui Platon, cât și ai tradiției nescrise, ai stilului de viață filosofic adoptat de Platon și ai doctrinelor sale „secrete”.

Plotin, figura centrală a neoplatonismului, a fost un filosof născut cel mai probabil în Egipt, un adevărat centru cultural și de tradiție intelectuală al Orientului. În tinerețe, el a călătorit în Alexandria, capitala culturală a întregii lumi civilizate la acea vreme, pentru a-și aprofunda cunoștințele de filosofie, geometrie și matematică. Hazardul istoric a făcut ca maestrul lui Plotin, Ammonius Saccas, cel de la care se presupune că acesta a deprins atât învățăături despre doctrina lui Platon și Pitagora, cât și elementele principale ale stilului neoplatonic de gândire și de raportare la text, a fost tot un filosof care nu a scris niciodată nimic, la fel ca Socrate, maestrul lui Platon. În plus, influența lăsată de acest filosof practic necunoscut astăzi asupra lui Plotin a fost una de proporții similare cu cea lăsată, înaintea lui, de Socrate.

El a marcat destinele filosofiei europene într-un mod decisiv prin faptul că, în doctrina neoplatonică, se pot găsi primele urme ale sintezei dintre două *Weltanschauung*-uri diferite – cel oriental-iudaic care a dat naștere creștinismului și cel clasic grecesc. Această sinteză a făcut posibilă asimilarea tradiției grecești de către gânditorii creștini timpurii, ceea ce a condus la nașterea gândirii dogmatice și a filosofiei creștine ce va urma să domine peisajul intelectual al lumii civilizate până în zorii epocii moderne. Așadar, fără o astfel de sinteză între cele două *Weltanschauung*-uri, făcută totuși pe terenul gândirii grecești, filosofia creștină ar fi fost foarte diferită, cel mai probabil apropiindu-se mai mult de iudaism și, ulterior, de islamism.

În acest context, filosofi neoplatonici au fost înclinați spre misticism și spre asceză, au adoptat stilul de viață și filosofia pitagoreică și au preluat o parte din viziunea iudaic-orientală despre divinitatea absolută situată mai presus de ființă și de orice idee. Mărturie pentru apartenența la

1. Unele paragrafe din primele două subcapitole au fost preluate și prelucrate după Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 134-151.

2. v. *Introducere: Damascius și tradiția neoplatonică*, în vol. Damascius, *Despre primele principii: aporii și soluții*, traducere din greacă, introducere și note de Marilena Vlad, București, Editura Humanitas, 1996, pp. 5-55.

pitagorism ne stau scrierile biografice care ne-au rămas de la acești filosofi privind viața și filosofia lui Pitagora, precum și cele despre istoria și dezvoltarea pitagorismului în spațiul cultural grec. Atât Plotin, cât și Porfir și Iamblichos au scris cuvinte de laudă la adresa filosofului grec din Samos și și-au recunoscut simpatia pentru învățăturile și stilul de viață specific pitagorismului, asociindu-l stilului de viață filosofic autentic. Acesta este și motivul pentru care neoplatonicii au fost preocupați, pe tărâmul filosofiei artei, de desăvârșirea marii teorii pitagorice despre frumosul obiectual și despre obiectele artistice.

Momentul de amurg al gândirii grecești nu este, așadar, cum s-ar putea crede la prima vedere, ceva decrepit. Dimpotrivă! Plotin și școala sa neoplatonică desăvârșesc orientarea metafizică a reflecției asupra artei în spațiul grec, prin întoarcerea la Platon sau Pitagora și prin respectarea riguroasă în exercițiul de construcție filosofică a unui principiu teoretic unic: Toate lucrurile existente provin prin creație continuă, prin emanație, din ideea Unului suprafințial.

Plotin, prin urmare, realizează o reformare a modului grecesc (clasic și elenistic) de a gândi în condițiile reafirmării tradiției grecești de filosofare. Cum s-a arătat într-o altă lucrare¹, prin Plotin filosofia grecească (în mod special Platon și stoicii) primește o nouă modelare rezultată din întâlnirea ei cu gândirea orientală, în mod special, cu sinteza filosofică iudeo-elenă a lui Filon din Alexandria. Neoplatonismul este, așadar, o nouă filosofie, chiar dacă sursa de inspirație este Platon și filosofia din *Dialoguri*.

Raportarea lui Plotin la Platon este inovatoare în măsura în care principiul ordonator al lumii, așa cum era văzut de vechii greci, este scos de Plotin și neoplatonici în afara domeniului ființei și transformat în principiu creator activ urmând sugestiile filosofiei orientale. Acesta este izvorul întregii realități și se apropie mai degrabă de neființă, decât de ființă, fiind chiar astfel denumit de către Damascius în *Primele principii*. Acolo, principiul tuturor lucrurilor este *nimicul inefabi*², situat dincolo de ființă și intelect, care face posibilă orice creație și raportare intelectuală la lume. Cu toate că, în mod expres, gândirea estetică și filosofia artei la Plotin se fundează pe un text explicit de câteva pagini din *Enneade, Despre frumos*³, importanța sa este covârșitoare din cel puțin două motive. Primul este acela că estetica subiacentă gândirii lui Plotin poate fi văzută ca o placă turnantă între gândirea greco-latină (păgână) și gândirea creștină. Cu alte cuvinte, Plotin și neoplatonismul stau la intersecția culturii mozaicate ce a făcut trecerea de la *Weltanschauung*-ul greco-latin la *Weltanschauung*-ul creștin. Așa cum susțin mai toți istoricii filosofiei, orice încercare de analiză a mecanismelor istorice de trecere de la paradigma estetică a Antichității la paradigma estetică a Evului Mediu trebuie să treacă prin gândirea lui Plotin.

Al doilea motiv ține de influența de durată a gândirii filosofice și estetice a lui Plotin. Aureliu Augustin, Meister Eckhart, Spinoza, Leibniz, Hegel, Schopenhauer, Bergson etc. sunt doar câteva dintre numele care s-au inspirat din gândirea lui Plotin ori i-au continuat spiritul de filosofare. Însă în ordinea înțelegerii mecanismelor istorice de continuitate și discontinuitate în istoria ideilor estetice, de stabilire a unor filiații tematice, importanța cunoașterii esteticii lui Plotin este hotărâtoare pentru înțelegerea Renașterii. O bună parte a esteticii filosofice renascentiste este de extracție plotiniană, în condițiile în care Platon însuși era citit, comentat și înțeles printr-o grilă de lectură neoplatonică.

1. v. Constantin Aslam, *Problema ontologică în gândirea europeană. Modele conceptuale și interpretări semnificative*, București, Editura Pelican, 2002.

2. v. Damascius, *Despre primele principii: aporii și soluții*, ed. cit., pp. 129-130.

3. Plotin, *Enneade*, I-II, traducere de Vasile Muscă, București, Editura IRI, 2003, pp. 183-201.

2. Coordonate ale metafizicii plotiniene

Reflecția lui Plotin asupra artei este, similar întregii gândiri grecești, de sorginte metafizică. Altfel spus, temele fundamentale sunt dezbătute în cuprinsul unor ample scenarii explicative ale lumii văzute ca un întreg ordonat, similar unui organism viu, în care părțile îndeplinesc funcții precise în susținerea și dăinuirea acestuia. În fond, toate proiecțiile metafizice grecești de la Thales la Plotin – luate apoi ca model de întreaga filosofie europeană până la Heidegger și Wittgenstein – propun o serie de țesături conceptuale ce unifică într-un întreg comprehensibil lumea relațiilor dintre obiecte cu marile valori care susțin și înflăcărează comportamentele și năzuințele omenești: Binele, Adevărul și Frumosul. Aceste valori, pe care fiecare dintre noi le redescoperă în propria conștiință, sunt ca niște „autostrăzi imaginare” prezente în viața tuturor oamenilor.

Tema înțelegerii raportului dintre Unu și Multiplu, ce apare în zorii metafizicii grecești odată cu Anaximandros, este tematizată și de Platon în întreaga sa operă dar, într-un mod cu totul exemplar, în dialogul *Parmenide*¹. Acolo, Platon sintetizează provocările (aporiile de ordin logic) la care trebuie să facă față orice filosof dacă se simte chemat să propună un scenariu metafizic. Drumurile gândului filosofic în această problemă sunt sinuoase și ezitante, fiind confruntat la fiecare pas cu probleme și riscând să ajungă în „înfundături” ale gândirii în care logica tradițională pur și simplu cedează. În astfel de situații, când logica nu ne mai ajută să decidem ce drum merită urmat, sunt situații-limită ale gândirii filosofice, în care sintaxa și puterea de semnificare a limbajului nostru cotidian sunt depășite și își dovedesc nimicnicia în fața măreției principiului prim al gândirii.

Așa se explică de ce Plotin îl urmează pe Platon, considerând că apogeul gândirii filosofice dintotdeauna se află în dialogul *Parmenide*, la care se raportează și îl comentează în raport cu propriile sensibilități reflexive. Spre deosebire de filosofi moderni devorați de orgoliul originalității, Plotin se concepea pe sine, în mod sincer, doar ca un simplu comentator al metafizicii platoniciene, respectiv al ideii de Bine (*agathón*), piesă esențială în construcția teoriei ideilor expusă de Platon în dialogul *Republica*. De aceea, o rememorare a modului în care Plotin își construiește propria viziune despre lume este esențială în înțelegerea gândirii sale estetice.

Cum se știe, în dialogul *Republica*, Platon plasează Binele în vârful ierarhiei ideilor și îl asemuiește cu principiul inefabil al lumii. Câteva fragmente extrase din operă sunt revelatorii pentru ceea ce înseamnă Binele pentru Platon: „...ideea Binelui este cunoașterea supremă, ideea prin care și cele drepte și celelalte bunuri devin utile și de folos... eu îl numesc pe Soare odrasla Binelui, odraslă pe care Binele a zămislit-o asemenea cu el însuși. Căci ceea ce Binele este în locul inteligibil, în raport atât cu inteligența, cât și cu inteligibilele, același lucru este Soarele față de vedere și de lucrurile vizibile... în domeniul inteligibilului, mai presus de toate este ideea Binelui... ea este anevoie de văzut, dar că odată văzută, ea trebuie concepută ca fiind pricina pentru tot ce-i drept și frumos; ea zămislește în domeniul vizibil lumina și pe domnul acesteia, iar în domeniul inteligibil, chiar ea domnește, producând adevăr și intelect...”²

Așadar, principala sursă de inspirație în modul de a concepe Binele de către Plotin o constituie gândirea lui Platon. Dar el nu este un simplu comentator, ci construiește, pe bazele filosofiei platonice, un nou mod al omului grec de a gândi problema centrală a metafizicii și de a se raporta

1. Platon, *Parmenide* în *Platon*, Opere VI, București, Editura științifică și enciclopedică, 1989.

2. Platon, *Republica*, ed. cit., 504e-509e.

la lume ca întreg. Pe de o parte, el transformă ideea pl tonică a Binelui ordonator în ideea unui Bine creator, care *dă naștere prin emanație* celorlalte idei. Așadar, pentru Plotin, Binele este izvorul creator al tuturor lucrurilor din lume sau, cum mai spunem noi astăzi, din univers.

Acest principiu inefabil are, la Plotin, mai multe nume, toate fiind parțial insuficiente pentru a desemna corect o realitate prin excelență imposibil de pus în discurs: Dumnezeu, Principiul unic, Zeul suprem, Unul, Eternul, Existența, Inexistența (Nimicul), Infinitul, Ființa absolută, Ființa perfectă etc. Spre deosebire de creștinism, care îl concepe pe Dumnezeu ca pe o persoană și-l înțelege plecând de la cunoașterea dogmatică fundată pe credință, Plotin are în vedere un „Dumnezeu al filosofilor”, pe care-l înțelege apelând la argumente și demonstrații raționale. Așadar, pentru Plotin, „Binele” este unul dintre numele diferite pe care le putem atribui lui Dumnezeu, în funcție de contextele argumentative în care apare relația formală Unu-Multiplu.

Recompunând în sinteză și, firește, simplificând didactic scenariul metafizic plotinian, Binele este Unul și este perfect. Fiind perfect, este și bun. Ceea ce este rău actual va fi bine în viitor sau a fost bine în trecut. Unul (Binele) este Existența singură. Ea este autogenerată și primordială. Înainte de Unul și fără el nu a fost nimic și nu poate fi ceva. Tot ce există este o emanație a sa. Pentru a exemplifica intuitiv înțelesul ideii de emanație Plotin apelează la o experiență obișnuită. Așa cum lumânarea aprinsă poate răspândi în jurul ei sau în depărtare lumina, fără să se disloce și să se amestece ea însăși cu substanțele concrete pe care le iluminează, cu lucrurile luminate, tot astfel se întâmplă și cu emanația. Ea se împarte pretutindeni fără să se dividă pe sine, fără să-și piardă unicitatea, rămânând mereu în egalitate cu sine, la același grad suprem de existență. Tot astfel și Binele – dacă și-ar pierde unicitatea n-ar mai fi perfect. Plotin, prin urmare, nu este panteist, întrucât Dumnezeu nu este prezent în interiorul lucrurilor, ci l-am putea numi „*emanaționist*”, dacă luăm în considerare sensul tocmai evidențiat. În interpretarea panteistă a gândirii plotiniene, proprietatea fundamentală a Unului, anume perfecțiunea, s-ar pierde. Principiul unic nu poate fi răspândit în multiplicitatea lucrurilor fără a-și ieși din propria condiție, fără a se pierde pe sine. Rezumând, Binele posedă proprietăți pe care nu le au lucrurile individuale gândite împreună și care îl apropie destul de mult de concepția pitagorică despre monadă. Astfel, Binele este unitatea originară (Unul), este perfect, absolut, universal, indivizibil și nedeterminat. El nu poate fi gândit ca fiind nici subiectiv, nici obiectiv. Binele este etern și infinit și nu este supus nici măsurii, nici numărului, ci este chiar principiul oricărui număr – cum era, pentru pitagorei, Monada. El este simplu și nemărginit. Nu are figură, nici părți și nici formă, așadar, nu este simetric și nu e definit conform proporțiilor. El este nimicul însuși, inexistența totală, în măsura în care lucrurile lumii au existență; nici esență nu este pentru că el este condiția esenței. Binele în sine nu este o ființă inteligentă și nici nu i se poate atribui gândirea. De ce? Pentru că a căuta lumina cunoașterii, susține Plotin, este dat celui ce are nevoie de ea și, mai mult decât atât, între cel ce cunoaște și obiectul cunoscut apare o dualitate. Când cunoaștem, introducem o scindare în lumea noastră interioară, ceea ce ar face ca unul să nu fie unul, ci să fie scindat, „*îndoit*”. Intelectul (*nous*) este facultatea prin care intuim unitatea în ceva scindat, însă devine insuficient atunci când suntem puși în fața simplității supreme. Așadar, gândirea omenească caută lumina cunoașterii, pe când lumina pură a Binelui nu caută lumină. Binele fiind lumină și necăutând lumină (pentru că numai gândirea caută lumină), trebuie să admitem că el nu este gândire și nici inteligență, ci este mai presus de gândire și inteligență, făcându-le pe acestea posibile.

Constatăm, prin raportare la Platon, că Plotin epuizează parcă posibilitățile logice de descriere a Binelui, pe care îl încercuiește treptat în condițiile în care Principiul unic nu poate fi descris. Așadar, Plotin creează o pânză conceptuală în jurul Binelui, o rețea și un sistem de concepte exprimate logic când pozitiv, când negativ. El anticipează astfel gândirea creștină, respectiv cele două căi de cunoaștere a ființei divine moștenite din teologia patristică: calea catafatică sau afirmativă (ce indică ceea ce este Dumnezeu în raport cu realitățile create, văzute, luate ca simbol al său; Dumnezeu este cunoscut din prezența și din lucrările sale în creație, atribuindu-i-se însușirile acesteia), și calea apofatică sau negativă (este modalitatea de cunoaștere prin negare și înaintare; se afirmă ceea ce nu este Dumnezeu și astfel dobândim o „cunoaștere de înaintare” până la trăirea misterului divin). Spre deosebire însă de Platon și Aristotel care afirmă că principiul unic este inteligența în ipostaza ei supremă, Plotin afirmă că Dumnezeu fiind el însuși gândire, nu trebuie să gândească. Această teză a absenței inteligenței din constituția ființei divine, a Unului fără gândire, este îndreptată polemic nu numai spre filosofii de tradiție și prestigiu ale lumii grecești, cât și împotriva unei anumite laturi a doctrinei creștine pentru care Dumnezeu este atotștiutor, este inteligența absolută.

Binele este totodată inalterabil, perpetuu și absolut liber. Este absolut liber pentru că nu este supus la nimic altceva decât la sine însuși, atât în ordinea exteriorității, cât și în aceea a interiorității. Binele este veșnic și nenăscut; el nu poate fi produsul întâmplării pentru că el nu a fost produs de o altă cauză decât propria sa cauză. Eternitatea și veșnicia Binelui se deduc din perfecțiune. Perfectă este o stare din care nu lipsește nimic. În această stare, susține Plotin, ființa nu aspiră la nimic și nici nu poate regreta ceva, prin urmare, ea este Tot, și e Tot actualmente fără a câștiga ceva mai târziu și fără a pierde ceva acum față de trecut. Ființa Unului fiind perfectă este, prin consecință, eternă. Eternitatea, așadar, derivă logic din perfecțiune.

Binele, cum s-a mai spus, este creatorul lumii și, într-un anumit fel, existența sa este postulată plecând de la lucrurile sensibile, de la ceea ce există în mod concret. Nimeni nu poate întreba și căuta un sens lumii în care trăim cu toții, și faptul are o valabilitate permanentă, dacă nu postulează că există ceva care este prezent pretutindeni și nicăieri, un principiu al lumii, după cum susțin vechii greci și, după ei, Plotin.

Dificultatea majoră a acestui scenariu explicativ constă în deslușirea mecanismelor de trecere de la Unul la Multiplu, de la Creator la lucrurile create. Problema pe care o pune Plotin (de fapt, pe care o readuce în fața conștiinței, pentru că ea este problema capitală a întregii filosofii grecești – numită și *problema generării*) este acesta: Cum Zeul suprem, ca ființă perfectă, creează o lume diferită de el? Cum și de ce perfecțiunea creează imperfecțiunea? Evident că Plotin nu lasă fără răspuns această întrebare dar, cum este de așteptat, argumentația sa este laborioasă.

Simplificând lucrurile, Unul nu iese din condiția sa pentru a crea, întrucât creația este ceva ce ține de propria natură. Unicitatea sa nu se dizolvă în multiplicitate pentru că Divinul creează prin ipostazele sale emaneate și nu în mod nemijlocit. Argumentația lui Plotin este extrem de ingenioasă dacă avem în vedere înțelesul termenului „ipostază”. Acest cuvânt provine din grecescul *hypostasis* și înseamnă „ceea ce stă dedesubt”, fundament, substanță. Așadar, Unul inefabil se ipostaziază pe sine, se substanțializează și din această substanțializare ia naștere chiar *intelectul pur*, care poate percepe *ideile însele* ca fiind diferite de Unitatea primordială, dar în același timp similare (problema Unu-Multiplu). Ulterior, din acest intelect pur, gândit după modelul aristo-

telic al intelectului care se intuiește direct pe sine însuși, ia naștere lumea ideilor care, la rândul său, dă naștere lumii sensibile.

Așadar, ideile nu sunt nimic altceva decât moduri în care intelectul pur percepe Unitatea originară ca diferită față de sine. Cu alte cuvinte, diferența dintre idei este introdusă de intelectul pur, fiecare dintre ele fiind în mod original, o unitate. Aceste idei, la rândul lor, se concretizează în lucruri. Așadar, orice lucru existent este el însuși o concretizare a ideii și o substanțializare a Unului prin intermediul *Intelectului*, fapt valabil și pentru opera de artă. Ea nu este nimic altceva decât un lucru în care se concretizează ideea de Frumos care, la rândul ei, nu este nimic altceva decât o ipostază a Binelui sau, cum se exprimă Plotin, partea exterioară, vizibilă, a Binelui inefabil¹.

Așadar, Plotin susține că Binele emană într-o primă instanță Inteligența (*Nous*), apoi, într-o a doua etapă, este emanat Sufletul Universal, iar apoi cel individual. În ce constă prima emanație? Pe scurt, prin emanația Inteligenței, Binele ordonează lumea în conformitate cu Ideile sau cu Formele despre care vorbea Platon (lumea devenind astfel inteligibilă, luând forma unui ansamblu ierarhic, ordonat de forme), în timp ce prin emanația Sufletului Universal putem explica de ce lumea este animată, într-o mișcare și rotație continuă. Unul este lipsit de însușiri, e inefabil, în sensul că însușirea sa este de a nu avea însușiri. Inteligența este întoarsă intuitiv către Unul ca primă ipostază a sa; din ea emană Sufletul lumii. Din Sufletul lumii emană sufletele particulare – demonice, omenești, animale și vegetale care sunt la rândul lor întoarse către corpuri. Unul, Inteligența și Sufletul alcătuiesc cele trei ipostaze (substanțe) ale Divinului, o trinitate care își va găsi, mai târziu, corespondența pentru filosofi creștini în trinitatea biblică: Tatăl va fi atunci echivalat cu Unul, Fiul va fi echivalat cu Inteligența sau Logosul, iar Sfântul Duh va fi echivalat cu Sufletul.

Creația înseamnă, așadar, „coborârea” Binelui prin emanație în ipostazele sale, proces numit de către Plotin procesiune. Aceasta constă într-o „degradare” treptată a perfecțiunii pe măsură ce Ideea se concretizează din ce în ce mai mult și se unește mai strâns cu materia. De pildă, sufletul omului este o ipostază „degradată” a Sufletului Universal, întrucât el este întemnițat în corp, în materie. Există însă și posibilitatea reîntoarcerii lui la perfecțiune, la Unul, proces numit de Plotin conversiune și izbăvire. Scopul spre care se îndreaptă sufletul omenesc este revenirea la Dumnezeu și poate fi atins prin contemplație intuitivă, prin ceea ce Plotin numește extaz mistic. Acesta este o stare de trăire (cunoaștere) a lui Dumnezeu care nu poate fi atinsă cu ajutorul gândirii obișnuite și obligate să opereze cu dihotomia subiect-obiect. Starea de grație poate fi atinsă numai dacă ducem o viață virtuoașă; ea este totodată atinsă de cei care au o cultură morală desăvârșită fiind apanajul celor puțini dintre noi. Prin intuiție, prin percepție directă și trăire sufletească deplină putem dobândi, spune Plotin, o cunoaștere a Unului, fapt care ar trebui să constituie rațiunea de a fi a tuturor oamenilor.

3. Plotin și filosofia artei

Chiar dacă reflecțiile sale exprese privitoare la frumos și artă nu sunt foarte extinse, tema plotiniană a filosofiei artei este una centrală în gândirea sa deoarece ea ne duce direct în preajma

1. Plotin, *Enneade*, ed. cit., p. 201.

ideii supreme. Pentru Plotin, „firea Binelui are Frumosul pus în fața sa ca scut”¹, ajungând ca, din anumite puncte de vedere, Frumosul și Binele să coincidă². Așadar, problema artei ne va purta prin toată problematica metafizică pe care deja am expus-o pe scurt și traversează întreaga plasă conceptuală plotiniană.

Dar, întrucât la Plotin problema sufletului și a efectului obiectului frumos asupra lui (ceea ce am numit latura subiectivă a esteticii) și problema obiectului artistic (ceea ce am numit latura obiectivă a esteticii) sunt legate prin chiar natura demersului plotinian, noi trebuie să operăm o distincție didactică: ne vom ocupa în acest capitol doar de problema frumosului din lucruri și a statutului metafizic al ideii de Frumos ca atare, lăsând problema sentimentelor trezite de acest frumos în mintea omului pentru o incursiune pe terenul esteticii subiective într-o lucrare ulterioară.

Așadar, la Plotin avem de-a face cu o unitate intimă între estetica subiectivă și cea obiectivă pentru că, la el, Unul este principiu atât pentru Intelectul divin și sufletul omenesc, cât și pentru lumea ideilor. De aceea la Plotin nu există nici o diferență de natură între *lume* și *sine*, această distincție pierzându-se în unitatea originară al cărei scut este ideea de Frumos. Cu alte cuvinte, la neoplatonici, problema frumosului este totodată problema ideii *concretizate* în lucruri, cât și a *sufletului omenesc* care, ridicat la nivelul *Intelctului*, reușește să contemple această idee în toată frumusețea și puritatea ei. O astfel de diferență de viziune asupra lumii apare pentru că noi, în modernitate și postmodernitate, lucrăm cu distincția dintre subiect și obiect, pe când grecii, după cum am văzut, nu o făceau. Distincția care funcționează în reflecția lor despre artă este cea dintre material și imaterial, pe treptele căreia omul urcă în contemplarea frumosului până la Ideile imateriale însele. Între subiect și obiect nu era, așadar, mai ales la Plotin, nici o scindare esențială pentru că ambele sunt născute de aceeași „idee a ideilor”, Binele suprem.

Așa stând lucrurile, frumosul din lucruri este gândit tot ca o *imitație*, o umbră a ideii de Frumos a cărei natură stă însă în sufletul nostru. De aceea arta va avea pentru Plotin rolul important de atragere a atenției sufletului asupra adevăratei sale naturi, rol pe care îl putem asemăna cu rolul pedagogic al artei de la Platon și cu estetica „erotică” din *Banchetul*³. Pornind de la obiectul artistic, poate avea loc ceea ce Plotin numește o *conversiune* a sufletului, o întoarcere a sufletului dinspre materie spre imaterial – avem, așadar, și o dimensiune soteriologică a artei, ea servind la *izbăvirea sufletului*, la salvarea sa de la lumea materială și perisabilă într-o lume a Intelctului populată de idei.

Și acum, ca și în platonism, arta este văzută ca *semn al ideii* și ca început al drumului sufletului înapoi către adevărata sa natură divină, către Intelctul pur (*nous*) și către divinitate. Astfel, contemplarea Ideii de Frumos începe cu frumosul din lucruri și, exact ca la Platon, urcă și se purifică treptat pentru a putea percepe frumosul faptelor, al caracterelor, al legilor și, în fine, al ideilor însele⁴. La fel ca în *Banchetul* lui Platon, reflecția asupra frumosului începe în domeniul filosofiei artei cu frumusețea lucrurilor existente și sfârșește în estetică cu considerații asupra sentimentelor și trăirilor trezite de Frumos în sufletele noastre. În expunerea care urmează ne vom concentra asupra cauzelor și semnelor frumosului din lucruri, asupra *concretizării* ideii de Frumos în opera de artă sau în obiectul frumos în genere, precum și asupra mecanismelor asociate acestei

1. Plotin, *Enneade*, I, VI, 9.

2. *Ibidem*.

3. Cf. Platon, *Banchetul*, București, Humanitas, 2006, 207a *sqq.*

4. Plotin, *Enneade*, I, VI, 5.

concretizări. Cu alte cuvinte, vom expune filosofia lui Plotin în ceea ce privește frumosul asociat cu o anumită senzație estetică percepută de către om pe calea simțurilor (*aisthesis*).

4. Frumosul și simțurile. Prezența frumosului în lucruri

Plotin se întreabă în primă instanță asupra frumosului din lucruri. Ce este acel ceva care, prezent în lucruri, ne mișcă privirile și sufletele? Ce anume lasă o impresie asupra simțurilor noastre atât de puternică încât poate da naștere unei trăiri estetice? Nimic mai simplu, spune Plotin: frumosul este *o prezență (to paron)*¹ a ideii în lucruri.

Importanța acestei idei poate fi ușor trecută cu vederea dacă nu luăm în considerare sensul grec a lui *paron* și *pasousia*. Ambele desemnează o prezență *ilustră* sau chiar divină în lucruri. La început, în perioada ptolemaică (305–30 î.Hr.), *parousia* avea sensul tehnic al unei vizite oficiale a unui conducător într-o țară străină, ceea ce astăzi am numi „vizită oficială” ce necesita o „primire cu onoruri”. În greaca creștină, sensul acestui cuvânt s-a schimbat pentru a desemna venirea lui Iisus Hristos, Împăratul Împărăției Cerurilor, pe pământ. Lumea de „aici” este gândită ca fiind „străină”, iar vizita Mântuitorului are scopul de a o izbăvi. Acest sens sacru și mistic există și în textul plotinian, unde prezența ideii în lucruri este gândită ca una de origine divină, o prezență a ideii într-un element străin pentru a „mântui” materia care era gândită ca fiind însuși răul și urâtul.

Fără idee, care să formeze lucrurile, materia ar fi informă, haotică și urâtă. Așadar, toate corpurile nu sunt frumoase în sine, ci prin raportare sau participare² la idei, acestea din urmă fiind frumoase *prin substrat (hypokeimenon)*³. Deasupra acestor idei, lângă ideea de Bine, este pusă ideea Frumosului, care fiind ceea ce dă frumusețe atât lucrurilor sensibile, cât și ideilor, este altceva decât celelalte idei frumoase în sine. Gândul plotinian este de o simplitate care poate fi cu greu surprinsă în cuvinte. El spune că, în lucruri, două sunt cauzele frumosului – prezența unei anumite idei formatoare și prezența ideii de frumos. Să luăm exemplul unui scaun: în el este prezentă ideea de scaun și, pentru ca scaunul să fie frumos, trebuie să fie prezentă și ideea de frumos. La fel stau lucrurile și în ideea operei de artă: într-o statuie frumoasă dintr-un templu grecesc este prezentă atât ideea zeului, cât și ideea de frumos. Așadar, ideea pură de frumos nu se poate găsi, de una singură, în nici un lucru, ci ea doar determină felul în care apar în lucruri celelalte idei. Cu alte cuvinte, Frumosul, fiind suprafințial, la fel ca Binele, apare în lucruri doar prin intermediul unei *alte* idei formatoare.

În aceste condiții, spune Plotin, orice lucru este frumos, în măsura în care conține într-un anumit grad o idee în el, doar că anumite lucruri sunt mai frumoase decât altele datorită clarității sau strălucirii pe care această prezență divină o are. În unele lucruri, ideea abia dacă este recognoscibilă, pe când în altele, ne izbește la prima privire. Această strălucire⁴ a ideii în lucru este tocmai Ideea Frumosului, gândită ca un fel de „lumină incorporală” care *pune în evidență lucrul și îl scoate „în fața”* celorlalte lucruri. Așadar, atunci când vedem un lucru frumos, el ne „sare în ochi” imediat, suntem atrași de el și nu ne putem muta privirile din direcția lui, ca și când restul mediului ambiant ar fi căzut în întuneric și singurul lucru rămas „luminat” este tocmai ceea ce numim „frumos”.

1. Plotin, *Enneade*, I, VI, 1.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Plotin, *Enneade*, I, VI, 3.

În cadrul acestei experiențe însă, ideea se îmbină cu rațiunea, cu discursul, cu *logos*-ul¹. Așadar, lumina imaterială prezentă în lucruri care trezește trăiri estetice nu este nimic altceva decât idee însoțită de *logos*, de discurs rațional și divin în același timp. Plotin spune clar că „un corp frumos se naște prin *comuniune* cu un discurs venit de la cele divine”². Așadar, observarea frumosului din lucruri apare mereu însoțită de o *judecată (krisis) rațională*, de o *discernere* făcută de o anumită facultate a sufletului, la care însă consimte întregul suflet³. Cu alte cuvinte, orice experiență estetică este, ca și la Platon și Aristotel, una „logică”, ea implică o judecată a sufletului și abia atunci când spunem hotărât către noi înșine „Acest lucru este frumos”, noi sesizăm frumusețea lui cu adevărat.

5. Integralitatea frumosului și judecata estetică.

Logica „canonică” a frumosului

Frumosul este așadar, la Plotin, strălucirea ideii aflată în lucruri însoțită de un discurs judicativ prin care este afirmată și „consfințită” prezența ideii ca atare. Dar, întrucât ideea nu este un lucru compus, frumusețea nu poate sta ca atare în raportul dintre părți, în proporții și în simetrie, așa cum era în Marea Teorie a lui Pitagora. Din contră, frumusețea stă în unitatea obiectului, în faptul că noi percepem ideea în multiplicitate, vedem unitatea care străbate lucrul frumos, nu doar părțile puse laolaltă.

Așadar, există o luptă în inima obiectului frumos între materie, care respinge forma, și ideea formatoare care încearcă să-și impună strălucirea peste corporal. În această luptă frumosul câștigă atunci când ideea reușește să îmbine laolaltă o multiplicitate de părți și să-i ofere un sens, o rațiune, un *logos* sau o coerență internă. „Frumosul se așează peste această punere laolaltă în unitate și se dăruiește pe sine părților și întregurilor”⁴. Așadar, ceea ce conferă frumusețe părților disparate este chiar ideea explicitată prin discurs și judecată – iar acest discurs este „venit de la cele divine” pentru că este „provocat” de idee. Prin aceasta, ceea ce este frumos în lucruri devine manifest și sufletul nostru se întoarce către *idee*, către spiritual, către divinitatea ce sălășluiește în adâncul nostru. Astfel, *mythos*-ul divin de la Empedocle este oarecum restabilit de către Plotin ca *logos* rațional al ideii.

Așa stând lucrurile, la Plotin apare pentru prima oară în istoria filosofiei ideea explicită a unei judecăți estetice și a unei „puteri” (*dynamis*) sufletești care are această capacitate⁵. Din acest punct de vedere, Plotin este cu mult înaintea timpurilor sale, însă nu trebuie să gândim această putere a sufletului pe calapodul criticii kantiene a puterii de judecare, deoarece aici avem de-a face cu o simplă putere de discriminare între un lucru frumos și unul urât care nu implică întreaga arhitectonică a sufletului de la Kant. Ceea ce ne spune Plotin este, de fapt, că sufletul nostru are o anumită putere de a intui frumosul în lucruri și că această capacitate este o „armonizare” a ideii din suflet cu ideea din lucru. Ideea din suflet, pe baza căreia se „judecă” ideea din lucru, este, după Plotin, un fel de *kanon*, o riglă prin care sufletul „măsoară” ceea ce este „mai divin”, adică ceea ce are prezența ideii mai bine înrădăcinată în sine. Această „măsură” se concretizează în *logos*, într-o

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*.

4. Plotin, *Enneade*, I, VI, 2.

5. Plotin, *Enneade*, I, VI, 3.

judecată în sensul logic al termenului care apoi este consimțită și de celelalte părți ale sufletului. Drept urmare, avem de-a face din nou cu o „logică” a artei care, de această dată, este una pe care o putem numi „canonică”, în măsura în care măsoară gradul de frumos din lucruri după o idee a sufletului. Dar, spre deosebire de canonul artistic bizantin, „canonul” plotinian nu a ajuns niciodată să se constituie explicit ca măsură a creației artistice. Cu toate acestea, vedem o tendință clară spre dezvoltarea unei logici a operei de artă mai riguroasă decât în cazul predecesorilor săi, Platon și Aristotel.

În acest context ideatic, forma exterioară a lucrului (*morphe*) este „ideea (*eidos*) interioară împărțită masei exterioare a materiei care este nedivizată, dar care se manifestă printr-o multiplicitate”⁶. Așadar, există o legătură strânsă, o corespondență sau o armonizare între ideea din suflet și cea din lucruri. Pe de altă parte însă, ideea din suflet nu este una „subiectivă”, ci este cât se poate de obiectivă, tocmai pentru că e percepută prin *nous*, prin intelectul divin la care fiecare suflet individual ia parte într-o măsură mai mică sau mai mare.

Modul în care are loc acest „acord” între cele două domenii de existență este prin *consonanță* (*symphonia*)⁷. Ideea din suflet, exprimată prin *logos* „sună la fel” cu ideea din lucruri. Așadar, Plotin pune în locul *simetriei* vizibile o *consonanță* invizibilă, diafană, pe care nu putem pune mâna efectiv, dar pe care sufletul nostru o aude la fel cum aude și „armonia sferelor” din gândirea pitagoreică. După cum vedem, discuția nu depășește orizontul Marii Teorii Pitagoreice a frumosului și nici *Weltanschauung*-ul grecesc, deși Plotin va critica un anumit mod de înțelegere a teoriei pitagoreice, cel care traduce *armonia* prin proporții și măsurători concrete.

6. Plotin și Marea Teorie a Frumosului

Așadar, obiecția principală a lui Plotin la adresa Marii Teorii a Frumosului vizează, de fapt, doar o anumită prejudecată privitoare la această teorie ce apărea în practica artistică a vremurilor sale. Majoritatea artiștilor și meșteșugarilor gândeau Marea Teorie într-un mod simplist și considerau că proporțiile și simetriile care conferă unui lucru caracterul de a fi frumos constau doar în proporții măsurabile matematic. Or, Plotin spune că dacă ar fi astfel, lucrurile simple nu ar fi frumoase, fapt ce este imposibil, deoarece ideile însele sunt simple, Zeul este simplu, Unul, Binele și Frumosul sunt simple. Or, dacă Marea Teorie ar fi înțeleasă în acest sens superficial, am ajunge la concluzia că Zeul însuși este urât. Așadar, avem nevoie de niște „armonii inaparente”, care nu pot fi măsurate cu compasul și echerul, dar care întemeiază orice măsură. Aceste armonii sunt cele despre care am vorbit, dintre ideile divine și punerea laolaltă a părților lucrurilor în care sunt concretizate ele.

Din acest punct de vedere, nu avem de-a face cu o *contrazicere a Marii teorii pitagorice despre frumos*, ci cu o completare a ei la un nivel mai adânc sau cu o clarificare a ei. La Plotin, armonia sensibilă este doar un semn al armoniei imperceptibile, care nu este surprinsă prin simțuri (*aisthesis*), ci prin intuiție noetică pură (*nous*), prin Intelect. Drept urmare, ceea ce este frumos este simplu și unitar, iar armonia și simetria în cele sensibile este tocmai aducerea acestora la unitatea necesară percepției ideii în lucruri. O statuie fără mâini și fără cap nu poate întruchipa în mod corespunzător ideea zeului, așa cum un tablou pictat doar pe jumătate nu poate întruchipa în

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

mod corespunzător ideea aflată în mintea artistului. Atunci când „intuim” ideea din spatele unui tablou, noi aducem toate elementele sale la unitate și vedem în acea unitate ideea însăși. De aceea, focul sau culoarea – lucruri simple, fără părți – sunt și ele frumoase, la fel cum sunt monumentele arhitecturale, statuile sau oricare opere de artă, doar că în ele, armonia este una invizibilă și nemăsurabilă, care vine din idee, în timp ce proporțiile celor din urmă pot fi măsurate.

Așadar, putem spune că armonia vizibilă, gândită ca proporție și simetrie măsurabilă, nu este cauza frumosului, ci cel mult un simptom, un semn al unei armonii mai adânci. Cu toate acestea, dizarmonia este cauza lipsei frumosului, a urâtului, pentru că ea trimite direct la o dizarmonie mai adâncă. Lipsa proporțiilor și a simetriei, așa cum am văzut și la Aristotel, face imposibilă intuirea unității ideii. În acest caz, urâtul absolut este gândit ca „lipsă a rațiunii (*logos*) și a ideii (*eidos*)”¹, fapt ce plasează lucrul „în afara rațiunii divine”. Dacă strălucirea ideii în lucruri este asociată cu lumina, lipsa ei este asociată cu întunericul. Un lucru care „nu strălucește” nu ne atrage atenția în nici un fel, nu ne seduce și nu ne farmecă. Așadar, *logos*-ul și ideea dă lucrului ceea ce am putea numi *armonie invizibilă*, care este mai puternică decât cea vizibilă, pentru că este eternă și imaterială. Așa stând lucrurile, ordinea adevărată a *kosmos*-ului este această armonie invizibilă ce dă strălucire lucrului prin prezența ideii în el².

Plotin adâncește înțelesul teoriei pitagorice și dă armoniei și simetriei un alt sens mai profund, împlinind destinul acestei teorii în gândirea grecească. Buna alcătuire a lucrurilor este dată de gradul în care ideea din sufletul omului transpare în lucruri, iar armonia este una „logică”, care ține de *consonanța* dintre idee și lucru. Dar această armonie nu este lăsată la bunul plac al privitorului, ci e întemeiată într-un *discurs* venit de la *ideile de natură divină*. În măsura în care arată prezența divinului în lucruri, *logos*-ul și *ideea* sunt eterne și normate după reguli stricte, ce nu pot fi schimbate în funcție „părerile” mulțimii. De aceea ignoranța și „surzenia” la această *consonanță* aduce în suflet „urâtul”, lipsa armoniei, lipsa sesizării raportului dintre lucru și idee. Așadar, *frumosul din lucruri corespunde frumosului din suflet, care este, de asemenea, o consonanță de tip logic-canonic cu intelectul divin (nous). Cu cât omul este mai asemănător cu divinul, lui îi vine mai ușor să perceapă armonia și ordinea inteligibilă ce se poate citi în lucruri.*

Vedem astfel că gândirea plotiniană despre artă are un caracter preponderent *soteriologic*, el văzând arta ca un mod în care omul se poate apropia de divin, de *logos*-ul adevărat și de Ideea de Frumos. În acest aspect soteriologic este însă inclus și aspectul *pedagogic* și cel *terapeutic* de la Aristotel. Prin artă, sufletul este „lecuit” de urât și ignoranță și astfel, se apropie mai mult de propria sa natură, se desprinde de materie și este cuprins de desfătare. Dar, desfătarea sufletului în preajma frumosului este gândită de Plotin ca fiind una de ordin mistic, nu civic, ca în cazul lui Aristotel. Așadar, se simte la Plotin „adierea” creștinismului, adierea unui nou *Weltanschauung* care nu pune accentul pe om ca ființare socială, ci pe comuniunea dintre om și divinitate. Astfel, prin întrebările pe care Plotin și le pune și prin problematica filosofiei sale, el este deja creștin. Din răspunsurile pe care le dă, el poate fi considerat însă cel mai grec dintre greci. Deși și-a pus problema mântuirii personale și a cunoașterii mistice a divinului, Plotin a răspuns prin ducerea la extrem a problematicii metafizice grecești și prin desăvârșirea Marii Teorii despre frumos care,

1. Plotin, *Enneade*, I, VI, 2.

2. Legătura dintre *logos* și *armonie* este veche și datează încă de la Heraclit care spune că „armonia ascunsă este mai puternică” și că această armonie este dată de un anumit *logos* care unește într-o unitate întreaga lume.

prin spiritul său, poate fi considerată *Weltanschauung*-ul grecesc însuși.

Odată cu neoplatonismul și cu drumul deschis de Plotin, viziunea despre lume a greșităii însăși este salvată și folosită în gândirea creștină. Arătând că lumea greacă poate să răspundă întrebărilor iudaic-orientale, Plotin a deschis drumul fructificării filosofiei grecești în sânul gândirii creștine și astfel, a pus bazele supraviețuirii greșităii într-o lume străină. Elementele acestei supraviețuiri sunt vizibile și astăzi, în modul nostru de a ne raporta la lume, îndatorat din mai multe puncte de vedere filosofiei grecești. Dacă vorbim despre „fință”, „esență”, „natură a lucrurilor” sau „principii”, o facem doar pentru că urme ale *Weltanschauung*-ului grecesc au supraviețuit de-a lungul mileniilor și au fost transfigurate în moduri dintre cele mai neașteptate de-a lungul epocii creștine, a renașterii, a modernității și a postmodernității.

Partea a treia

FILOSOFIA ARTEI ÎN EVUL MEDIU CREȘTIN

Capitolul XI

WELTANSCHAUUNG-UL CREȘTIN¹

O analiză a gândirii despre artă în *Evul Mediu* trebuie să-și asume, *ab initio*, o serie de inconveniente teoretice și un punct de vedere relativist. Motivele acestei atitudini sunt multiple și deseori invocate de autorii celor mai recente tratate de istorie medievală nevoiți să admită, sub rigoarea definirii perspectivei de cercetare, că de la bun început operează conceptual cu ambiguități.

În primul rând, chiar conceptul de „Ev Mediu” este ambiguu. El se referă la fenomene de cultură și civilizație extrem de eterogene, răspândite peste zece secole. Căci ce au în comun secolele de decadență ale Antichității târzii, IV–VI, cele ce coincid cu începutul Evului Mediu, cu renașterea carolingiană ori cu secolele ce au urmat anului 1000 și cu amurgul Evului Mediu, la sfârșitul secolului XIII și începutul secolului XIV? În plus, există diferențe semnificative între destinele civilizației creștine din Imperiul Bizantin și cea din Occident. Ele nici nu au înflorit în același timp, nici nu s-au bazat pe același tip de sensibilitate și nici pe același tip de raportare la lume. Între cele două „Evuri Medii” este o diferență imensă provenită din faptul că Orientul și Occidentul au avut două raportări distincte la lume în genere și la artă în particular. De aceea, din acest punct de vedere, Evul Mediu este format din două lumi, unite de același *Weltanschauung* creștin, însă radical diferite din multe alte puncte de vedere.

În al doilea rând, perspectiva relativistă, care trebuie însușită atunci când vorbim despre estetica medievală, survine din imposibilitatea noastră, a omului postmodern, de a *comunica și empatiza* cu lumea medievală. Sistemele noastre de convingeri și cadrele de gândire proprii omului secolului XXI, pe scurt *Weltanschauung*-ul specific omului actual, nu stimulează o identificare afectivă cu omul medieval. Altfel spus, noi, cei de astăzi, care trăim într-o lume desacralizată, putem accede cel mult la explicații și teorii mai mult sau mai puțin relevante despre arta și frumosul caracteristice Evului Mediu, dar în nici un caz nu vom putea ajunge la înțelegere și transpunere simpatetică. Cauza? Experiențele de viață și trăirile omului medieval erau *cu totul* diferite de ale noastre. Pe de o parte, omul medieval raporta totul la Scriptură și vedea în toate evenimentele care i se întâmplau „semne” ale prezenței divinului în lume. De asemenea, era obișnuit cu comunicarea orală directă, față către față, și nu avea acces la tehnologia comunicațională de acum. Mai mult decât atât, chiar conceptul său de timp era diferit. În lumea medievală timpul curgea altfel și era dictat mai degrabă de recurența sărbătorilor și de liturghia creștină decât de obiectivitatea ceasului, lucru ce duce la o altă logică internă a evenimentelor și o altă dinamică socială. Raportarea constantă la divinitate a înghețat practic omenirea într-un timp circular pe care noi doar cu greu îl mai putem înțelege. Același lucru se întâmplă și cu *canonul artistic* și caracterul repetitiv al motivelor artistice medievale. Pentru ei, arta slujea unui alt timp – timpului sacru – și răspundea altor nevoi decât răspunde astăzi.

În al treilea rând, într-o analiză a esteticii medievale trebuie însușită, în ordine metodică, o perspectivă relativistă de interpretare, întrucât *Weltanschauung*-ul medieval fundat pe supremația

1. Acest capitol a fost preluat și prelucrat după Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 153-171.

Bibliei este exprimat într-o constelație de simboluri ale căror înțelesuri s-au pierdut odată cu venirea modernității. Simplu spus, estetica medievală este o estetică a simbolurilor la care noi nu mai avem acces *nemijlocit*. Întregul *context interpretativ* – formele de viață, sistemul de credințe, stilistica gândirii etc., actualizate întotdeauna într-o conștiință individuală – a început să se estompeze odată cu venirea Renașterii și, mai ales, cu modernitatea, ajungând ca în contemporaneitate să ne pară străin și straniu în același timp.

Așa stând lucrurile, deosebirea de fond dintre tipul de conștiință a omului medieval și cel al nostru, al lumii (post)moderne, constă, între altele, în modul în care realizăm cunoașterea și raportarea la lume. Gândirea și cunoașterea omului medieval este *simbolică și hermeneutică*, bazându-se pe interpretarea *semnelor divine* din lume, luând drept autoritate supremă Biblia, în vreme ce gândirea și cunoașterea omului (post)modern este științifică, experimentală și complet desacralizată. Gândirea simbolică¹ este o unitate formată din trei elemente: ea este totdeauna *indirectă*, stă ca prezență *figurată* a transcendenței (a divinului) și ca înțelegere *epifanică* (interpretativă). Or, pe urmele Renașterii, cunoașterea actuală, științifică și experimentală, este o cunoaștere directă, despre fapte și este validată experimental. Noi, omenii lumii (post)moderne, oricât ar părea de paradoxal, suntem mai apropiați, în ordinea structurilor active de cunoaștere a minții, de lumea Antichității grecești și latine decât de lumea medievală. Fără o pregătire teoretică specială, noi nu mai avem acces, în mod natural, la mecanismele și resursele cognitive ale gândirii simbolice, ci suntem orientați spre o înțelegere rațională și experimentală a fenomenelor cu care ne întâlnim. Astfel, spre exemplu, omul medieval utiliza pentru decodarea textului biblic patru linii de interpretare, considerate ca egal îndreptățite și deci complementare. Este vorba despre exegeza celor patru sensuri: literal, moral, alegoric și anagogic. Sensul literal îl trimitea cu gândul pe interpret la folosirea textului biblic ca sursă fundamentală de înțelegere a istoriei lumii și a omului. Biblia, din acest punct de vedere, este o oglindă a faptelor trecute, prezente și viitoare. În ea este cuprins întreg trecutul, prezentul și viitorul omenirii, iar lecturarea ei oferea o înțelepciune *sinoptică* asupra întregii istorii a umanității. Sensul moral privește înaintarea omului spre desăvârșirea morală, în timp ce alegoria este o lectură a Vechiului Testament având drept cheie întruparea lui Iisus. Astfel, Vechiul Testament este citit ca o perpetuă profeție ce a fost împlinită odată cu nașterea, viața și moartea Mântuitorului. Spre deosebire de acestea, anagogia propune o lectură a Evangheliilor, având drept cheie viața creștinilor după Judecata de Apoi, o lectură mistică și soteriologică prin excelență².

Prin urmare, orice demers teoretic ce dorește să înțeleagă vorbirea despre artă în lumea medievală, trebuie să adopte un punct de vedere relativist, pentru că omul medieval a trăit într-o *altă* lume decât a noastră.

1. Fundamente ontologico-religioase ale practicilor și gândirii artistice medievale

Discursul despre artă în Evul Mediu poate fi înțeles, ca și în cazul vechii culturi grecești, prin invocarea forței explicative a ideii de *Weltanschauung*, idee care permite o minimă empatizare,

¹ Pe larg despre gândirea simbolică în Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, pp. 5-125.

² A se vedea, Ioan Pânzaru, *Practici ale interpretării de text*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 60.

chiar și doar la nivel intelectual, cu lumea omului medieval. Și în acest caz, practicile artistice, sistemele de convingeri și credințele despre ceea ce este frumos ori urât, teoretizările artei și frumosului etc. actualizează ceea ce este dat implicit în viziunea despre lume a omului medieval. Prin urmare, „nodurile” și conexiunile rețelei de valori ce formează *Weltanschauung*-ul specific Evului Mediu pot explica, *din interior*, valabilitatea și credibilitatea unor teorii estetice acceptate, cum vom remarca, timp de mai bine de un mileniu.

Unul dintre aspectele în care *Weltanschauung*-ul lumii medievale – sinteză a valorilor greco-latine cu cele specifice culturii iudaice – este *radical* distinct de *Weltanschauung*-ul lumii grecești este *ideea de creație divină a lumii din nimic*. Creația *ex nihilo* – conceptul fundamental al tradiției ebraice, așa cum este el expus în *Geneza*, prima carte a Vechiului Testament¹ – este, așadar, principiul prim ce modelează *Weltanschauung*-ul medieval și care sfidează orice logică a grecilor. Pentru greci, la fel ca și pentru romani, o creație *din nimic* era pur și simplu imposibil de conceput deoarece cosmogeneza grecească se bazează pe o materie primordială – Haosul – care este doar ordonată de zei. Ei aveau o raportare la lume pe care am putea-o numi „artistică” – așa cum un artist nu poate crea din nimic, ci are nevoie de materiale, la fel nici lumea nu poate lua naștere din nimic. Așadar, în context creștin, toate celelalte idei preluate din tradiția culturii păgâne (tradiția culturală greco-latină) sunt reinterpretate și resemnificate în conformitate cu „logica internă” a noului principiu de construcție, creația divină *ex nihilo*, fapt ce duce adesea, după cum vom vedea, la o înțelegere radical diferită a termenilor filosofiei grecești.

Drept urmare, omul medieval trăiește într-o *altă lume*, diferită de lumea Antichității, și percepe altfel lucrurile, întrucât acestora le sunt asociate noi înțelesuri modelate de o nouă tabelă de valori. Binele, Adevărul și Frumosul (valorile cardinale, valorile-scop) dobândesc, prin raportarea lor la ideea de creație divină *ex nihilo*, un *alt* înțeles, *diferit* de înțelesurile atribuite de Antichitatea greco-latină. Altfel spus, chiar dacă avem de-a face cu aceleași cuvinte – Bine, Adevăr și Frumos – înțelesurile lor sunt *total* diferite. Ca urmare, omul creștin *vede* practic altceva în lucruri decât cel păgân, deoarece propriul *Weltanschauung*, „ochelarii” prin care el privește lumea, s-a schimbat. Așadar, metaforic vorbind, *trecerea de la o paradigmă estetică la alta poate fi văzută ca o schimbare a tipurilor de lentilă a „ochelarelor gândirii”*.

Faptul acesta poate fi cu ușurință înțeles dacă vom proceda la o analiză comparativă. Cum se știe, *Weltanschauung*-ul grecesc gravita în jurul ideii de *ordine* (cosmos) care *unifica întregul lumii* chiar și atunci când, pe urmele lui Platon, vechii greci făceau distincție între lumea inteligibilă (noumenală) și lumea sensibilă (fenomenală). Pentru vechii greci *lumea era deopotrivă însuflețită și divină* atât în totalitatea ei, cât și în fiecare dintre părțile ei, cum deja am arătat. În acest context, eternele dihotomii – unu-multiplu, inteligibil-sensibil, corp-suflet, materie-formă, etc. – erau în *relații de comunicare și complementaritate*. Lumea sensibilă *participa* la lumea inteligibilă și formau împreună *un întreg* diferențiat și conceput opozitiv. Cu alte cuvinte, *marile dihotomii puteau fi gândite împreună* pentru că ele *se armonizau* în întreg. Părțile întregului erau cunoscute prin științe, iar întregul prin *theoria*, prin cunoașterea teoretică specifică filosofiei. *Theoria* însemna deopotrivă „vederea” regularităților, a armoniei și unității care se află în spatele diverselor dihotomii, dar și a principiului divin al acestei unități, a Demiurgului. Pe de altă parte, fie că era vorba despre

1. Vezi Edmond Jacob, *Vechiul Testament*, București, Editura Humanitas, 1993, cap. „La originea Vechiului Testament: tradiția vie a unui popor”, pp. 29-42.

rațiune sau mistică, cunoașterea se realiza prin *forțele proprii* ale omului. Cunoașterea însemna aducerea în lumina conștiinței a ceea ce sufletul nemuritor posedă în mod implicit.

Spre deosebire de paradigma grecească a „coincidenței contrariilor”, *Weltanschauung*-ul creștin, prin ideea creației divine *ex nihilo*, impune o lume a *dihotomiilor radicale* și a paradoxului incomprehensibil, corespunzător binomului *creator-creatură*, întrucât principiul se află în *afara* lumii. Se instituie astfel o ruptură ontologică *radicală*, pe care întreaga gândire creștină încearcă, fără rezultat, să o atenueze. Dacă grecul putea să depășească distincția dintre *muritor și nemuritor*, ajungând să poată atinge natura divină, omului creștin îi este cu neputință să devină un *creator ex nihilo*, rămânând condamnat la statutul de creatură – având însă *nostalgia creației*, după cum vom vedea. În acest context, Dumnezeu, existența ca atare¹, existența fără determinatii, *nimic* sau absolutul, este, prin actul misterios al creației, principiu al existențelor determinate, a ceea ce este temporal și pieritor. Așadar, el este transcendent lumii create și se situează ca forță deasupra acesteia, fiind ceea ce există în sine, în mod absolut. Pe de altă parte, creatura reprezentată de om și de lumea corporală, în totalitatea și varietatea manifestărilor ei, cuprinde tot ce există *ca ceva*, o realitate concretă, secundă, derivată și pieritoare, ceva cauzat, corporal, natural, material. Spre deosebire de neoplatonism însă Dumnezeu creștin nu creează prin *emanație*, el nu mediază raporturile dintre Dincolo și Aici. Chiar dacă acționează prin verigi intermediare, prin Intellect și Suflet, ca emanație, ființa divină neoplatonică trece în lucruri. Or, creștinismul păstrează neatinsă ideea de transcendență. Modul în care lumea de Dincolo comunică cu lumea de Aici este o taină. Ea nu poate fi străpunsă de ființa omenească, chiar dacă se poate apela la simbol, alegorie sau analogie pentru a ne-o „reprezenta” într-un anumit fel.

Pe urmele lui Jaspers², vom numi realitatea divină cu termenul „Necondiționat”, iar lumea naturală și umană cu termenul „Condiționat”. În context creștin, Necondiționatul și Condiționatul sunt în raporturi de excludere: afirmarea unui termen implică cu necesitate negarea celuilalt. Ei nu pot fi gândiți împreună, dar nici negați împreună, pentru că ideea de creație *ex nihilo* îi leagă într-o relație paradoxală, care conduce în același timp la o corelare a lor, dar și la suspendarea funcțiilor logice ale gândirii. Cu alte cuvinte, în cazul gândirii dogmatice creștine, logica grecească cedează și este înlocuită de un alt tip de logică, bazată pe axiomele Biblice, nu pe cele aristotelice. Ca urmare, ideea creației divine *ex nihilo* a lumii și învățăturile creștine pline de paradoxuri, dimpreună cu fanatismul primelor comunități care mărturiseau credința în Hristos, au produs un șoc intelectual în lumea cultă a vremii, deoarece contraziceau toate principiile raționalității antice. În locul rațiunii era pusă credința într-o logică „ascunsă”, misterioasă care se află doar în mâinile lui Dumnezeu și pe care o putem descifra din cele revelate în Biblie și din *semnele* din natură. Așadar, omul, în calitatea sa de creatură, nu poate să deslușească misterul creației prin *forțele proprii* ale gândirii, ci doar prin revelație. Drept urmare, spre deosebire de cultura greco-latină centrată pe ideea omului demiurg, capabil prin sine să penetreze misterele lumii, *Weltanschauung*-ul creștin, prin misterul creației divine *ex nihilo*, îl așază pe om în *totală* dependență de creator. Cunoașterea și salvarea (mântuirea) vin din *afară*, pot fi dobândite prin *har* de omul credincios – ca un dar divin gratuit – iar mijloacele atingerii lor sunt *revelate* de

1. În Vechiul Testament, Dumnezeu se autodefiniște ca fiind Existența: *Eu sunt cel ce sunt* (Ieșirea, 3:14-14).

2. Vezi Karl Jaspers, *Texte filosofice*, București, Editura Politică, 1988, art. „Cuprinzătorul”, pp.15-23 și *Exigența necondiționată*, pp. 24-33.

autoritatea supremă a Bibliei. În această carte sfântă, Dumnezeu transmite fiecăruia dintre noi, într-un mod simbolic și alegoric, mesajul de cunoaștere și mântuire.

Spre deosebire de *Weltanschauung*-ul grecesc, pentru care cunoașterea teoretică își avea mobilul în sine și era concepută ca un fel de „cunoaștere de dragul cunoașterii”, în *Weltanschauung*-ul creștin cunoașterea are ca scop *mântuirea*, salvarea sufletului de la moarte. Avem de-a face, așadar, cu o filosofie eminamente practică. Drept urmare, asistăm nu numai la o modificare radicală de scop, ci și de mijloace. În acest context, credința și iubirea devin în *Weltanschauung*-ul creștin principalele mijloace ale cunoașterii și salvării sufletului de la moarte.

Mântuirea, scopul oricărui demers al credinciosului, nu poate fi obținută *doar prin eforturile personale ale omului*. Ea are loc prin harul divin care este gândit ca o *asistență* divină, ca un sprijin din afară *dăruit* de Dumnezeu omului. Cu toate acestea omul, prin *devoțiune* – credință, iubire și cultivarea virtuților, se poate transforma într-un receptacol mai bun al harului. Prin urmare, viața veșnică este un dar – în obținerea ei lucrează harul divin, dar și ceva facilitat de eforturile omului și de voința lui de a lupta împotriva propriilor slăbiciuni.

Așa stând lucrurile, în prim-planul vieții interioare a omului medieval se situa credința. În sensul cel mai general al termenului, ea desemnează convingerea trăită în mod plenar de sufletul omenesc fără să simtă nevoia de dovezi raționale. Așadar, pentru creștin, credința este intim corelată cu iubirea, ca aversul și reversul unei medalii, acestea fiind principalele instrumente de descoperire a revelației divine. Or, cum se știe, descoperirea lui Dumnezeu se numește *revelație*, iar aceasta este cea mai înaltă treaptă de cunoaștere pe care o poate atinge omul. Credința și iubirea așezate în inima *Weltanschauung*-ului creștin sunt exprimate într-o formă clară în *Evangelhia după Matei*. La întrebarea unui fariseu: „Învățătorule, care poruncă este mai mare în Lege?”, Isus a răspuns: „Să iubești pe Domnul Dumnezeuul tău, cu toată inima ta, cu tot cugetul tău. Aceasta este marea și întâia poruncă. Iar a doua, la fel ca aceasta: Să iubești pe aproapele tău ca pe tine însuși. În aceste două porunci se cuprinde toată Legea și prorocii”¹.

În această interpretare, Iubirea devine un instrument de cunoaștere a lui Dumnezeu², însă când vorbeau de cunoaștere, creștinii nu aveau în minte un sens cognitiv, așa cum avem noi astăzi. Din contră, ei se refereau la *identificarea cu obiectul cunoașterii*, iubirea fiind singura cale de a scăpa de conștiința dualității dintre un subiect cunoscător și un obiect cunoscut. Este ușor de înțeles acum că, spre deosebire de paradigma greco-latină, *Weltanschauung*-ul creștin aduce prin credință și iubire un nou mod de viață. El a modelat și cucerit mințile oamenilor pentru că este o învățătură a păstrării și cultivării valorilor vieții, o filosofie eminamente practică, orientată spre obținerea

1. Cf. Matei, 22, 36-40.

2. „Iubește pe Domnul Dumnezeuul tău, cu toată inima ta, cu tot cugetul tău... înseamnă că nimic din ceea ce simți și din ceea ce gândești să nu fie îndreptat în altă parte decât înspre Dumnezeu: toată inima și tot cugetul tău să fie orientate asupra lui Dumnezeu, adică să trăiești într-un fel atitudinea ecstatică în fața lui Dumnezeu care nu te lasă să mai știi dacă mai există altceva decât El... aceasta e caracteristica iubirii: iubirea confiscă. Iubirea confiscă în adevăr și face să vezi tot ceea ce există printr-un anumit unghi: tot ce există este subsumat obiectului iubirii tale, nu trăiești decât în funcție de această iubire... asta înseamnă că ești identificat cu obiectul care este înaintea ta. Această identificare este în același timp *trăire*, *transformatio amoris*, trăirea obiectului care este înaintea ta: îl trăiești în așa fel încât... *ai posibilitatea ca ceea ce ai trăit atunci să dai în formule conceptuale: și orice trăire traductibilă în forme conceptuale este cunoaștere*. Prin urmare, identificarea cu Dumnezeu prin ajutorul iubirii este cunoașterea lui Dumnezeu.” (Cf. Nae Ionescu, *Iubirea, act de cunoaștere*, în *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, Sibiu, Editura Deisis, 2003, p. 46).

mântuirii și a vieții eterne.

Prin aceste schimbări în modul de percepție a lumii și a vieții omului, *Weltanschauung*-ul creștin propune o nouă ierarhie a valorilor, o nouă tabelă de valori, în vârful căreia tronează *valoarea fundamentală a mântuirii*. Dacă nu avem în vedere idealul de viață al omului medieval, respectiv *dobândirea mântuirii*, în calitate de scop suprem și criteriu de evaluare a tuturor celorlalte acțiuni umane, atunci Evul Mediu pare o rătăcire de o mie de ani a omului european. Toate energiile creștinului sunt îndreptate către acest scop suprem și tocmai de aceea, adesea, progresul științific și tehnologic au fost neglijate în medievalitate. Prin raportare la scopul mântuirii, pentru omul medieval chiar și vorbirea despre artă și frumos se situează, firește, pe un plan secundar.

Mai mult decât atât, dacă pentru etica greacă virtuțile cardinale erau, cum s-a putut remarca, înțelepciunea, curajul, chibzuința și dreptatea, pentru lumea creștină printre virtuțile cardinale (numite și „teologale”) putem enumera: credința (în Dumnezeu), speranța în mântuirea sufletului, iubirea pentru Dumnezeu și aproape. Omul creștin, în drumul său pentru dobândirea mântuirii, a vieții veșnice, trebuie să cucerească și să cultive virtuțile înfrânării, adică dreptatea, înțelepciunea, bărbăția, cumpătarea, smerenia, mila, iertarea, pacea, bunătatea, blândețea și cununa tuturor virtuților: sfințenia. Aceste valori însă sunt experiențe *trăite*, nu doar *idei teoretice* ce numesc calități ori defecte de caracter.

Prin urmare, cele două adverbe *Dincolo* versus *Aici*, ce despică universul creștin în dihotomii logice, ireconciliabile rațional, sunt *simțite împreună* prin credință, iubire și *speranță* în viața veșnică, în mântuirea sufletului. Cu alte cuvinte, ceea ce gândirea *desparte* este unificat prin *simțire*, astfel *universurile paralele* corespunzătoare adverbilor *Dincolo* versus *Aici* ajung să comunice între ele. Numai că trăirea sufletească a dihotomiilor respinse de logica internă a gândirii a creat cu timpul în omul creștin stări de tensiune interioară, semn că simțirea și gândirea noastră nu pot fi într-un conflict perpetuu. Așa se explică, în parte, de ce învățații creștini au încercat să-și reprezinte într-un mod *coerent* (necontradictoriu) această stare de tensiune dintre simțământ și gândire și de ce problema *intervalului* dintre *Dincolo* și *Aici* a dominat reflecția creștină timp de aproape un mileniu.

În acest context, toate eforturile omului medieval, inclusiv cele care țin de artă și frumos, sunt legate de obsesia *intervalului*, de încercarea de conciliere a celor două domenii *radical* distincte corespunzătoare adverbilor *Dincolo* versus *Aici*. Dacă ar fi să traducem în termeni moderni, tensiunea internă a problematicii intervalului putea fi formulată astfel: cum se poate armoniza ceea ce este respins în ordine rațională, dar acceptat în ordine sufletească?

Ca urmare a meditației asupra intervalului spațial și temporal ce stă între cele două lumi, a apărut în reflecția medievală teoria celor două cetăți ale lui Augustin¹, ideea istoriei și umanității (decăzute), teoria treptelor de existență, problematica incompatibilității celor două instrumente ale cunoașterii – credința (revelația, iubirea, mistica) și rațiunea omenească limitată – și, desigur, speculațiile

1. „Două iubiri s-au întrupat așadar în două cetăți, iubirea de sine până la disprețul de Dumnezeu în cetatea pământească; iubirea față de Domnul până la disprețul față de sine – în cetatea Domnului. Una își găsește slava în ea însăși, cealaltă și-o află în Dumnezeu. Una cere să fie slăvită de oameni, cealaltă își află cea mai neprețuită slavă în Dumnezeu ca martor al conștiinței... În inima cetății Domnului, singura înțelepciune este credința, care dă temei închinării la adevărul Dumnezeu și îi asigură răsplata alături de sfinți, acolo unde oamenii stau în preajma îngerilor.” Sfântul Augustin, *La cité de Dieu*, Seul, vol. 2, cartea a XIV-a, p. 191, *apud* Russ, Jacqueline, *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, traducere de Maria-Mariana și Gabriel, Mardare, Editura Institutul European, Iași, 2002, p. 64.

angelologice. În acest context al *Weltanschauung*-ului creștin, respectiv în interiorul problematicii ontologice a intervalului, trebuie să plasăm vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu, o preocupare teoretică majoră pentru înțelegerea condiției intelectuale a omului european.

2. Simbolul - dialectica dintre văzut și nevăzut

Așa cum s-a arătat, *Weltanschauung*-ul creștin, al cărui ax central este creația divină *ex nihilo*, aduce cu sine o noutate majoră în lumea Antichității târzii. Este vorba despre *înstituirea credinței ca principiu al cunoașterii*, principiu din care decurg toate celelalte facultăți umane cognitive: înțuiția, intelectul, rațiunea. Căci, având o origine divină, numai credința poate face legătura între cele două cupluri de contrarii ireconciliabile în planul gândirii logice: *Dincolo* versus *Aici*.

Pentru creștini, credința este ajutorul *din afară* dat omului pentru a *putea înțelege mesajul* divin-ității. Prin urmare, pe temeiul credinței, *pe ajutorul divin*, pe *revelație* se clădește toată învățătura creștină, căci Dumnezeu nu poate fi cunoscut de om *numai* prin propriile puteri. Așadar, credința este precondiția progresului spiritual al creștinului și astfel ne putem explica de ce toți creștinii împărtășesc spusele lui Aureliu Augustin: *cred pentru a putea înțelege*. Astfel, prin ideea de supremație a credinței, creștinismul a adus în prim-plan o *cunoaștere simbolică*¹ pe care o opune cunoașterii raționale, *discursive*. Cu alte cuvinte, cunoașterea simbolică, adică cunoașterea *semnelor prezenței divinității*, obținută cu *ajutor divin* prin faptul credinței și harului, este considerată, în creștinism, superioară cunoașterii raționale obținute discursiv.

În concluzie, numai dacă avem în vedere această premisă a supremației credinței și a cunoașterii simbolice, vom avea și posibilitatea de a înțelege *din interior*, configurația stilistică a culturii creștine, inclusiv vorbirea despre artă și frumos, care a făcut din alegorie și simbol principalele mijloace de expresie. Pe scurt, *Weltanschauung*-ul creștin, prin misterul total pe care-l instituie ideea creației divine *ex nihilo* și, corelativ, prin ideea *harului*, a cunoașterii prin credință, face din simbol instrumentul privilegiat în cunoaștere. Prin intermediul simbolului mintea omenească poate „vorbi” *despre* ceea ce este *Dincolo* și, prin *analogie*, își poate chiar *reprezenta* acea lume. Așadar, întreaga lume creștină este dominată de simbol încă din zorii creștinismului când putem găsi desene simbolice în catacombele romane locuite de primii martiri creștini.

Dar ce este simbolul? Interesant de știut este că termenul „simbol” vine de la grecescul *symbolon* (verbul *symbollein* – a pune împreună) care însemna obiect tăiat în două ce servea drept semn de recunoaștere – inițial folosit de camarazii de război pentru a se recunoaște după ani lungi de despărțire. Acest *symbolon* putea fi, de asemenea, dat mai departe rudelor sau oamenilor de încredere ca un fel de „garanție” a onestității și a autenticității. Spre exemplu, atunci când un general de armată încredința un mesaj mult prea important pentru a fi scris unui soldat, semnul de recunoaștere (pecetea autenticității mesajului) era un *symbolon* trimis împreună cu purtătorul

1. Când vorbim despre „cunoaștere simbolică” în sens creștin, medieval, facem abstracție de înțelesurile filosofiei simbolice a lui Ernst Cassirer, care pleacă de la premisa că omul trebuie văzut nu ca *animal rationale*, ci ca *animal symbolicum*. În viziunea lui Cassirer, omul nu trăiește într-un univers pur fizic, ci în unul simbolic. „Limbajul, mitul, arta și religia sunt părți ale acestui univers. Ele sunt firele diferite care țin rețeaua simbolică, țesătura încălțată a experienței umane. Întregul progres uman în gândire și experiență speculează asupra acestei rețele și o întărește... În loc să aibă de a face cu lucrurile înseși, omul conversează, într-un sens, în mod constant cu sine însuși. El s-a închis în așa fel în forme lingvistice, imagini artistice, simboluri mitice sau rituri religioase, încât el nu poate vedea sau cunoaște nimic decât prin intermediul acestui mediu artificial”, Ernst Cassirer, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coșman, Editura Humanitas, București, 1994, pp. 43-44.

mesajului. De asemenea, în mediile orifice și ale misterii inițiatice, „*symbolon*” desemna un fragment dintr-un vas de lut pe care fiecare dintre participanți îl lua cu el ca semn al întregului dispărut. Prin urmare, fragmentul *reprezenta* întregul care nu mai există ca atare (vasul de lut era spart), și în această calitate fragmentul conserva parțial ceea ce a fost cândva – dar și autentifica prezența inițiatului la acel ritual.

Simbolul, așadar, posedă un înțeles (semnificație) prin faptul că este un fragment ce trimite la ceva diferit el. Simplu spus, simbolul face prezent un lucru sau o persoană chiar și atunci când aceasta este absentă. Așadar, simbolurile sunt semne cu dublu sens. Pe de o parte, simbolul este ceva care ține de fenomenal, de *ceea ce se arată* (corporal, material, fizic etc.) și, pe de altă parte, de ceea ce este *ascuns* (figurat, existențial, ontologic), el ține totodată de o prezență concretă, cât și de o absență care se manifestă tocmai prin obiectul concret.

Cum se poate remarca cu ușurință, simbolul „reproduce” în ființa sa dihotomia *Dincolo* versus *Aici*. Ambii termeni contradictorii se regăsesc deopotrivă în natura sa. Pe de o parte, ideea de simbol presupune existența unor elemente specifice lumii de *Aici*, adică un *semn* (lat. *signum*), un *element corporal* (material, gestual, grafic, fonetic, plastic etc.) o entitate determinabilă cu ajutorul *simțurilor*, ceva concret dispus în spațiu și timp, ce posedă caracteristici și proprietăți *fizice*. Pe de altă parte, în ideea de simbol se presupune prezența înțelesului, a elementului spiritual caracteristic lumii lui *Dincolo*. Semnul întreține astfel o relație de la efect la cauză pentru care el este un *semn a ceva* ce există cu adevărat și care este situat într-un plan spiritual, nu în lumea materială, care este vremelnică.

Așadar, pentru creștin, elementele materiale ale lumii, dar și cele produse de om, artefactele, inclusiv cuvintele ori semnele iconice, sunt *simboluri mandatare* ale divinității, sunt *arătări* ale sale, ale căror înțelesuri pot fi descifrate *numai* prin credință, cu *ajutor* divin. Simbolul *substituie* astfel o realitate cu o altă realitate fiind un „purător de cuvânt” al realității substituite în condițiile în care el se prezintă și pe sine. O icoană, de pildă, este un substitut al divinității care transmite un mesaj despre *felul* în care există divinitatea și în același timp se prezintă și pe sine ca obiect făcut, ca operă de artă.

Așa stând lucrurile, problematica teoretică pe care a pus-o simbolistica creștină în fața minții umane este foarte dificilă, căci *Dumnezeu s-a arătat oamenilor prin ceea ce nu este el*. Prin urmare, actul interpretării semnelor divine urmează un cerc vicios, numit mai târziu „cercul hermeneutic”, ce constă într-un proces de înțelegere a ceva ce este mai dinainte pre-înțeles. Cu alte cuvinte, premisele interpretării sunt fondate deja pe niște concluzii, în timp ce concluziile sunt văzute la rândul lor ca premise. Simplu spus, noi ajungem la adevărul textului biblic pe care noi *deja* îl credem ca adevărat. Interpretarea confirmă ca adevărat ceva despre care noi *deja* știam că este adevărat. Firește că întrebarea ce se impune este următoarea: în ce constă atunci relevanța interpretării? Răspunsul creștin în această privință este următorul: credinciosul știe ce este adevărul pentru că el este un adevăr de credință. Adică ceva ce este obținut prin har divin. Numai că postularea existenței adevărului nu înseamnă și *trăirea* lui în suflet și totodată înțelegerea lui, adică legarea adevărului divin cu *confinuturi* și *stări ale conștiinței omenești*. În acest caz, circularitatea interpretării generează o varietate multiplă de înțelesuri care sunt adesea, în ordinea logicii umane, reciproc contradictorii, dar echivalente ca adevăr prin actul mărturisit al credinței.

Așa stând lucrurile, prin simbol, ceea ce este spiritual, abstract, invizibil, ceea ce aparține lumii

lui *Dincolo* poate fi „întrezărit”, în timp ce lucrurile concrete, individuale (naturale sau artefacte), aparținând lumii lui *Aici*, transcend vizibilul, sunt semne ale lui *Dincolo*. Se creează astfel o lume a *corespondențelor* între cele două lumi radical diferite ce nu pot comunica nemijlocit, corespondențe mediate, cum spuneam, de simbol. Conștiința creștină simbolică, având la dispoziție numai *mijloace indirecte de cunoaștere*, vede în lumea de *Aici* semne pentru lumea de *Dincolo*. Lumea de *Aici* ține locul literelor alfabetului pe care le combinăm pentru a forma cuvinte pentru a înțelege lumea lui *Dincolo*¹. Astfel, „omul medieval trăia într-o lume populată de semnificații, trimiteri, suprasensuri, manifestări ale lui Dumnezeu în lucruri, într-o natură care vorbea neîncetat un limbaj heraldic, în care un leu nu era doar un leu, un hipogrif era tot atât de real ca un leu, pentru că la fel ca acesta era un semn (...) al unui adevăr superior. Este o viziune simbolico-alegorică asupra universului”².

Desigur că între simbol și alegorie (figură de stil ce presupune utilizarea unui șir de comparații, metafore și personificări) există o serie de distincții³ pe care orice tratat de stilistică le face. Dar, dacă plecăm de la ideea că atât simbolul, cât și alegoria apelează la analogie și substituție putem, pentru a înțelege mentalitatea medievală, să le vedem ca proceduri similare de punere în corespondență a lui *Dincolo* cu *Aici*. Faptul acesta ne va permite să vorbim despre o viziune simbolico-alegorică, așa cum procedează și Umberto Eco, fără să fie nevoie ca la tot pasul să distingem între simbol și alegorie. Conștiința creștină vede peste tot semnele criptice, enigmatice, ale prezenței divinității în lume, iar obsesia ei majoră constă în încercarea de deciptare a mesajului acestora.

Plecând de la aceste precizări teoretice, trebuie spus că vorbirea despre artă și frumos în Evul Mediu este profund marcată de gândirea plină de analogii a omului medieval, de viziunea simbolico-alegorică pe care o propune *Weltanschauung*-ul creștin. În fapt, *cheia înțelegerii tuturor reprezentărilor teoretice, inclusiv a esteticii medievale, se află în structura dihotomică a Weltanschauung-ului creștin. Corespunzător dihotomiei Acolo versus Aici, toate reprezentările teoretice sunt cupluri de contrarii mediate, puse în corespondență, de simbol și alegorie.*

1. Vezi Jean Borella, *Criza simbolismului religios*, Iași, Editura Institutul European, 1995, pp. 30-31.

2. Umberto Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, traducere de Radu Cezar, Editura Meridiane, București, 1999, p.67.

3. „Alegoria pleacă de la o idee (abstractă) pentru a ajunge la o figură, în timp ce simbolul este mai întâi și de la sine figură și, ca atare, sursă de idei între altele.” (Cf. Gilbert Durand, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, București, Editura Nemira, 1999, p. 17. Vezi și Tabelul nr. 1, *Moduri de cunoaștere indirectă*, în celulele cărora autorul așază pe două coloane alegoria și simbolul pentru a se vizualiza cu mai multă ușurință diferențele și asemănările dintre cele două moduri de cunoaștere indirectă).

Capitolul XII

ARTA ÎN LUMEA BIZANTINĂ

1. Bizanțul și afirmarea *Weltanschauung*-ului creștin

Imperiul Bizantin este primul mare stat creștin din istoria omenirii, locul în care schimbarea unui *Weltanschauung* vechi de peste un mileniu avea să aibă loc. Ca descendent direct al Imperiului Roman, acest stat a moștenit întregul bagaj cultural greco-latin și, prin poziția sa geografică, a avut contact nemijlocit cu cultura oriental-iudaică din care avea să ia naștere ceea ce astăzi numim gândirea creștină. Așadar, situarea geografică a Bizanțului a jucat rolul unui creuzet în care a luat naștere un nou mod de a vedea lumea, ca printr-un proces alchimic.

Contextul istoric care a dus la apariția Imperiului este dat de imposibilitatea Romei de a menține ordinea în ținuturile cucerite cu o putere centralizată. Ca soluție a acestei probleme, s-au propus reformele administrative ale lui Diocletian, cel care în anul 293 a creat un sistem administrativ numit „tetrarhie”. Astfel, puterea centrală de la Roma era împărțită între patru oameni – doi împărați (*Augustus*) și doi cezari (*Caesar*). Aceștia din urmă erau un fel de „vice-împărați”, aleși de fiecare dintre cei doi împărați pentru a li se delega diverse sarcini administrative și legislative și, eventual, pentru a le succeda la domnia Imperiului. Oricum, sistemul astfel reformat nu s-a dovedit prea viabil în fața invaziilor popoarelor barbare din Apus, motiv pentru care Constantin cel Mare a hotărât mutarea capitalei Imperiului la *Bizantium* și redenumirea acestui oraș după propriul său nume – *Constantinopolis*. În acest context, trebuie spus că numele de „Imperiul Bizantin” este însă o expresie atestată abia în jurul secolului al XVII-lea. Cetățenii Imperiului Bizantin se refereau la ei înșiși cu numele de „romani”, iar denumirea atestată în documentele vremii era fie „Imperiul Romanilor” (gr. *basileia ton Romaion*, lat. *Imperium Romanum*), fie „Romania”. Așadar, în mentalul colectiv al vremii, nu era nici o diferență între Imperiul Roman și Imperiul Bizantin, cel din urmă fiind, mai ales după căderea Imperiului Roman de Apus, singurul păstrător al valorilor culturale și sociale ale civilizației greco-romane. Mai mult decât atât, Bizanțul însuși (orașul) a căpătat numele de „Noua Romă”.

Tot de numele împăratului Constantin este legată și acceptarea creștinismului, el fiind primul dintre împărații romani care s-au convertit la creștinism și care a jucat un rol important în promulgarea în anul 313 a Edictului de la Milan, care declara tolerarea în Imperiu a religiei creștine. Acest edict nu a dus la acceptarea imediată a creștinismului, însă convertirea ulterioară a împăratului la creștinism avea să aibă un rol important. Chiar dacă viața de creștin a lui Constantin nu a fost însă foarte lungă și devotată, el fiind botezat pe patul de moarte, acest gest al său avea să lase urme la nivelul întregii societăți romane, fapt ce a dus la declararea ulterioară a creștinismului ca religie oficială a Imperiului Roman de către Teodosie (379-395). Odată cu acest eveniment a venit și interzicerea culturilor religioase păgâne, fapt ce a consacrat victoria creștinismului asupra celorlalte religii ale antichității. De aceea, putem considera acest eveniment ce a avut loc în anul 380 ca fiind *recunoașterea oficială a sintezei dintre Weltanschauung-ul greco-latin și cel iudaic*.

Așa stând lucrurile, contrar reprezentării pe care o avem în ziua de azi, trecerea de la cultura antică la cea creștină nu s-a întâmplat peste noapte, ci a fost un proces de lungă durată, anevoios

și foarte lent. Dacă luăm în considerare cele aproape patru secole de tranziție, distanța temporală de la crucificarea lui Iisus până la impunerea *Weltanschauung*-ului creștin, vedem că este aproximativ egală cu distanța care ne desparte pe noi de nașterea lui Newton și, odată cu el, a științei moderne. Or, de la Newton până acum noi ne-am „grăbit” să schimbăm vreo trei paradigme de gândire în știință și suntem pe cale să o adoptăm pe a patra, pe când creștinismul abia s-a format ca viziune asupra lumii în această perioadă.

În acest mers lent al istoriei antice, Imperiul Bizantin a fost primul mare stat care a avut curajul de a recunoaște că paradigma de gândire greacă, ce părea anterior a fi eternă, s-a transformat în altceva. Cu toate acestea, schimbarea adevărată de *Weltanschauung*, cea din mintea oamenilor simpli, s-a produs cel mai probabil înaintea recunoașterii ei oficiale de către stat și prin multe lupte de idei, conflicte dogmatice și, la nivelul populației simple, chiar fizice. La început creștinii au fost prigoniți și s-a dorit eliminarea lor din Imperiu, împreună cu credințele lor considerate absurde. Abia atunci când numărul creștinilor crescuse suficient de mult încât să nu mai poată fi ținuti în frâu cu ușurință și când influența lor culturală devenise suficient de mare, ei au fost acceptați în Imperiu, la început mai degrabă din motive politice și din dorința de unificare a oamenilor sub aceeași religie, decât din convingere autentică cu privire la doctrina lor.

Cu toate acestea, mișcările strategice ale lui Constantin și Teodosie au dat roade și Constantinopolul a fost centrul lumii culturale, artistice și economice medievale, mai ales în secolele „întunecate” de după căderea Imperiului Roman de Apus și de după cucerirea Romei de către popoarele barbare care aveau o formă de organizare tribală. În această perioadă, când Apusul a căzut în „barbarie”, Bizanțul a fost singurul păstrător al culturii europene, al artelor și al îndelnicirilor intelectuale. Multe din textele esențiale ale antichității au fost necunoscute în Apus până târziu, în timpul Evului Mediu matur, ele supraviețuind doar datorită Bizanțului.

Observăm, așadar, că peisajul „geopolitic” al secolelor V – X ale erei noastre era complet inversat față de cel actual. Cultura, literale, artele, economia și comerțul înflorau în Orientul Mijlociu, care era dominat de Bizanț, ca oraș plasat strategic ce lega toate drumurile comerciale ale antichității, în timp ce Occidentul era bântuit de nenumărate războaie „de gherilă” între diversele triburi barbare. Sunt aproape cinci secole în care Apusul a fost practic șters din istorie și în care existența umană se ducea de pe o zi pe alta, în teamă și teroare, fără educație și cultură.

2. Trăsături ale mentalității și societății bizantine

Imperiul Bizantin a păstrat în esență structura sistemului administrativ roman, fiind condus de un Împărat, care în noul context religios era „ales de Dumnezeu”, fapt consemnat și pe monedele bizantine unde numele împăratului era însoțit de cuvintele grecești *ek theou*¹, adică „de la Dumnezeu”. În acest context, basileul era reprezentantul, trimisul lui Dumnezeu pe pământ, dar în același timp moștenea și toate ritualurile cultului imperial păgân de la Roma. El era atât urmaș a lui Augustus, cât și „egal al apostolilor”, statut care ar putea părea ambiguu creștinului din zilele noastre². Cu toate acestea, această sinteză între ordinea administrativă romană și cultura creștină avea să fie elementul cel mai important al societății bizantine.

1. Cf. Michael McCormick, Împăratul în Guglielmo Cavallo (coord.), *Omul bizantin*, Iași, Polirom, 2000, p. 265.

2. „Basileul era reprezentantul lui Dumnezeu pe pământ, dar el a moștenit totodată ritualurile cultului divinității imperiale proprii predecesorilor săi păgâni de la Roma (....) Dintre laici, doar el se bucură de privilegii excepționale în interiorul Bisericii ortodoxe.” (*Ibidem*).

În această ipostază, la fel ca și predecesorii săi romani, împăratul bizantin era șef suprem al statului și continua să fie ales și, de asemenea, comandant general al armatei, chiar dacă acum confirmarea acestei funcții venea ca „semn divin”, prin intermediul Senatului și al Bisericii, nu ca o decizie politică propriu-zisă. De asemenea, uralele cu care era întâmpinată procesiunea imperială în drum spre Biserică nu mai erau un semn al cinstirii directe a împăratului, ci erau considerate un semn de încuviințare venit de la Dumnezeu. Când împăratul ieșea din palatul său, uralele mulțimii simbolizau slava lui Dumnezeu ce cobora asupra persoanei împăratului și îi confirma statutul și rolul în societate.

În aceste condiții, toate eforturile împăratului, ca trimis a lui Dumnezeu, erau de a aduce divinitatea mai aproape de oameni prin implicarea directă în treburile Bisericii, pentru a păstra ordinea divină pe Pământ, sau prin construcția de biserici impunătoare – adevărate opere de artă la clădirea cărora participau cei mai pricepuți arhitecți din imperiu și care erau decorate de cei mai mari artiști. Imense sume de bani erau destinate anual acestor amenajări și construcții, dar și eforturilor de propagare a creștinismului în zonele îndepărtate ale imperiului.

Prin urmare, Împăratul era și un „patron” al artelor, în special al arhitecturii, dar și al artelor vizuale care serveau la decorarea impunătoarelor biserici și palate imperiale construite. Dar, întrucât servea unor scopuri „sacre”, arta nu era lăsată la bunul plac al artiștilor care rămâneau cel mai adesea anonimi, ci era puternic reglementată de Biserică prin dogmă. Prin aceste fapte, dar și prin multe alte acte caritabile față de Biserică sau popor, împăratul își manifesta devotamentul față de religia creștină și recunoștința față de divinitate pentru rolul pe care i l-a predestinat în societate. De aceea el apărea adesea pictat sau în mozaic pe pereții bisericilor, fie în calitate de ctitor, ținând în mâini replica în miniatură a construcției, fie făcând opere de caritate în fața Fecioarei cu Pruncul în brațe. Așadar, existența sa era închinată în totalitate propagării și păstrării tradiției creștine autentice (sau „ortodoxe” – cuvânt care în greacă nu înseamnă altceva decât „învățătura cea dreaptă”).

De altfel, „ctitorirea” este gândită în Bizanț ca trăsătură esențială a omului în raport cu Dumnezeu. Omul este *ctitorit* de către Dumnezeu, el este definit în context Biblic ca *ktisis*. În *Sep-tuaginta*, traducerea Vechiului Testament în greacă, cât și în Noul Testament grecesc, Creația este gândită ca *ctitorie* (*ktisis*, *ktisma*). Dumnezeu este *Ctitorul* (*Ktistes*) prin excelență, cel care *ctitorește* și *durează*¹ lumea, este un Dumnezeu „ziditor”, care *pune temelurile lumii*, astfel încât în aceasta să poată fi citite „semnele” sale. Pe această cale, putem înțelege și efortul continuu de *ctitorire* a noi lăcașuri de cult, efort de care dau dovadă toți domnitorii influențați de spiritualitatea bizantină, inclusiv domnitorii medievali ai Țărilor Românești. La fel ca împăratul bizantin, aceștia fac din *ctitorire* un fel de act liturgic de imitație a divinității (*imitatio dei*), prin care își exprimă recunoștința față de Ctitorul originar. După cum vom vedea în capitolul următor, Evul Mediu Occidental avea să gândească altfel raportul omului cu divinitatea, prin distincția dintre *Creator* și *creatură*.

Această diferență crucială în modul de a gândi esența omului arată cât de diferite au fost cele două medii. În Bizanț, omul gândit ca *ctitorire*, care imită actul divin prin propriile *ctitoriri* este

1. Ținem să atragem atenția asupra sensului originar al verbului „a dura”, care însemna „a zidi”. Înțelesul temporal pe care îl are acum trebuie pus în legătură cu acest înțeles originar. Cu alte cuvinte, verbul „a dura” desemnează ceea ce este zidit, „făcut să dureze”.

definitoriu pentru caracterul *symbolic* și *sacru* al statului Bizantin. Așa stând lucrurile, toată societatea bizantină este impregnată de sentimentul sacralului ce se manifestă în lume prin structurile ierarhice ale Bisericii și Statului. Aceste structuri legitimate de tot poporul în mod unanim nu erau însă construite de dragul faimei pământești și a preamării împăratului, ca în Roma Antică, ci ele aveau un rol cât se poate de pragmatic: ajutau la mântuirea individuală a fiecăruia dintre credincioși, dar și la un anumit tip de „mântuire colectivă”. Aceasta din urmă privea buna funcționare a statului, condiție fără de care individul nu se putea mântui.

Statul și Biserica, în calitate de structuri supraindividuale, facilitau mântuirea fiecărui cetățean în parte prin atragerea favorurilor lui Dumnezeu, prin aducerea *Duhului Sfânt* în lume și a *harului* divin mai aproape de oameni. De aceea funcționarea lor trebuia să fie ireproșabilă și să respecte cu strictețe învățătura creștină. Chiar și împăratul urma în mod exemplar ritualul creștin, participând la liturghie alături de întregul popor, deși locul său în biserică era unul privilegiat, în conformitate cu statutul său de „egal al apostolilor”.

Pe de altă parte însă, cum spuneam, societatea bizantină moștenește spiritul roman de ordine și organizare administrativă strictă. Această ordine era considerată la rândul său sacră, deoarece oferea cadrul în care mântuirea putea avea loc. Fără un stat care să finanțeze opere de caritate și fără o instituție care să săvârșească ritualurile creștine, omul singur nu se putea mântui. El avea nevoie de *harul* divin, de *Duhul Sfânt* ce era conferit prin Botez – ritualul bisericesc prin excelență. Așadar, ordinea strictă nu era privită ca o privare de libertate, ci ca o garanție a unei libertăți viitoare, a vieții veșnice. Vedem astfel că sinteza viziunii asupra lumii din creștinism a avut loc în Bizanț, în toate colțurile societății, impregnând statul, Biserica și cetățenii deopotrivă cu un paradoxal gust al ordinii autoritare și al libertății, al credinței și al rațiunii, al lumii de aici și al lumii de acolo.

Din acest punct de vedere, Imperiul Bizantin este locul simbolicului prin excelență. Orice aspect al vieții omului bizantin are o semnificație sacră și este făcut în vederea unui scop unic: mântuirea. Acest lucru se poate vedea și în ceremoniile imperiale în care fiecare gest al împăratului și al suitei acestuia era simbolic și comunica ceva oamenilor. Hainele în care era îmbrăcat împăratul erau, de asemenea, simbolice¹. Totul din lumea „de aici” trimitea la lumea „de dincolo”. Chiar și existența omului bizantin, privită în integralitatea sa, era una trăită în vederea lumii de dincolo. Actele de caritate erau privite ca „depozite bancare” pentru existența viitoare, faptele bune de aici erau răsplătite „dincolo”. Dar, cu toate acestea, omul nu intra într-o „economie a mântuirii”, ci el avea mereu sentimentul că oricât ar da și oricât s-ar strădui, doar *harul* divin îl poate salva de la „focul veșnic”. Vom vedea în capitolul următor că, spre deosebire de Bizanț, Occidentul a intrat într-un pragmatism al mântuirii conform căruia existența viitoare poate fi plătită, în modul cel mai concret, în lumea aceasta.

O altă consecință a simbolismului universal al societății bizantine este accentul pus pe discuțiile teologice despre natura și felul de a fi al lui Iisus Hristos ca *simbol creștin prin excelență*. Iisus este cel ce a adus lumea de „dincolo” într-un „aici” la care noi avem acces prin intermediul *Duhului Sfânt*. Ca *logos* el simbolizează ordinea unei vieți în „*logică*” creștină. Cu alte cuvinte, Iisus este „modelul” suprem pe care omul trebuie să-l urmeze, iar cuvintele sale sunt „regulile” unei vieți trăite corect. De aceea, „logica creștină” este una existențială, care are în vedere în primul rând

1. Michael McCormick, *op.cit.*, p. 63.

stilul de viață al credinciosului, existența sa concretă și, abia pe fundalul acesteia, se profilează un sistem de cunoaștere bogat și foarte nuanțat, influențat puternic de filosofia greacă, mai ales de cea platonice și neoplatonică.

De asemenea, când vorbim despre „logica” existențială creștină, trebuie să vedem că ea este una dogmatică, liturgică și ascetică totodată. Cu alte cuvinte, ea îmbrățișează toate aspectele vieții creștine. Așadar, scopul filosofiei filocalice este acela de a pune în evidență și explicita această logică sacră, ce pornește mereu de la existența concretă a omului. De aceea, temele centrale ale acestor demersuri includ atât o ascetică, cât și o dogmatică și o psihologie mistică, legate laolaltă de lucrarea „tainică” a Sfântului Duh, care se manifestă în viața omului făcând loc *Logos*-ului din inima noastră.

Această „logică” ascetică și existențială este practică la toate nivelurile societății, începând cu Împăratul însuși, care adesea se retrăgea în mănăstiri pentru reculegere sau pentru rugăciune în momente de cumpănă pentru Imperiu. De altfel, monahismul era foarte răspândit în Bizanț, monahii având din punct de vedere social un rol similar cu cel al armatei. Dacă soldații luptau cu inamicii văzuți, monahii purtau un război continuu cu puterile demonice, nevăzute, dar care puteau provoca mai multe pagube. De aici vine și tendința împăraților de a se retrage în mănăstiri în vremuri grele pentru Imperiu – ei trebuiau să se implice activ în acest război nevăzut și să intre pe frontul spiritual al salvării imperiului. Mai mult decât atât, faptul că imperiul era atacat de inamici constituia mai degrabă un simptom al decadenței, nu o cauză. Cu alte cuvinte, războiul vizibil era citit ca un semn al furiei divine și al decadenței morale de care erau responsabili toți cetățenii, în frunte cu împăratul. Drept urmare, războiul vizibil apărea mai ales când războiul invizibil, cel dus de monahi cu forțele răului, fusese deja pierdut și păcatul se instalase deja în inima lumii de aici.

Drept urmare, în logica existențială creștină, monahiile și monahii singuratici erau elemente necesare bunei funcționări a statului. Ei asigurau, prin credința și virtuțile lor, statutul simbolic universal al Imperiului Bizantin și totodată mențineau lumea la un nivel de spiritualitate care să poată face manifest simbolul, căci, după cum am văzut, simbolul este mut dacă ochii privesc spre obiect, nu spre sensul său epifanic. De aceea, nu trebuie să ne mire faptul că mulți monahi – printre care și gânditori de o subtilitate deosebită, cum este spre exemplu, Grigorie Palama – se implicau activ în viața publică, susținându-și viziunile teologice chiar împotriva Împăratului și în Sinoade Ecumenice. Ca urmare a implicării lor, unii erau excomunicați, exilați, condamnați la închisoare și chiar mutilați pentru a nu mai vorbi în public.

Așa stând lucrurile, dezbaterile teologice în Imperiul Bizantin erau ridicate la nivel de dezbateri politice, logica politică fiind contaminată de logica teologică. Se formau tabere de influență în jurul diverselor opinii teologice și adesea câștigătorii dobândeau atât puterea Bisericească, cât și puterea Administrativă. Războiul icoanelor, despre care vom vorbi mai pe larg în cele ce urmează, este un astfel de exemplu de dezbateri teologice cu implicații majore în politică. Și acest lucru nu trebuie să ne mire: într-un imperiu în care ordinea lumii de „Dincolo” prevalează, este normal ca lumea de „Aici” să se conformeze concluziilor dezbaterilor teologice. În caz contrar, dacă logica nu era respectată, atunci întregul Imperiu se putea prăbuși, pierzând cel mai important dintre războaie – pe cel spiritual.

3. Raportarea bizantină la artă – canonul și simbolismul artistic

Acestei „logici teologice” care menținea buna funcționare a imperiului nu-i putea scăpa nici arta. Logica dogmatică a Părinților Bisericii avea să se constituie într-un set de reguli și norme care vor forma ceea ce numim *canonul bizantin al artei*, în cadrul căruia se combină ordinea strictă cu simbolismul dogmatic și cu sacralitatea, într-un mod care nu ar fi putut lua naștere în alt context al istoriei lumii.

Cuvântul *kanon*, înainte de a desemna regula artistică de legitimare a operelor de artă „corecte”, a avut sensul general de tijă folosită pentru a menține un lucru drept, spre exemplu, tijă pentru a fixa un picior rupt. În cele mai vechi timpuri ale limbii grecești, el era folosit pentru a desemna tijele scutului, care-i confereau structura de rezistență sau tijă balanței care arăta „măsura dreaptă”. De aici, ideea de „măsură” a intrat în limbajul meșteșugarilor și constructorilor, unde a desemnat orice instrument de măsurare a distanțelor, proporțiilor și înclinației. Așadar, dintotdeauna canonul a ținut de ordinea justă, de ceea ce menține dreapta măsură și, prin aceasta, armonia întregului. Drept urmare, *canonul bizantin trebuie gândit ca un fel de „structură de rezistență” a operei de artă*, fără de care acest obiect își pierde menirea și utilitatea.

În același timp însă nu trebuie să uităm faptul că avem, de asemenea, și un *kanon* bisericesc, care se referă la cărțile „corecte” din punct de vedere dogmatic, ce pot fi citite de credincioși fără pericolul de a „se sminti”. De aceea, nu este deloc întâmplător că Bizanțul a denumit cu același nume atât o noțiune ce ține de teologie, cât și una ce ține de artă. În ochii omului medieval oriental, *kanonul* liturgic și *kanonul* artistic aveau în spate aceeași idee și erau construite pe aceeași logică existențială creștină. Practic, liturghia și opera de artă nu erau decât două expresii ale acestei logici dogmatic-teologice dezbătută și elaborată de Sfinții Părinți pe baza Scripturilor.

Acesta este, așadar, sensul mai tehnic al canonului artistic – el era acea dreaptă măsură care conferă corectitudine creației, acea „tijă de rezistență” care menține arta în propria sa formă, în propriul său fel de a fi. Prin canon, bizantinii asigurau sensul sacru al artei, caracterul său simbolic și corectitudinea trimeriei acestui simbol. El era acea structură de rezistență invizibilă, dar gândită, care făcea ca opera să fie simbolică și să trimită spre un sens bine determinat al transcendenței, al lumii de dincolo.

Întrucât arta trebuia să reveleze imaterialul prin excelență în materie, ea trebuia să se supună logicii lumii cerești și să prindă în imagini ceea ce limbajul și materia nu puteau să exprime. De aceea canonul artistic nu era format din niște reguli arbitrare, ci implica o întreagă logică a „corectitudinii artei”, a păstrării artei în limitele proprii sale naturi simbolice. Căci dacă arta nu simboliza lumea de „Dincolo” în mod corect, își pierdea menirea și scopul în societate și putea deveni nocivă.

Așadar, a fost nevoie ca logica filosofică să se întâlnească cu gândirea creștină și cu spiritul ordonat și auster al romanilor, pentru formarea unui *canon* atât de strict și atent urmat, precum era cel bizantin. În Apus, chiar și în cele mai cumplite perioade ale Inchiziției, nu s-a putut impune un canon atât de auster și simbolic cum este cel Răsăritean, deoarece acolo sinteza mentalităților a fost inversă. Spiritul administrativ al Romei, care ar fi impus ordinea canonului în artă, a pierdut în lupta cu națiunile barbare și filosofia greacă a venit în forma sa austeră pe filieră latină prin Augustin și Boethius. Orientul, în schimb, a avut o administrație austeră care impunea ordinea artei și o filosofie bogată care permitea simbolismul. Așa se face că Occidentali au avut o filo-

sofie austeră, dar o artă bogată în detalii, pe când bizantinii au avut o filosofie exuberantă și o artă austeră.

De asemenea, în lumea greacă nu a fost posibil un autentic canon al artei deoarece grecul dorea includerea artei în *kosmos*, nu aducerea altei ordini în lume prin artă. Idealul grec de artă nu era, de aceea, unul simbolic, ci unul „idealist”. Frumosul din opera de artă, după cum am văzut, nu consta în simbol, ci în adecvarea la idee, în imitarea ideii din mintea artistului, imitare ce tinde spre perfecțiune; arta trebuie să se încadreze perfect în lume, nu să semnifice transcendența.

Așadar, putem spune că arta nu a fost cu adevărat canonică niciodată altundeva decât în Imperiul Bizantin și asta doar în perioada sa de maturitate, după ce dogmele și logica existențială a Bisericii au avut timp să se formeze și să se adune laolaltă într-un canon. O analiză a artei creștine la începutul Imperiului Bizantin ne confirmă această bănuială și ne arată că încă nu avem de-a face cu un canon în sensul strict al cuvântului. Nicăieri în istorie nu s-au reunit într-un singur loc, atât de echilibrat, aceste condiții esențiale apariției canonului în sensul său riguros de dreptă măsură și structură de rezistență logic-dogmatică a artei pe care o menține în propriul său fel de a fi. Doar aici au putut lua naștere opere de artă austere și stereotipe care au în spate o teologie exuberantă și nuanțată foarte fin. Aici mâna artistului era ghidată la fiecare pas de textele Scripturilor și de dogmatica Sfinților Părinți, astfel încât să confere transcendenței mediul cel mai bun de manifestare în lume. Așa se explică de ce cultivarea „perspectivei inverse” în pictură a fost o permanență nicidecum contestată.

Drept urmare, ca orice altceva din societatea bizantină, arta nu avea un scop în sine, ci era un simbol care trimitea către lumea spiritului. Ea avea și un scop pedagogic, privitor la ilustrarea pasajelor importante din Biblie în fața poporului în mare parte analfabet, însă acest scop era unul secund ce nu putea justifica atenția pentru canon. Oamenii de rând nu cunoșteau canonul artistic, ci se familiarizau cu el prin interacțiunea cu icoanele. De asemenea, nu aveau nici simțul estetic și dogmatic atât de dezvoltat încât să poată observa eventualele abateri fine de la canon, abateri care erau sancționate prompt de biserică și împărat.

Așadar, scopul primar al canonului era păstrarea artei în propria sa natură simbolică și înfățișarea personajelor, astfel încât să transmită mesajul divin în toată plenitudinea sa. De aceea, într-o icoană bizantină este efectiv încifrat întregul canon dogmatic, iar înțelegerea pe de-a-n-tregul a acestei imagini necesită o cultură destul de vastă, pe care nu o putem presupune la îndemâna omului de rând.

Astfel se explică și tendința de ignorare a trăsăturilor corpului și ale chipului, acestea fiind întruchipate doar în măsura în care serveau drept suport pentru apariția transcendentului. Ele nu trebuiau să fie realiste, pentru că realismul, materialitatea și dimensionalitatea acopereau sensul simbolic și atrăgeau atenția privitorului spre materie, făcându-l să treacă cu vederea spiritul. Or, dacă arta ar fi avut un rol pur pedagogic și ar fi fost doar o transpunere în imagini a bibliei pentru „cei mulți”, ne-am fi putut aștepta la tendință spre realism și la corporalitate, așa cum se va întâmpla în Apus. Dar figurile bizantine erau reprezentate în linii simple, bidimensional și perspectiva era practic absentă, fapt ce ne arată că în spatele artei era un întreg sistem ideologic și că arta se adresa atât oamenilor de rând, cât și păturii „școlite” a societății. Tot acesta este și motivul pentru care în Bizanț sculptura este lăsată în planul secund al peisajului artistic și accentul cade pe pictură și mozaic, arte care puteau exprima simbolurile dogmatice mult mai bine, prin culori și compoziție, decât sculptura.

4. Iconoclasmul - Războiul icoanelor

Conflictul iconoclast este cel mai mare conflict din istorie produs de o dezbatere de filosofie artei. El privește disputa legitimității, în logica teologică despre care am vorbit, a icoanelor, a înfățișării divinității sub formă umană. Acest conflict a dus la angrenarea tuturor forțelor politice și teologice ale vremii și s-a soldat cu dispute brutale pe toate palierele societății. Se presupune că evenimentul care a dat naștere interzicerii icoanelor a fost o erupție vulcanică în marea Egee, care a provocat un tsunami ce a adus moartea a mii de oameni. Ca orice altceva în societatea bizantină, acest eveniment a fost interpretat de către Leon al III-lea ca fiind un semn de la divinitate. Imediat, el a comandat distrugerea tuturor icoanelor din imperiu și înlocuirea lor cu alte simboluri creștine, cum ar fi crucea, vița de vie sau peștele (simbolul hranei spirituale în creștinism).

Cu toate acestea, istoricii cred că adevăratele cauze ale conflictului sunt mult mai adânci, erupția vulcanică venind pe un fond generalizat de dispută cu privire la statutul icoanelor și după mai multe conflicte armate cu statele musulmane vecine. Arta figurativă folosită în scopuri simbolice a fost contestată încă de la primele comunități creștine, dinainte de legalizarea oficială a religiei. De fapt, în catacombele primilor adepți ai creștinismului foarte rar găsim imagini ale lui Iisus. Cel mai adesea aceste lăcașuri de cult și de refugiu erau împodobite cu simboluri de credință precum este crucea, vița de vie sau peștele. Așadar, putem spune că creștinismul timpuriu a fost în mare parte „iconoclast”, însă trebuie să păstrăm anumite rețineri. Spre exemplu, există reprezentări timpurii ale Mântuitorului, de secol III sau chiar II, găsite în catacombele romane, care arată că păreri erau împărțite încă de atunci. Așadar, chiar dacă arta figurativă creștină s-a dezvoltat masiv abia după acceptarea creștinismului în Imperiul Roman prin Edictul de al Milan, ea nu a ajuns niciodată la inimile tuturor credincioșilor, existând tot timpul frica de a nu ofensa divinitatea prin încălcarea uneia dintre cele mai importante porunci biblice. Așadar, sursa conflictului privind icoanele este în Biblie, mai exact, în Decalogul veterotestamentar care este prima încercare de constituire a unei „logici existențiale iudaice”, care să ghideze viața omului credincios și raportarea sa la divinitate. Cea de-a doua poruncă (*logos* în greacă) conține interdicția de a „a-ți face chip cioplit”¹, de a reprezenta divinitatea și de a te ruga la „idoli”. Ceea ce în română se traduce de obicei prin „chip cioplit” este, de fapt, grecescul *eidolon*, care nu desemnează nimic altceva decât „imagea” în sensul cel mai larg, și icoana în particular. În varianta latină a Bibliei, în schimb, apare cuvântul *sculptilis*, care are un sens mai restrâns și, mai exact, acela de imagine sculptată. Așadar, bizantinii, fiind vorbitori de limbă greacă, percepeau această interdicție într-un sens mult mai larg decât cei din Apus. Pentru ei, orice fel de imagine a divinității era interzisă prin poruncă biblică și privită ca o posibilă blasfemie – motiv pentru care disputa iconoclastă a apărut în Răsărit, nu în Apus. Iconoclasmul a fost impus cu forța în două rânduri (730-787 și 814-842), perioade în care toți adepții icoanelor (iconoduli) au fost persecutați și sute de opere de artă au fost distruse. În final, din acest război pe probleme de filosofia artei au avut câștig de cauză iconodulii, fapt care a dus la revenirea artei figurative în bisericile creștin ortodoxe și la distrugerea în masă a textelor iconoclaste. Așadar, astăzi ni s-au păstrat în mare parte textele și apoloگیile iconodulilor, adică ale învingătorilor, punctul de vedere iconoclast putând fi reconstituit în parte doar indirect, din textele în care argumentele lor sunt criticate și prezentate doar schematic. Dar, cu toate că iconoclaștii au fost învinși, *canonul* artistic s-a păstrat și s-a întărit, ajungând după dezbaterea iconoclastă la forma sa cea mai bine definită din punct de vedere dogmatic.

1. *Ieșirea*, 20, 2-5.

Așadar, bizantinii au avut mereu o anumită reținere față de artă, temându-se de posibilitatea unei erezii sau de posibilitatea transformării operei de artă într-o otrăvă pentru credincioși. De aceea, chiar dacă chipul lui Iisus, al Fecioarei și al altor personaje biblice a continuat să fie prezent pe frescele bisericesti din Bizanț, nu găsim nici măcar o singură reprezentare a lui Dumnezeu însuși, nici măcar târzie, după încheierea Evului Mediu – așa cum găsim în Occident în cazul Capelei Sixtine, de exemplu.

Victoria iconodulilor a reprezentat, de fapt, recunoașterea unei alte logici decât cea veterotestamentară și instituirea mai puternică a canonului și a logicii existențiale creștin-ortodoxe. În Noul Testament se spune, împotriva logicii decalogului, că Iisus este „chipul (*eikon*) celui nevăzut”¹, așadar, punerea lui Iisus în imagine nu ar fi nimic altceva decât încercarea de circumscriere în vizibil a ceea ce nu poate fi văzut, o încercare de simbolizare pe care omul nu numai că poate să o facă, ci și *trebuie* să o facă în vederea spiritualizării lumii. Așadar, avem de-a face cu ceva mai mult decât o simplă dispută în sânul logicii creștine. Războiul icoanelor este un moment de criză în care teologii și-au dat seama că cele două logici – cea a Vechiului și cea a Noului Testament – nu pot merge împreună și nu pot fi armonizate, oricâte eforturi și erudiție s-ar folosi în acest scop. Așa stând lucrurile, semnificația mai profundă a războiului icoanelor privește necesitatea deciziei între înțaietatea unui anumit tip de logică existențială.

În rezumat, filosofia artei în Evul Mediu Răsăritean este concentrată în această dispută a icoanelor, chiar dacă felul general de a fi al operei de artă era unul simbolic și asupra acestei probleme nu a fost nici un dubiu. Atât arta iconoclastă, care folosea simboluri abstracte pentru a trimite spre lumea de „dincolo”, cât și arta iconodulilor, care se folosea de simboluri antropomorfe, aveau aceeași natură. Disputa a privit mai degrabă „logica internă” a acestui simbolism, felul în care el avea sau nu avea voie să se producă. În cazul icoanelor, simbolismul era unul personal, adânc înrădăcinat în logica existențială a Noului Testament, pe când simbolismul iconoclast avea origini în logica iudaică a Vechiului Testament.

Putea chipul uman să simbolizeze lumea de „dincolo”? Putea fi Absolutul surprins în figură? Putea Necon condi ționatul să fie condi ționat? Acestea erau întrebările esen țiale la care ambele tabere au căutat să răspundă într-un mod cât mai convingător cu putință.

Iconoclaștii au răspuns negativ, spunând că logica simbolului ce trimite „dincolo” trebuie să fie una „artificială”, complet fabricată și determinată dogmatic în spirit veterotestamentar. De fapt, iconoclasmul ar fi ultimul pas spre ceea ce am putea numi „canonizarea completă a artei”, reducerea ei la un set de reguli și simboluri complet prefabricat și impus de logica dogmatică, fără nici un pic de *imitație* a lumii de aici. O astfel de artă ar fi ajuns, în scurt timp, un fel de limbaj *ideogramatic*, cum este cel egiptean sau chinez, în care atât sensul, cât și forma simbolurilor ar fi fost impuse dinainte și stilizate la maxim.

În viziunea iconodulă însă, chipul lui Iisus, ca mediator între văzut și nevăzut, între condi ționat și necon condi ționat, este cel ce are cea mai mare putere simbolică și în El se pot încifra, pentru a putea fi descifrate, toate adevărurile logicii Noului Testament. Canonul artei figurative ar fi putut astfel exprima mai bine ceea ce cuvintele nu puteau exprima, pe când canonul artei non-figurative era legat în mare parte de sensurile deja impuse. Icoana se adresează atât minții, cât și sensibilității omului, pe când semnul abstract cu greu poate depăși „litera textului” biblic. Acesta era, pe scurt și simplificat, raționamentul logic după care funcționau icoanele ca mediatori simbolici între

1. Coloseni, 1, 15.

lumea de aici și cea de dincolo.

Mai mult decât atât, icoana, ca obiect fizic de cult, își sublimează corporalitatea prin faptul că credinciosul nu se roagă propriu-zis imaginii fizice, ci celui spre care aceasta trimite. Închinarea în fața icoanei lui Iisus este o închinare în fața lui Iisus, deoarece mintea nu vede obiectul de artă în corporalitatea sa. Din contră, *farmecul artei*, după cum am văzut, propune o lume, care în cazul creștinismului este chiar Lumea Divină, Transcendența ca atare. Așadar, farmecul artei este orientat prin canon spre lumea de dincolo, spre o lume imaterială, invizibilă, care poate fi doar simbolizată și „întrevăzută” în imaginile icoanelor. Dar ce se întâmplă cu ceea ce am numit „seducția artei”? Are arta o trăsătură „seducătoare” în lumea creștină iconodulă?

Părinții Bisericii au observat că mintea noastră este mereu distrasă de lumea materială și că este nevoie de un efort aproape supranatural de a fi cu gândul mereu la exemplul lui Iisus, de a transcende lumea cotidiană și de a ajunge în preajma lui Dumnezeu. De aceea Sfântul Ioan Damaschin spune că „de multe ori când nu avem în minte patima Domnului și vedem icoana răstignirii lui Hristos, ne aducem aminte de patima mântuitoare și căzând în genunchi ne închinăm”¹ (*Dogmatica*, XVI). Artă ne abate atenția de la lumea cotidiană și perisabilă la lumea de Dincolo, ea are rol de reamintire, de re-aducere în minte a scopului adevărat al creștinului, anume mântuirea. Așadar, seducția artei se manifestă și în Răsăritul creștin, însă fiind prinsă într-un canon dogmatic, nu mai are ambiguitatea ei esențială, ci este mai degrabă leac la dispersia zilnică a conștiinței în lume, decât deviere a minții de la cele sacre.

Așa stând lucrurile, canonul, ca măsură și îndreptar, ține arta departe de a ne corupe privirea și determină trăsăturile lumii pe care opera o propune celui ce privește. Cu alte cuvinte, arta poate simboliza doar lumea de „dincolo” și doar într-o ordine canonic-dogmatică impusă de logica Noului Testament și de tratatele Sfinților Părinți. Așadar, farmecul artei răsăritene trebuia să fie unul „duhovnicesc”, iar seducția sa una „castă”, pentru a servi scopului său spiritual. De aici vine și preocuparea constantă pentru canonul artistic și pentru menținerea artei în limitele sale dogmatice, pe care o vedem pe parcursul întregului Ev Mediu oriental și care contrastează cel mai frapant cu raportarea la artă pe care o găsim în occident.

1. Ioan Damaschin, *Dogmatica*, XVI. (Trad. n.).

Capitolul XIII

ARTA ȘI FILOSOFIA ARTEI ÎN GÂNDIREA OCCIDENTALĂ

1. Caracteristici generale ale culturii medievale apusene

Peisajul medieval din Europa occidentală era, la începutul erei creștine, destul de sumbru. După căderea Imperiului Roman de Apus, în anul 476, haosul a domnit peste întreg teritoriul roman și s-a făcut trecerea de la cultura de tip orășenesc la o civilizație a satului, bazată pe munca pământului. În acele vremuri oamenii trăiau în cătune izolate, în sate sau în „târguri” mici constituite în jurul reședinței unor oameni mai puternici, care aveau să fie strămoșii viitorilor regi ai regatelor europene. Astfel, timp de aproape cinci secole după căderea Imperiului Roman, Europa a decăzut atât sub aspect civilizațional și cultural, cât și politic.

În această lume descentralizată, singurul „centru” cultural și politic existent pe tot parcursul medievalității a fost Biserica Apuseană care, în *scriptorium*-urile mănăstirilor sale, a conservat ce se putea conserva din cultura antică. Unul dintre motivele conservării culturii prin intermediul mănăstirilor este regula monastică a Sf. Benedict, care obliga orice călugăr să citească din Biblie măcar odată pe zi, fapt ce necesita cunoștințe minime de gramatică și limbă latină. Astfel, mănăstirile au devenit adevărate centre de alfabetizare și culturalizare care, cu timpul, s-au dezvoltat și aveau să înființeze Universitățile medievale de mai târziu, precursori ale Universităților moderne. Pe lângă faptul că a deschis apetitul pentru cultură în rândul călugărilor mai puțin dogmatici, această regulă monastică a dus și la un continuu travaliu de multiplicare prin copiere manuală a manuscriselor considerate valoroase, în vederea punerii lor la dispoziția călugărilor – atât învățăcei, cât și profesori. Cu timpul, copierea și decorarea manuscriselor a devenit o artă în sine, care a dus la apariția celebrelor „miniaturi” medievale. Chiar dacă acest cuvânt a ajuns să desemneze în limba actuală orice pictură de dimensiuni mici, trebuie însă știut că nu dimensiunea a fost factorul de la care aceste ornamente medievale își trag numele. Miniatura este, etimologic vorbind, orice desen sau pictură făcute cu *minium* – așa-numitul roșu de plumb, folosit foarte mult în desenele medievale.

Dar, cu toate eforturile de transcriere și conservare din mănăstiri, pierderile culturale au fost enorme. Datorită penuriei și lipsei de materiale ce serveau drept suport pentru scriere s-a procedat la o triere drastică a textelor care urmau să fie transcrise și conservate. După cum era și normal, mănăstirile au ales să conserve în primul rând textele scripturale și teologice, textele filosofice sau literare fiind adesea date uitării sau „condensate” cu scopul de a economisi spațiu de scriere. Astfel au apărut așa-numitele „florilegii”, care erau scrieri compilate arbitrar ce păstrau doar maxime alese ale autorilor antici, scurte bucăți de text sau idei reformulate aproximativ. Apariția acestor compilații a dus la o treptată dispariție a operelor originale și la o pierdere a logicii interne a textului filosofic, dar și al stilului grec de gândire filosofică. Astfel, s-a ajuns și la apariția palimpsestului, a „reutilizării” pergamentelor sau papirusurilor în scopuri economice,

prin acoperirea textelor vechi pentru a face loc unui text nou¹. Prin acest procedeu, s-a ajuns la refolosirea suporturilor de scriere pe care erau scrise niște opere antice în vederea copierii Evangheliilor sau a comentariilor biblice. Partea bună a acestui lucru este că, prin palimpsest, au supraviețuit multe opere antice pe care le credeam pierdute și care au putut fi recuperate odată ce tehnologia modernă a găsit o posibilitate de a „citi” textul inițial, aflat în fundal.

În aceste condiții, din textele originale filosofice s-a pierdut marea majoritate, tot ce a rămas fiind operele gânditorilor creștini, cum este Sf. Augustin (n. 354) sau Boethius (n. 480), opere care au stat la baza culturii filosofice specifice medievalității creștine occidentale. De asemenea, s-au păstrat o serie de traduceri latine făcute de Boethius ale tratatelor logice ale lui Aristotel (*Despre interpretare*, *Categorii* etc.) și *Isagoga* lui Porfir, care nu era nimic altceva decât un comentariu al *Categoriilor* aristotelice și prin care a fost introdusă problema universalilor în gândirea medievală – una dintre problemele care avea să traverseze majoritatea dezbaterilor filosofice din Evul Mediu. Această „ceartă a universalilor” urmărea problema proprietăților obiectelor și a relațiilor logice pe care aceste proprietăți le întrețin cu lucrurile însele.

În acest context intelectual, Aristotel a devenit autoritatea filosofică numărul unu încă din epoca medievală timpurie, fiind atât de cunoscut, încât adesea nici nu mai era citat cu numele, ci pur și simplu ca „Filosoful”. Gândirea sa austeră și tratatele sale de logică au dus la nașterea „scolasticii”, a filosofiei medievale „de catedră”, care se preocupa preponderent cu aducerea laolaltă, într-o singură viziune unitară, a logicii aristotelice și a logicii evanghelice. Aceasta este și explicația occidentalilor pentru dezbaterile logice și suprasaturarea teologiei cu argumente tehnice și distincții de finețe – toate făcute în stilul auster al tratatelor lui Aristotel. Așadar, spre deosebire de Răsărit, Occidentul a adoptat un stil de filosofie mai analitic și mai abstract, încercând să demonstreze *pe calea silogismelor din Organon-ul aristotelic* existența lui Dumnezeu sau taina Sfintei Treimi.

Lucrurile s-au mai îmbunătățit odată cu Carol cel Mare (742–814) și reforma carolingiană. Acest rege al francilor a fondat un imperiu ce se întindea peste majoritatea teritoriilor occidentale ale fostului Imperiului Roman de Apus și a fost încoronat de către Papă în anul 800 ca Împărat al Imperiului Roman. Acest gest papal a avut un sens mai degrabă simbolic, pentru că noul imperiu nu păstra nimic din ordinea și mentalitatea riguroasă a fostei administrații romane, ci avea la baza o ordine mai degrabă specifică teutonilor.

Cu toate acestea, Imperiul Carolingian a fost de bun augur pentru cultură deoarece asistăm la ceea ce istoricii numesc „Renașterea Carolingiană”. În această perioadă au avut loc mai multe demersuri culturale ce vor avea urmări spectaculoase și vor pune bazele culturii și artei medievale mature de peste câteva secole. Este vorba despre o reformă culturală ce implică reorganizarea învățământului, reintroducerea învățării sistematice a artelor liberale, reorganizarea liturghiei creștine și a ordinelor monahale etc.

În timpul acestei perioade încep să apară primele elemente ale unei logici creștine medievale apusene, semn că *Weltanschauung*-ul creștin ajunsese la suficientă maturitate pentru a deveni conștient de sine și a-și forma propriile sale reguli. Cu toate acestea, abia mult târziu, începând cu Anselm în secolul al XI-lea și continuând cu Pierre Abelard, Albert cel Mare și Toma Din Aquino, gândirea medievală privitoare la artă avea să ajungă la maturitate. Pentru aceasta au fost însă necesare vreo trei noi „renașteri” ce au constat în serii întregi de reforme administrative și

¹ Petru o istorie captivantă a începuturilor culturii scrise, v. Ioana Costa, *Papirus, pergament, hartie. Începuturile cărții*, București, Humanitas, 2011.

teologice asupra cărora nu vom insista.

Trebuie însă observat că toate aceste reforme și renașteri au vizat perfecționarea unui sistem de învățământ și a unei culturi de expresie latină. Limba greacă, chiar dacă nu a fost uitată complet, a ieșit din prim-planul culturii și al dezbaterilor intelectuale. Acum, limba latină era cea „limbă de circulație universală” în Apus, care era vorbită mai mult sau mai puțin corect de toată lumea și care a fost până târziu limba în care avea loc liturghia creștină și limba în care preoții predica chiar și în cele mai mici parohii. Această limbă, numită *latina vulgară*, este acea limbă ce a stat la baza tuturor limbilor pe care astăzi le numim „romanice”. Așadar, gândirea Apuseană, spre deosebire de cea occidentală, este formată pe „calapodul” limbii latine care, oricât de atent era folosită, nu se ridica la valoarea expresivă a limbii grecești.

De altfel, traducerea tratatelor filosofice și a textelor literare grecești în latină, care a avut loc încă de la Cicero și Seneca, a format un alt limbaj filosofic, cu o nouă sensibilitate și noi predilecții față de cel grecesc. Cu alte cuvinte, prin traducere, filosofia de expresie latină și-a format propriul vocabular original și propria interpretare a gândirii grecești. De aceea, înainte de a vedea care este raportarea gândirii medievale la problema operei de artă, trebuie să vedem cum au fost traduse principalele concepte filosofice grecești și ce spun aceste traduceri despre *forma mentis* care și-a făcut apariția pe parcursul Evului Mediu.

2. Limbajul filosofic de expresie latină și gândirea medievală

Trebuie să spunem încă de la început că limba română fiind o limbă de origine latină, este mai apropiată de limbajul filosofic latinesc decât de cel grecesc. Cu alte cuvinte, noi gândim instinctual termenii filosofiei grecești prin intermediul traducerii lor latine care, ulterior, a fost împrumutată în limba română. Pentru a înțelege mai bine acest fenomen trebuie să avem în vedere faptul că, deși națiunea și limba română s-au format sub o puternică influență Răsăriteană, majoritatea traducerilor operelor fundamentale ale filosofiei grecești, pe care le folosim chiar și astăzi, s-au făcut în special în perioada interbelică și au folosit un limbaj puternic latinizat, parțial în afara spiritului limbii române. Limbajul tehnic din aceste opere a fost ulterior preluat prin citări și asimilat de filosofi, până a devenit un fel de „mediu” al gândirii noastre despre artă și despre filosofie în genere, de care nu mai putem să scăpăm în totalitate și care ne pre-formează gândirea în moduri de care noi nici nu ne dăm seama. Ca și aerul din atmosferă, care este un *mediu invizibil* și de existența căruia nu suntem cel mai adesea conștienți, și *atmosfera culturală* are un mediu propriu, care este *limbajul* și care, în cazul limbii române, poartă pecetea mentalității romane.

Cu toate acestea, există și încercări de traducere a termenilor filosofiei grecești în spiritul limbii române, făcute la începuturile literaturii pe meleagurile noastre, în secolele XVII-XVIII, de Dimitrie Cantemir, Samuil Micu sau Eufrosin Poteca¹. În operele lor găsim *calitatea* numită *feldeință*, *esența* numită *ceință*, *fința* numită *ins* sau *estime* ș.a.m.d. Stranietatea acestor traduceri arată cât de mult s-a schimbat configurația lexicală a limbii române în cele câteva secole care au trecut. Dar chiar și așa – străni și supărătoare la ureche – aceste cuvinte dau seama mai bine de termenii filosofiei grecești decât conceptele noastre filosofice actuale care, datorită utilizării prea dese și în contexte prea variate, au devenit opace. Sunt doar niște semne care pot să semnifice

¹ O operă foarte utilă, în care se pot urmări toate aceste echivalări, este Gh. Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, București, Paideia, 2001. Acolo, pentru fiecare concept filosofic grecesc, se dau traduceri în latină și în română timpurie, astfel încât cititorul să-și poată forma o idee despre traiectoria istorică a unui anumit concept.

orice. Să luăm chiar exemplul cuvântului „concept”: sunt atâtea utilizări ale acestui cuvânt, de la artă „conceptuală” până la „conceptul” unei reclame, încât el poate fi alăturat practic oricărui lucru – o mașină-concept (eng. *concept-car*), de exemplu, este o construcție lingvistică care ar face filosofi precum Hegel să se întoarcă în propriul mormânt¹.

Așa stând lucrurile, cuvinte precum *substanță, esență, calitate, cantitate, accident sau natură* sunt de origine latină și poartă ceva din viziunea despre lume ce se poate întrevedea în această limbă. De aceea, pentru a înțelege mai bine raportarea la artă a Occidentului creștin și pentru a conștientiza puterea de determinare a limbii asupra mentalităților umane, trebuie să facem o mică incursiune în distincțiile lingvistice esențiale care îi despart pe aceștia de spiritul limbii grecești. Astfel, putem întrezări mai bine motivele pentru care occidentul a avut o raportare la artă și a conferit artistului un rol cu totul aparte.

Pentru a surprinde acest lucru însă, nu vom zăbovi asupra tuturor inovațiilor terminologice latine, ci ne vom opri mai întâi doar asupra a două distincții esențiale pentru înțelegerea gândirii medievale – anume distincția dintre *creatură și creator*, care este centrală pentru teologia apuseană și cea dintre *subiect și obiect* care a apărut în Evul Mediu târziu și care este de o importanță crucială pentru înțelegerea modernității, dar și a filosofiei scolastice medievale mature. La finalul acestui subcapitol, vom încerca să înțelegem, în lumina acestor distincții și al *Weltanschauung*-ului creștin, traducerea pe care medievalii le-au dat celor mai importanți termeni ai filosofiei artei pe care i-am întâlnit și în capitolele precedente, anume *frumos, armonie, simetrie, formă, imitație etc.*

a. Esența omului ca creatură și raportarea acestuia la Creator

Așa cum s-a mai arătat, creștinismul vine cu o nouă viziune despre lume care se caracterizează printr-un mod aparte al omului de a se raporta la divinitate. La grecii antici, omul, spre deosebire de divinitate, era considerat muritor, deși avea șansa ca, prin eforturi ascetice și de cunoaștere, să tranșeze această diferență și să-și „depășească propria condiție”. La creștini însă, diferența dintre om și zeu nu era dată neapărat de durata vieții, ci de esență. Zeul era *complet altceva* decât omul, nu era gândit ca un om spiritualizat. În lumea răsăriteană, după cum am văzut, Dumnezeu era *Ctitor* (*ktistēs*), pe când omul era cel ctitorit, cel întemeiat, „fondat”. În Apus, această distincție ontologică are un înțeles diferit: Dumnezeu este *Creator*, pe când omul și lumea este desemnat prin latinescul *creatura* (înțeles atât în sens de „creație”, cât și de „creatură”). Așadar, în ambele „Evuri Medii”, Dumnezeu face omul și îl aduce pe lume, dar felul de a fi al acestei aduceri pe lume este gândit în mod radical diferit.

Verbul latin *creare*, pe baza căruia s-au format toate cuvintele latinești ce desemnează esența omului creștin occidental, are sensul de „a naște”, „a mări”, „a face să crească”. De altfel, există o legătură etimologică între *creare* și *crescere*, între „a crea” și „a crește”. Dumnezeu dă naștere omului și-l privește cum se dezvoltă, îl sprijină în acest demers al său și îi oferă posibilitatea de a fi, la rândul său, un Creator în sens secund, mai restrâns și, după cum vom vedea, pasiv. Așadar, în lumea apuseană, diferența principală dintre omul care creează și Divinitate este aceea că omul nu poate crea din nimic. El are nevoie materie, gândită la rândul ei ca „creatură”, pentru a-și duce la bun sfârșit propria creație. El are nevoie de lemn pentru icoane, de piatră pentru sculpturi, de culori pentru fresce. Dumnezeu, în schimb, creează doar prin *verbum* sau *logos*, prin idee, prin

¹ Pentru Hegel, „conceptul” era o noțiune foarte complexă și cu un înțeles bine fixat. El era centrul sistemului filosofic, spiritul însuși prins în formă logică, care cuprindea în sine toată realitatea fizică, socială și cultural-artistică a lumii.

roștire, fără implicare activă și efort fizic. Aceasta este și sursa ierarhizării artelor în funcție de efortul fizic, care apare încă din Antichitatea greco-latină. Artele „vulgare” erau cele ce necesitau un efort susținut, pe când artele „libere” – sau „liberale” – erau cele considerate mai apropiate de „arta divină”, de creația prin cuvânt înfăptuită de Dumnezeu. După cum putem observa, acest criteriu de ierarhizare a artelor a găsit în mentalitatea creștină medievală un mediu perfect de dezvoltare, ea corespunzând distincției dintre creația umană și creația divină – care este, prin excelență, *creație liberă de efort fizic*. În această viziune asupra creștinismului, opera omului, lucrurile produse de el vin ca un fel de continuare a creației divine, ca o dezvoltare normală a omului și a mediului său de viață. Dumnezeu creează omul tocmai în ideea ca omul să se poată crea singur și să-și poată re-crea lumea. Astfel se ajunge, treptat, la ideea că, prin muncă, omul se poate mântui și poate ajunge la un anumit grad de asemănare cu divinitatea, pe cât îi este lui cu putință. În același timp, munca este „patronată” de Dumnezeu, în calitate de Creator prim care oferă omului posibilitatea de a se dezvolta pe sine și lumea în care trăiește. Creația umană nu se face „în nume propriu”, ci în numele lui Dumnezeu care oferă omului tărie, inteligență și inspirație. Așadar, prin creațiile sale omul servește divinitatea și se aduce pe sine mai aproape de ea, iar pentru că opera stă mărturie pentru puterea creatoare a omului, aceasta trebuie să fie fidelă modelului său. De aceea, lucrul produs de om, fie el operă de artă sau ustensil, trebuia în Evul Mediu apusean să tindă spre perfecțiunea creației divine. Arta trebuia să înfățișeze omul și trupul său în toată corporalitatea lui și să redea toate umbrele și trăsăturile cât mai fidel. În acest context, spre deosebire de Bizanț, în Apus apare o tendință spre realism și o apetență pentru sculptură care nu are nici o legătură cu austeritatea canonului răsăritean. Artiștii occidentali studiază atent fizionomia umană și toate trăsăturile feței, pentru a le putea reda în toată claritatea și frumusețea lor, slăvind astfel creația divină și aducându-se pe sine, în calitate de creator, mai aproape de Dumnezeu. Această distincție dintre *Creator* și *creatură* a putut să întemeieze întreaga gândire apuseană pentru că a fost făcută foarte timpuriu. Ea apare deja în Biblia Sfântului Ieronim (în *Vulgata*) și apare, de asemenea, și la Augustin și Boethius. Cu toate acestea, ea nu putea răspunde la întrebarea privitoare la diferențele dintre diversele creaturi. Într-adevăr, omul are un statut special, pentru că este atât creatură cât și, într-un anumit sens, creator. Fără a intra în detaliile tehnice, trebuie să observăm că omul are o esență (*essentia*), care este aceea de creatură, dar și un „fel de a fi” (*ens-esse*, tradus de curând, în mod inspirat, în română prin „fiind”¹). Ca „fel de a fi”, omul este creator, dar ca esență, el este creatură. Așadar, omul are un statut ambiguu și trebuie distins de celelalte creaturi. În același timp, spre deosebire de alte creaturi, omul are un intelect prin care se raportează la diversele lucruri prin categorii sau predicamente (gr. *kategoria* lat. *predicamentum*). Noi spunem despre un lucru că este alb, că are o anumită mărime, că ocupă un anumit loc în spațiu etc. Dar lucrul în sine (*fiindul*) este diferit de aceste „predicamente” pe care noi i le atribuim. Problema principală este aceea de a afla ce este acest *fiind*. Astfel, ajungem la o altă distincție de o importanță capitală pentru gândirea medievală, care va avea să ajungă la apogeul „carrierei” filosofice abia în modernitate, anume distincția dintre subiect și obiect.

b. Ce este un lucru? Subiectul, obiectul și ființa lucrurilor.

Discuția despre „Ce este un lucru?” a traversat tot Evul Mediu și și-a găsit forma sa cea mai tehnică în tratatul *De ente et essentia* (*Despre fiind și esență*) al lui Toma din Aquino, a cărui miză

1. Thomas de Aquino, *Despre fiind și esență*, traducere, introducere și comentarii de Eugen Munteanu, Iași, Polirom, 1998.

filosofică este aceea de a tematiza distincția dintre *subiect* și *obiect*. Subiectul (*subiectum*) este traducerea grecescului *hypokeimenon*, care înseamnă literal „ceea ce stă întins dedesubt”. Așadar, el este ceea ce se află „sub” toate predicamentele, substratul lucrului, acel ceva peste care se adaugă toate proprietățile și trăsăturile definitorii ale unui anumit lucru. În această calitate, el este ființa (*fiindul*) lucrului, ceea ce ar corespunde categoriei aristotelice a substanței (*ousia*).

Acest substrat, gândit ca *fel de a fi al unui lucru (fiindul)*, este *obiectul prim al intelectului*, spune un tratat filosofic din secolul XIII, *De natura generis*, atribuit în mod greșit lui Toma din Aquino¹. Înainte de acest tratat, cuvântul *obiectum* nu era folosit în contexte filosofice, ci desemna, în contexte juridice, la fel ca și *kathēgoria* grecească, acuzația pe baza căreia se judeca un proces. Așadar, obiectul și subiectul se refereau inițial cam la același lucru, privit însă din perspective ușor diferite. Abia după furtuna intelectuală provocată de Renaștere, în zorii modernității, când omul a devenit „centrul gânditor” al lumii, iar gândirea a devenit substratul oricărei raportări la lucruri, *subiectul* a devenit ceea ce înseamnă și acum, adică persoana, eul gânditor, iar obiectul a rămas să desemneze lucrul sau, mai exact, acel ceva la care se raportează gândirea.

Ceea ce ne interesează în mod special la această dispută medievală este că ea conturează exact distincția pe care ei o făceau între om și restul creaturilor. Omul era o creatură, însă o creatură care se putea raporta prin intelect la celelalte creaturi și la sine însuși ca la niște obiecte, adică niște lucruri care-i sunt aruncate în față – după înțelesul etimologic a lui *obiectum*. Așadar, întreaga creație „stă în fața omului”, dar într-un mod oarecum pasiv. Doar omul, la rigoare, nu este obiect, pentru că doar el *predică și creează cu ajutorul intelectului* opere în sensul larg al cuvântului – începând cu tratate filosofice și științifice și terminând cu opere literare și de artă. Prin urmare, opera de artă are un statut aparte pentru că, pe de o parte, este *obiect* – este un substrat despre care se poate predica anumite lucruri – dar, pe de altă parte, este și creație. În ea, omul și Dumnezeu se întâlnesc și își determină reciproc felul de a fi. Or, un lucru în care Dumnezeu și omul se întâlnesc, nu poate fi denumit altfel decât *convenientia*, literal „venire laolaltă”, sau *congruentia*, *termeni folosiți* de Augustin pentru a traduce *harmonia* grecească, gândită însă din perspectivă creștină.

Dar o operă de artă, ca de altfel orice lucrare a omului, se face prin muncă și este în același timp creație și creatură ce articulează întreg raportul dintre om și divinitate, raport prin care omul își găsește *fiindul* sau *felul de a fi*. De aici vine și sensul lui *opera* din latină, care nu este altceva decât munca, traviul creator care se „obiectivează” într-o creație. Spre deosebire de Dumnezeu, creația omului nu este *ex nihilo*, ci este *opera*, adică literal muncă. Această concepție despre operă ca muncă o găsim și în românescul *lucru*, care înseamnă atât obiectul creat (de exemplu, „acesta este un lucru frumos”), cât și activitatea creatoare (de exemplu, „astăzi este sărbătoare și nu merg la lucru”). Lucrul frumos era desemnat de latini prin *pulcher*, care era traducerea cea mai utilizată a grecescului *kalon*, dar se mai folosea și *bellus* (care este înrudit cu *bonus*, adică „bun”) sau *decus* (care are sensul de podoabă, decorație). Toate aceste denumiri aveau însă pe lângă sensurile lor primare și un sens de noblețe, de distincție, pe care cuvântul *decorație* îl păstrează în limba română (de exemplu, „decorație militară”). Ceea ce este frumos și armonios, ca loc de manifestare a divinului, este și nobil. Această distincție a obiectelor frumoase, care anunța prezența divinului în ele, a dus și la un adevărat cult al frumuseții fizice în pictură și sculptură, în ceea ce privește

1. Ian A. Aertsen, *Medieval Philosophy as Transcendental Thought: From Philip the Chancellor to Francisco Suarez*, Leiden, Brill, 2012, pp. 49-51.

înfațișările personajelor biblice. Toate, începând de la Iisus și terminând cu apostolii, aveau trăsături bine proporționate și o musculatură dezvoltată tocmai pentru a evidenția această prezență divină în corpuri, prin care materia însăși este înnobilită și sublimată într-o oarecare măsură. Având în minte aceste lucruri, putem urmări modul în care era gândită arta la cei mai importanți filosofi medievali: Augustin și Toma din Aquino. Aceștia circumscriu toată perioada medievală apuseană, primul fiind practic întemeietorul gândirii filosofice în Apus, iar cel de-al doilea fiind cel care a adunat laolaltă toate dezbaterile filosofice din Evul Mediu, într-un tratat complex de filosofie, numit *Summa Theologica*. Punând în discuție concepțiile acestor doi gânditori vom putea, așadar, avea o privire de ansamblu asupra problematicei și temelor gândirii despre artă și despre statutul ontologic al operei de artă pe toată perioada Evului Mediu apusean.

3. Augustin și începutul filosofiei artei în Apus

În filosofia lui Augustin se găsesc toate ingredientele pe care le-am expus mai sus ca fiind constitutive pentru gândirea medievală. Aici se simte puternic neoplatonismul și gândirea filosofică greacă, dar și cultura romană, centrată pe retorică – Augustin fiind ca formație inițială profesor de retorică, înainte de a intra în cadrul Bisericii și de a deveni ulterior episcop la Hippona¹. Din câte se știe despre formarea lui intelectuală ne putem da seama că Augustin era un cetățean model al Imperiului Roman, școlit în toate disciplinele intelectuale ale vremii² și cu gusturi estetice fine, după regulile artei romane. Mai mult decât atât, el s-a convertit la creștinism după ce formarea sa intelectuală se definitivase³, la vârsta de 31 de ani, și și-a dedicat tot timpul pentru a îmbina cât se poate de armonios învățăturile științelor vremii cu învățătura creștină.

Așadar, scrierile augustinienne constituie o sinteză timpurie a *Weltanschauung*-ului creștin, făcută de pe pozițiile unui cetățean roman model, convertit la creștinism la o vârstă matură. Acest detaliu este foarte important, deoarece el ne arată că structura lui mentală nu era una creștină, ci una în mod esențial romană. El avusese la îndemână operele originale ale filosofilor greci, pe care le citise cu atenție, fapt ce nu va mai fi valabil pentru urmașii săi care vor citi filosofia greacă doar prin intermediul traducerilor și prin raportare la gândirea lui Augustin sau a lui Boethius. În același timp însă trebuie să ținem cont și de faptul că adoptarea creștinismului a avut un impact major asupra lui Augustin și asupra opiniilor sale. Ca orice creștin, el era credincios și devotat misiunii pe care credea că a primit-o de la Dumnezeu, anume aceea a propovăduirii mesajului evanghelic. În acest context, avem două mari „surse” ale gândirii augustinienne: pe de o parte, este vorba despre filosofia greacă, în special cea de orientare neoplatonică și stoică; pe de altă parte, avem logica teologică a Evangheliilor și credința creștină.

Privitor la arte, el arată în *De ordine* cum toate iau naștere din rațiune (*ratio*), care este o „mișcare a minții”⁴ spre un anumit scop și constituie facultatea sufletească prin care îl putem cunoaște

1. Pentru o biografie exhaustivă a lui Augustin, dar și pentru un „tablou” fidel al vremurilor în care a trăit se poate consulta cu folos Peter Brown, *Augustine of Hippo. A biography*, New York, Dorset Press, 1967.

2. „Întâi, despre conținutul acestei culturi. De notat, înainte de toate, că ea nu se înfațișează ca fiind originală. Sfântul Augustin n-a elaborat un program nou de la început până la sfârșit; a socotit suficient să adopte în linii mari un ciclu de studii de multă vreme tradițional” (H.I. Marrou, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, București, Humanitas, 1983, p. 163).

3. „Putem deci conchide: ciclul științelor ce constituie fundamentul culturii cuprinde, în viziunea lui Augustin, gramatica, dialectica, retorica; apoi aritmetica, teoria muzicală, geometria, astronomia; în sfârșit, filosofia” (*Ibidem*, p. 167).

4. Augustin, *De ordine*, II, XI, 30 (trad. .n.).

pe Dumnezeu. Scopul acestei rațiuni este dublu: de a distinge lucrurile și de a face conexiuni¹. Așadar, ea este o facultate metafizică prin excelență – recunoaște în lucruri ideea și face conexiuni între ele și în același timp instituie distincții, afirmă individualitatea fiecărui lucru.

Mai mult decât atât, „rațiunea *purcede* (s.n.) de la sufletul rațional spre acelea care sunt făcute *conform cu rațiunea* (*rationabilis*, s.n.)”². Într-un anume fel, rațiunea se „transferă” în lucrurile produse de om și le oferă acestora un semn de recunoaștere, un vestigiu. Verbul „a purcede” (*procedo*) este verbul prin care este descrisă în Biblie relația dintre Sfântul Duh și Tatăl. Așa cum Sfântul Duh (*Spiritus Sanctus*) purcede de la Tatăl în lume și rațiunea purcede de la artist în opera de artă. Iar această rațiune este dată de orientarea către un scop – procesul artistic are un scop, anume acela de a pune o idee în operă.

În această „procesune” a rațiunii de la om la lucrul făcut în conformitate cu rațiunea apar așa-numitele *vestigii ale rațiunii în lucruri*, care fac ca lucrurile să fie frumoase. Așadar, frumosul din lucruri este, pentru Augustin, un fel de urmă ce dă de veste că respectivul lucru este creat intenționat într-un anumit scop. În sens larg, lucrurile sunt frumoase pentru că au fost create de divinitate, acestea însă nu sunt conforme cu rațiunea umană (*ratio*), ci cu cea divină (*verbum*). Cu toate acestea, așa cum vedem „urmele” Creatorului în lumea naturală, le vedem și în lucrurile produse rațiunea umană. Așadar, frumusețea stă într-o oarecare *conformitate* a lucrurilor cu rațiunea lor, într-o oarecare recunoaștere în lucruri a *vestigiiilor rațiunii*. Omul, practic, se recunoaște în operă pe sine ca creator și creatură totodată și cu cât se recunoaște mai clar, cu atât lucrul produs este mai frumos.

Această frumusețe din lucruri înțelegea ca „vestigiu al rațiunii” este gândită ca *congruentia* și *concinnitas*³, ca bună alcătuire și consonanță. Atunci când noi recunoaștem în lucruri rațiunea prin intermediul intenției și scopului, când vedem că lucrurile sunt mai mult decât o alăturare aleatoare de părți, noi vedem *frumosul din lucruri* și, întrucât rațiunea este o *mișcare* a minții, frumosul din lucruri se manifestă totodată ca *mișcare a simțurilor și sufletului*⁴. De aici, Augustin pornește o întreagă teorie a *trăirii estetice* asupra căreia nu ne vom opri, pentru că nu face subiectul cercetărilor de față.

Ceea ce este însă important de observat este faptul că procesul de creație artistică este gândit întocmai ca procesul de creație divină și implică aceeași „emanație” de la creator la creatură. Omul creează cu ajutorul rațiunii, care dă naștere tuturor artelor și disciplinelor, și în acest proces de creație se comportă exact ca Dumnezeu în geneză. Rațiunea purcede de la el așa cum Duhul Sfânt purcede de la divinitate în lucruri, iar lucrurile devin frumoase pentru că în ele se vede o rațiune – proporția, buna alcătuire și armonia sunt *vestigii ale rațiunii*. Așadar, în operă, omul se recunoaște pe sine în calitate de creator, pentru că-și recunoaște propria rațiune, dar în același timp se recunoaște pe sine și în calitate de creatură, pentru că rațiunea aceasta nu este decât o urmă vagă într-o materie creată de Altceineva, de Creatorul prim. Omul își dă astfel seama că nu-i stă în putere să creeze prin rațiune materia, căci materia se creează doar de către Dumnezeu, prin Verb.

1. *Ibidem*.

2. *Ibidem*, II, XI, 31 (trad. .n.).

3. „Dar, în ceea ce ține de ochi, în care se zice că congruența părților este potrivită cu rațiunea, numim mai ales frumosul.” (*Ibidem*, II, XI, 33).

4. *Ibidem*, II, XI, 34.

4. Toma De Aquino și maturitatea gândirii despre artă în Evul Mediu

Toma De Aquino este considerat cel mai mare filosof și teolog al Bisericii Catolice. În lucrările sale, el a reușit să adune laolaltă toate marile teme de dezbatere ale lumii medievale și să le dea o formă sistematică în monumentală sa lucrare *Summa Theologica*, rămasă însă neterminată deoarece filosoful a abandonat redactarea pe motiv că drumul dezbaterii teologice raționale este un drum care, până la urmă, se înfundă. Se spune că, atunci când a fost întrebat de prietenul, scribul și secretarul său, Reginald din Piperno, de ce nu termină redactarea impunătorului tratat, Toma a răspuns: „Nu pot, pentru că tot ce am scris îmi par a fi paie (*mihi videtur ut palea*) în comparație cu ce mi-a fost revelat”¹.

Astfel, din planul tripartit al lucrării, filosoful din Aquino a scris doar primele două părți în întregime, ultima parte a monumentalei opere teologice, care dorea să ofere un *sistem al dogmaticii creștine* complet și coerent din punct de vedere logic, fiind abandonată. Este vorba exact despre acea parte dedicată misticii creștine, lucrării tainice făcută de Iisus în sufletul omului, sensului sacramentelor și sfârșitului lumii. Cu toate acestea, filosofia lui Toma este arcul de boltă care împlinește gândul medieval privitor la statutul omului în univers în comparație cu Dumnezeu și cu celelalte lucruri și viețuitoare.

Summa Theologica a fost concepută ca un „manual” de teologie rațională pentru studenții de la Universitate. Ea este scrisă după regula tratatelor filosofice scolastice fiind împărțită în *quaestiones*. Așadar, în fiecare capitol este dezbătută o „chestiune” privitoare la teologia rațională. În prima parte a acestor capitole sunt expuse argumentele pro și contra configurându-se astfel contextul de discuție al unei anumite probleme. În genere, această parte este bazată pe texte de autoritate – cum ar fi Sfânta Scriptură, tratatele lui Aristotel, Augustin, Boethius etc. – și a fost gândită pentru a familiariza cititorul (student medieval în teologie) cu problema pusă în discuție. Ulterior, Toma răspunde obiecțiilor și își argumentează propriul punct de vedere într-o formă structurată logic în mod riguros.

În ceea ce privește procesul artistic și opera de artă, pe noi ne interesează în special dezbateră (*quaestio*) cu numărul patruzeci și cinci din *Summa Theologica*, unde Augustin încearcă să definească creația și în același timp să distingă modul de creație divin de cel uman. Scopul final al filosofului este acela de a distinge creația în sens tare, cea al cărei autor poate fi doar Dumnezeu, de creația în sens larg, la care are și omul acces, și care nu este numită propriu-zis creație, ci *facere* sau *re-formare* (*reformatio*). Cu alte cuvinte, Toma gândește creația artistică ca o schimbare a formei unui anumit material, ca o transformare a respectivului material și o diferențiază de creația *stricto sensu*, care este gândită ca un fel de „emanație a lucrurilor din primul principiu”².

În acest concept de creație divină gândită ca *emanație* se simte influența neoplatonică pătrunsă în Evul Mediu prin intermediul scrierilor lui Dionisie (Pseudo-)Areopagitul, dar și prin neoplatonismul de sorginte augustiniană despre care am vorbit în paragraful anterior. Dacă ne amintim cele arătate în capitolul despre Plotin, vom vedea că teologii creștinismului medieval nu au preluat în mod necritic această teorie emanaționistă, ci au transformat-o într-un mod foarte subtil. La neoplatonici, Binele, Principiul Suprem crea în mod continuu lumea prin emanație. La Toma, această emanație nu este continuă, ci este gândită după modelul biblic al creației *din nimic*. Așadar, ceea ce este creat în geneza divină nu este o anumită ființare particulară, ci

1. Toma de Aquino *apud* Luis Jugnet, *La pensée de Saint Thomas D'Aquin*, Paris, Nouvelles Editions Latins, 1979, p. 24.

2. Toma de Aquino, *Summa Theologica*, Q.45, Art.1.

întreaga ființă. Punctul *terminus*, limita până la care se întinde creația este *substanța lucrului*. Dincolo de aceasta, în domeniul existenței concrete, lucrurile „se produc” singure conform cu principiile fizicii și logicii aristotelice, deoarece în ființa – care este ceva de ordin general, nu o ființare anumită – stau înscrise, ca într-un cod genetic, regulile de producere și reproducere ale respectivelor clase de obiecte.

Toma avea astfel să combine într-un mod foarte inovativ doctrina emanaționistă a neoplatoniciilor cu gândul aristotelic despre divinitate, gândită ca principiu prim nemișcat¹. În conformitate cu metafizica aristotelică, principiul tuturor lucrurilor trebuia să fie nemișcat, pentru că altfel, ar trebui să postulăm existența unei *cauze* a mișcării, ceea ce face ca ceea ce am numit „principiu prim”, să nu mai fie prim, ci să fie un „principiu secund”. Așadar, creația provenită de la principiu prim nu putea să fie una prin *facere* sau prin muncă, ea nu era o creație „operatorie”, ci trebuia să fie una care să nu implice mișcare. Augustin gândește această creație fără mișcare și efort, ca o emanație spontană a ființei tuturor lucrurilor din principiu prim², care este Dumnezeu însuși. Așadar, *obiectul creației divine* sau, altfel spus, *obiectul prim al Intelectului Divin* nu este un lucru anume, ci ființa tuturor lucrurilor.

Punctul de la care se pleacă în această creație a ființei ca atare este, în mod logic, neființa, pentru că nu se poate crea, în sensul vizat de noi acum, un lucru deja existent. Așadar, creația privește aducerea pe lume a *ființei tuturor lucrurilor* prin emanație, de către Dumnezeu. Dar, odată cu ființa lucrurilor și cu lucrurile sunt create și formele, care nu sunt însă propriu-zis vizate în creație de către Intelectul Divin. Așadar, spune Toma, formele lucrurilor sunt co-create împreună cu ființa³. Astfel, există posibilitatea compunerii lucrurilor folosind una sau mai multe forme și materia. Cu alte cuvinte, un lucru anume nu este creat decât în sensul că el este pro-dus (*lat. producere*) în ființă, cu toate principiile sale. Așadar, creația este „pro-ducerea întregii ființe de către cauza universală a tuturor ființărilor, care este Dumnezeu”⁴.

Din acest punct de vedere creația umană este ceea ce Toma numește „creație pasivă”. Ea nu este creație propriu-zisă, deoarece nu este decât o asociere reformatoare a materiei cu o altă formă aleasă de artist. Spre exemplu, atunci când un sculptor alege să facă un bust reprezentând un om, el nu face decât să dea *altă* formă unui bloc de marmură. Dar, atât materialul (marmura), cât și ideea din mintea artistului (omul) nu sunt propriu-zis create de el, ci au fost create în principiu, odată cu creația ființei lucrurilor. Din acest punct de vedere ideile artistului sunt create de Dumnezeu la începutul timpului, nu de artistul însuși. Ceea ce face omul nu este decât să asocieze între ele aceste creații în sensul tare și să aducă pe lume un compus nou. Ca urmare, creația umană este „creație pasivă”, deoarece ea nu creează activ formele pe care le reproduce.

Așadar, inovația constă în re-combinarea formelor pre-existente în mintea artistului și imprimarea în materie a formei-hibrid rezultate. Cu cât forma din minte este compusă din mai multe idei, cu atât creația artistului va fi mai departe de ceea ce am putea numi „lucruri naturale”, în care formele sunt asociate materiei după niște principii naturale fixe. Așadar, creația umană, *face-rea* este gândită ca un fel de *combinatorică de idei* care, pentru ca opera să fie frumoasă, trebuie să respecte anumite proporții și să aibă o anumită claritate ce facilitează discernerea ideii în materie.

1. Aristotel, *Metafizica*, XII, 1072a.

2. Toma de Aquino, *Summa Theologica*, Q.45, Art.1.

3. *Ibidem*, Art. 8.

4. *Ibidem*, Art. 3.

Din acest punct de vedere creatura nu creează propriu-zis, nici de la sine putere, nici în mod instrumental și nici prin împuternicire divină¹, ci ceea ce numim noi creație este ceva infinit diferit de adevărata creație divină. Motivul este că, pentru a produce ceva, omul are nevoie ca toate elementele lucrului să fie deja pre-existente. Materia trebuie să fie pre-existentă în natură, ideile trebuie să fie pre-existente în minte și instrumentele creației trebuie să fie, și ele, deja disponibile. Așadar, în Apus, reflecția asupra artei, adusă la maturitate de Toma din Aquino, nu depășește cadrele marilor teorii antice despre frumos. Creația umană este, la fel ca în Antichitate, gândită ca imitare a unei idei din mintea artistului și frumosul din lucruri este dat tot de proporționalitate și de transparența strălucirii ideii în materie². Schimbarea radicală care însă s-a făcut este aceea că a apărut creația divină, creația în sens prim, o creație activă, pentru că presupune aducerea la realitate a ființei potențiale din *neființa originară*. Cu alte cuvinte, pentru creștinismul medieval posibilitatea ființei este dată în inima neființei, motiv pentru care Dumnezeu a putut fi gândit totodată ca Absolut și Neființa Supremă, ca Transcendent și ca Imanent.

Tot în această logică a celor două creații, dar și în gândirea augustiniană despre „vestigiile rațiunii” în opera de artă, se poate observa și modalitatea de sinteză a *Weltanschauung*-ului creștin. Acesta nu elimină tradiția greco-romană, ci spune doar că adevărata creație, despre care se vorbește în Biblie, este o condiție de posibilitate a oricărei alte creații „pasive” sau produceri. La fel, și în cazul lui Augustin, *rațiunea* umană care se citește în lucruri nu este decât o umbră a *logos*-ului divin, a verbului, care creează doar prin rostire, fără efort fizic. Așadar, explicația cosmogonică a creștinismului este văzută ca fiind una „mai adâncă”, ce face posibilă și înglobează totodată gândirea greacă. Cu alte cuvinte, creația descrisă în Biblie este gândită ca o împlinire a eforturilor de cunoaștere filosofică apărute de-a lungul întregii Antichități greco-romane, dar și a antichității iudaice.

1. *Ibidem*, Art. 5.

2. Cf. Toma de Aquino, *Summa Theologica*, Q.5, Art.4.

Partea a patra

FILOSOFIA ARTEI ÎN RENĂȘTERE

WELTANSCHAUUNG-UL RENEAȘTERII¹

1. Renaștere și Renașteri. Abordări teoretice complementare

Renașterea exercită asupra noastră o tot mai mare fascinație, întrucât aproape toate temele și ideile culturale ale modernității și postmodernității par a fi prezente și cultivate în această epocă. Așa ne putem explica, probabil, permanentul nostru recurs la această perioadă enigmatică din istoria culturii europene, care este luată continuu drept martor și argument pentru multiple proiecte culturale, științifice și artistice actuale.

Dacă privim din unghiul istoriei culturii europene, termenul „renaștere” este un calc după grecescul *palingenesia*, cuvânt ce desemna, în viziunea vechilor filosofi elini, capacitatea părții nemuritoare a sufletului omului de a se reîncarna. Ideea palingenezei trece în creștinism cu o semnificație nouă. Renașterea „nu vrea să însemne neapărat o reînviere, nici o întoarcere, ci o reîncepere pe baze noi. În special în contextul mistic, renaștere și regenerare sunt sinonime. Prin iertare, purificare (botez sau penitență) sau chiar prin asceză se începe o altă viață, mai bună: se renaște întru Viață”². Prin urmare, în gândirea creștină, „renașterea” are un sens spiritual și privește o „a doua naștere”, prin care spiritul este purificat și care conduce, în cele din urmă, la mântuire, la viața veșnică.

Aceste sensuri creștine ale palingenezei se pierd atunci când vorbim despre Renaștere ca o epocă distinctă, cu trăsături și particularități identitare proprii, pe care o putem decupa din fluxul continuu al istoriei culturii europene. Cu toate acestea, trebuie să avem în vedere faptul că epoca Renașterii este esențialmente una creștină, care însă avea să ducă la o idee nouă despre creștinism și despre locul omului în lume.

În ordine istorică, Giorgio Vasari (1511–1574) se situează printre cei dintâi artiști cu formație enciclopedică care au folosit termenul de „renaștere” cu un sens apropiat de cel pe care îl înțelegem noi astăzi, în celebra lucrare *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți* apărută în anul 1550, unde Vasari aplică cuvântul *la rinascita* artelor vizuale, pentru a desemna o perioadă de trezire a conștiinței acelor artiști care produc opere inspirate din natură. În Franța, ceva mai târziu și independent de Italia, Bernard de Fontenelle (1657–1757), prin *renaissance des lettres* înțelege o reînviere a rațiunii și a bunului gust artistic, iar Pierre Bayle (1647–1706), autorul *Dicționarului istoric și critic* fixează conceptul de renaștere literară pe care îl va adopta iluminismul secolului al XVIII-lea. Deși aceste ocurențe sunt destul de vechi, termenul *Renaștere* (*Renaissance*) grafiat cu majusculă a fost generalizat în cultura europeană foarte târziu, abia din secolul al XIX-lea de istoricul francez Jules Michelet (1798–1864), prin lucrarea *La Renaissance* (1855) și impus definitiv ca un concept de analiză culturală europeană, prin lucrarea clasică a istoricului elvețian Jacob Burckhardt (1818–1897), *Cultura Renașterii în Italia*, apărută în 1860.

1. Acest capitol a fost preluat și prelucrat după Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 243-281.

2. Paul Faure, *Renașterea*, traducere și note de Cristina Jinga, prefață de Victor Rizescu, București, Editura Corint, 2002, p. 9.

De la lucrarea lui Burckhardt și până astăzi Renașterea a fost privită din multiple perspective de interpretare. Există, în primul rând, *curentul sau perspectiva continuității*, cea care subliniază ideea că nu putem vorbi despre o singură Renaștere ca un fenomen de sine stătător și cu o identitate monolitică, cât mai degrabă de o serie de Renașteri succesive petrecute în sânul Evului Mediu. Renașterea carolingiană ori Renașterea ottoniană anunță, într-un fel sau altul, fenomenele care se împlinesc în ceea ce se numește, propriu-zis, Renaștere. Ideea de bază a acestei perspective interpretative este că fenomenele istorice sunt cauzale și, prin urmare, ceea ce este ulterior în ordine temporală are o cauză în fenomenele petrecute în trecut.

O altă perspectivă de analiză a Renașterii, pe care am putea-o numi *agonală*, susține că între Evul Mediu și Renaștere există o discontinuitate majoră. Argumentele aduse de această perspectivă sunt simple și, de regulă, cunoscute. Astfel, Renașterea este considerată ca perioada ce a creat fundamentele culturii elitiste europene. În această perspectivă, accentul este pus de regulă pe apariția Reformei și a consecințelor ei asupra schimbării mentalității europene, pe marile cuceriri științifice și descoperiri geografice, inclusiv pe apariția ideii de individ și libertate personală. Renașterea, în această viziune, caracterizează *doar* cultura țărilor din Vestul Europei.

În sfârșit, a treia perspectivă pe care o putem numi *aurorală*, progresivistă, concepe Renașterea ca pe o perioadă de tranziție de la Evul Mediu la modernitate. Renașterea este astfel studiată din perspectiva apariției *in nuce* a ideilor ce s-au maturizat în plină modernitate. Din acest punct de vedere, ea devine astfel placa turnantă a schimbărilor sociale, intelectuale, artistice și culturale ce au condus la apariția modernității. O astfel de perspectivă este progresivistă, întrucât vrea să determine configurațiile culturale globale ale lumii moderne, pe care le-am putea detecta, într-o formă embrionară, în Renaștere.

Dar aceste trei perspective teoretice de analiză a Renașterii sunt simple idealizări metodologice care, deși aparțin mai degrabă trecutului, sunt și astăzi de largă circulație culturală. Chiar dacă nici unul dintre aceste modele ideale nu ne oferă o perspectivă completă și împlinită a fenomenului istoric în cauză, ele sunt utile din punct de vedere didactic pentru că ne orientează privirea după un anumit principiu metodologic. De aceea, o analiză riguroasă a Renașterii ar trebui să îmbine aceste perspective în mod armonios, astfel încât să obținem o viziune de ansamblu completă.

În studiile recente dedicate Renașterii, care combină studiile de caz focalizate pe anumite fenomene caracteristice cu comentariul generalist ori cu istoriile sintetice, se conturează o viziune unitară asupra Renașterii, perspectivă ce este împărtășită de majoritatea cercetătorilor. Iată câteva dintre aliniamentele acestei viziuni: a) Renașterea este un fenomen general european (nu doar italian); b) Renașterea circumscrie nu numai un fenomen cultural, artistico-literar, ci o epocă determinată a istoriei, a civilizației și culturii europene¹; c) factorii economici, sociali (morali) și tehnici, cei legați de mentalități și mod de viață, dobândesc statutul de variabile explicative ale Renașterii; d) Renașterea a avut un rol unificator între toate zonele Europei (Vestul, Centrul și Estul Europei)².

Drept urmare, în ordine metodologică, Renașterea trebuie abordată holistic, ca întreg, ca fenomen unitar cu identitate și fizionomie proprii. Ea reprezintă o mutație (revoluție) în modul de a fi al omului european, similară ca profunzime cu schimbarea lumii vechi din păgână în creștină.

1. Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. IX, București, Editura Vestala, 2009, pp. 12-13.

2. Cf. Paul Faure, *Renașterea*, traducere și note de Cristina Jinga, prefață de Victor Rădescu, București, Editura Corint, 2002, p. 14.

În ciuda scurtimii ei temporale – secolele XV și XVI – Renașterea este înțeleasă astăzi, într-un mod fundamentat, ca o epocă istorică distinctă în cultura și civilizația europeană ce aduce un nou tip de gândire despre artă.

În acest înțeles unificat, Renașterea înseamnă un *mod propriu* de a fi al omului în lume, diferit de toate celelalte moduri de a fi. De aceea când vorbim despre Renaștere trebuie să avem în vedere un tip specific de umanitate și de modelare a minții omenești, posesoare a unor sisteme de valori și credințe care-i sunt specifice și care-i conferă identitate în raport cu toate celelalte forme de conștiință cunoscute de cultura europeană.

Așa stând lucrurile, identitatea cu sine a Renașterii și deosebirea față de toate celelalte epoci istorice anterioare sau ulterioare ei derivă dintr-un *Weltanschauung* propriu, în centrul căruia se află *omul total, suflet și corp împreună, omul îndumnezeit, ce a primit, prin mandat divin, Pământul în stăpânire*. Aceasta credință va constitui și axul înțelegerii de sine a omului renascentist. În viziunea Renașterii însă, divinitatea omului este înțeleasă plecând de la natura teandrică a lui Iisus, care este atât Dumnezeu, cât și om. Se propune, așadar, o raportare a omului la divinitate *cu accent pe latura omenească a divinității*. În acord cu modul de gândire sincretic specific Renașterii, ideea divinității omului este argumentată atât prin doctrina sufletului nemuritor venită pe linie păgână, pitagoreică și platonice, cât și pe linie creaționistă, însă cu abateri semnificative de la dogma Evului Mediu.

Prin urmare, omul are un mandat divin de realizat pe acest pământ – acela de a se construi pe sine în raport cu propria libertate. Am putea spune, simplificând lucrurile, că expresia condensată a *Weltanschauung*-ul Renașterii stă în cuvintele, atât de des citate, aparținând teologului și umanistului german Ulrich von Hutten (1488–1523): „E o bucurie să trăiești!” În funcție de acest *axis mundi* – umanitatea îndumnezeită plasată în centrul universului – gravitează *toate* celelalte sisteme de valori rezultate dintr-un experiment cultural și mintal unic: *sinteza valorilor antice păgâne, grecești și latine, cu valorile lumii creștine*.

Metaforic vorbind, omul Renașterii ținea într-o mână Biblia, învățătura creștină în care credea fără îndoieli, iar în cealaltă marile opere ale culturii păgâne, ale Antichității grecești și latine, redescoperite și privite acum cu „alți ochi” decât în Evul Mediu. Odată cu exodul învățaților din Imperiul Bizantin, după căderea Constantinopolului în mâinile armatei otomane, lumea Apuseană a dobândit resursele intelectuale care i-au fost refuzate de istorie de-a lungul Evului Mediu, fapt ce a dus la un entuziasm general privind cultura și arta.

Așa stând lucrurile, *Weltanschauung*-ul renascentist reprezintă, în mod evident, un moment de ruptură prin raportare la *Weltanschauung*-ul medieval, întrucât principiul lumii se află în *interiorul omului*, în umanitate, și nu în *exteriorul* lui. Astfel, omul cu umanitatea sa sunt plasate în postura de principiul *ontologic* și toate celelalte forme de existență sunt derivate, deduse de aici. Dacă *Weltanschauung*-ul medieval unifica întregul lumii plecând de la Dumnezeu, noii „ochelari ai minții” privesc lumea dinspre om și astfel, lumea de *aici* devine centrul a tot ceea ce există.

2. Destrucția *Weltanschauung*-ului medieval

Mecanismele trecerii de la Evul Mediu la Renaștere sunt tainice și greu de descifrat pe deplin. Istoria omului nu poate fi deplin raționalizabilă pentru că ea nu este produsul rațiunii, ci o țesătură care leagă laolaltă mii sau milioane de destine, fiecare cu propria sa libertate personală.

Factorii raționali se împletesc cu cei afectivi și acționează împreună fără să-i putem distinge și detașa cu exactitate. Așadar, cunoașterea noastră privitoare la cauzele schimbării drastice de *Weltanschauung* ce s-a petrecut în Renaștere este din capul locului limitată.

Cu această idee în minte, putem împărți în două mari grupe noile provocări și experiențe responsabile de deconstrucția și dislocarea mentalității medievale. În prima grupă putem include așa-ziii factorii exteriori, materiali sau obiectivi, în vreme ce în a doua categorie sunt incluși factorii interiori, mentali sau subiectivi.

a. Factorii externi

În ceea ce privește lumea medievală, ea a intrat în declin pe fondul unor catastrofe biologice, demografice, politice și sociale care au produs breșe în continuitatea vieții și tradiției. Începuturile acestui complex de crize debutează la începutul secolului al XIV-lea (1313–1317), din cauza unor bruște schimbări climatice (avansarea progresivă a ghețarilor alpini și polari) și cu o foamete care s-a generalizat în întregul continent european și care a provocat moartea a sute de mii de oameni. Starea biologică și demografică a întregului continent este în continuă degradare în primele trei decenii ale acestui secol al XIV-lea și culminează cu epidemia de „ciumă neagră” din 1347. Epidemia a revenit în anii 1360 și 1371, depopulând drastic întreaga Europă. Puterea feudală începe să se erodeze, căci seniorii care au supraviețuit epidemiilor repetate de ciumă s-au văzut fără mână de lucru. Astfel, nobilii încep să-și piardă nu numai pozițiile economice și sociale privilegiate deținute timp de secole, ci și funcțiile militare.

Pe acest fundal de profundă criză economică și socială, Biserica Catolică își pierde autoritatea spirituală universală, fiind acuzată că se ocupă cu administrarea vieții pământești. Autoritatea catolicismului este pusă sub semnul îndoielii odată cu „marea schismă din Occident” când, între 1378 și 1417, Biserica Catolică avea câte doi sau trei papi care se excomunicau reciproc, situație conflictuală exportată și în marile abații și mănăstiri.

Pe de altă parte, elementele care au contribuit la disoluția treptată a lumii medievale au făcut loc unor fenomene cu caracter profund inovator ce vesteau apariția unei noi lumi, lumea Renașterii. După perioada de stagnare de care vorbeam, în a doua jumătate a secolului al XV, vechile centre comerciale revin la viață, drumurile comerciale sunt din nou populate cu transportul diverselor mărfuri. Se produc mutații în domeniul tehnologiei, în special în extracție și industria textilă, în postăvărit și morărit, prin inventarea diverselor mecanisme acționate de forța apei, dar și în tehnica militară (armele de foc, bombardele și tunurile). Perfecționarea tehnicii navigației (cartografie, corăbii, busolă), apariția tiparului și a industriei hârtiei au împlinit seria de invenții tehnologice care au susținut Renașterea în permanentul ei conflict cu lumea medievală. Se creează astfel premisele apariției unui nou mod de viață economică specific Renașterii, economia de schimb și, prin intermediul ei, a bogăției.

Ca amplasare, Renașterea este o perioadă unică în istoria omenirii, căci bogăția nu produce, întotdeauna și în mod necesar, o dezvoltare artistică și culturală. Cunoaștem în istorie perioade de decadență artistică și intelectuală pe un fond indiscutabil de bogăție și chiar de opulență. Nu este însă și cazul Renașterii. În această perioadă mecenatul este o caracteristică generală a Europei. Marile familii, papii și principii au sprijinit marile genii creatoare atât în domeniul artei, cât și în alte domenii culturale, cu convingerea că banii sunt un mijloc pentru propășirea artei, științei și

filosofiei și nu un scop în sine.

În sfârșit, pentru a încheia această schiță a factorilor „externi” ce au susținut la nivel de „infrastructură” Renașterea, nu trebuie omisă relația dintre progresele tehnice și realizările artistice. Întrucât artiștii Renașterii urmăreau adesea să devină oameni compleți, ei erau adesea și oameni de știință, experimenatori și inventatori. Astfel, influxul de capital venit în domeniul artelor s-a extins și asupra științei și tehnologiei în genere, Renașterea dobândind un progres tehnologic fără precedent în istoria omenirii.

b. Factorii interni

Viziunea asupra lumii specifică medievalității este treptat erodată de o serie de factori care țin de interioritatea conștiinței, respectiv de ceea ce noi numim astăzi „stil de viață” sau, mai precis, de ansamblul codurilor de valoare ce dirijează comportamentul omenesc. Acești factori externi sunt întrepătrunși însă cu cei interni de vreme ce a fi „intern” sau „extern” conștiinței ține mai degrabă de o convenție lingvistică, decât de modul real în care funcționează mintea noastră.

Schematizând într-o ordine didactică lucrurile, trebuie spus că trecerea de la *Weltanschauung*-ul medieval la *Weltanschauung*-ul Renașterii s-a produs prin remodelarea discretă a hărții minții omului medieval care s-a trezit, la nivelul conștiinței de sine, un alt om, cu alte reprezentări asupra sensului vieții. Omul medieval a început la un moment dat să acorde semnificații diferite aceleiași vieți cotidiene, pentru că valorile lumii lui s-au erodat continuu, pierzându-și semnificația de idealuri către care tind toate comportamentele cotidiene.

Preeminența lumii de aici, specifică *Weltanschauung*-ului Renașterii, prin raportare la Dincolo, specifică lumii medievale a produs o revalorizare a multitudinii faptelor omenești, economice, sociale, culturale și religioase și, firește, artistice. Spre deosebire de idealurile ascetice ale Evului Mediu, Renașterea a deblocat curiozitatea, mirarea, dorința de a cunoaște natura și lumea întreagă, fapt cu totul indiferent omului medieval obsedat de dobândirea mântuirii. Astfel, idealul lui Pico della Mirandola de a ști tot ceea ce se poate ști și încă ceva pe deasupra caracterizează eroismul cunoașterii enciclopedice a omului Renașterii.

Acum viața laică devine din josnică și ordinară, ceva ce este socotit nobil și idealul vieții monahale este înlocuit cu cel al unei vieți active, înclinată spre explorarea unor noi teritorii generatoare de experiențe externe și interne. Astfel, Renașterea înlocuiește ideea de asistență divină cu încrederea în sine, în forțele proprii și natura începe să fie divinizată, întrucât adăpostește secretele după care Dumnezeu a făcut lumea. Prin urmare, ea trebuie studiată sistematic cu mijloacele riguroase oferite de matematică și de tehnica măsurării.

Dar, din totalitatea fenomenelor care au avut funcții de erodare majoră în destrucția *Weltanschauung*-ului medieval, două par a dobândi un caracter esențial. Primul se referă la slăbirea autorității bisericii, a culturii ecleziastice fundată pe manuscrise și pe ritualuri sacramentale, atât în ce privește practicarea vieții de zi cu zi a oamenilor, cât și în dirijarea culturii elitiste, erudite și enciclopedice. Al doilea fenomen vizează trecerea de la cultura orală și analfabetismul generalizat ce domina marea masă a oamenilor trăitori în Evului Mediu, la cultura scrisă și tipărită. Studiile Școlii de la Toronto asupra tehnologiei scrisului, inițiată de Marshall McLuhan prin celebra sa lucrare *Galaxia Gutenberg*, ne ajută să înțelegem mai bine aceste procese subtile de remodelare a minții și a conexiunii acesteia cu simțurile. Renașterea, odată cu izbânda Reformei

și a tiparului, a adus în prim-plan cultura cuvântului în dauna culturii imaginii, modificând prin aceasta chiar structura internă a percepției omului medieval și legăturile dintre diversele structuri interne ale minții.

La sfârșitului Evului Mediu, pe măsură ce autoritatea și preeminența lumii de „dincolo” se erodează continuu, lumea de „aici” dobândește, analog principiului vaselor comunicante, o autonomie din ce în ce mai pregnantă, cu o tendință evidentă către singularitate și independență. În plus, odată cu inventarea tiparului, interacțiunea conflictuală între modurile scrise și modurile orale ale structurii perceptive s-a stins în favoarea unei culturi prin excelență vizuale. Efectele reducerii experienței umane la un singur simț și „rescrierea” tuturor celorlalte simțuri prin simțul vizual a avut consecințe asupra modului global de organizare a culturii, artei și societății renascentiste, cu prelungiri până în ziua de azi. Este interesant de știut, subliniază McLuhan, că în Evul Mediu cultura scribală nu cunoștea nici autori și nici public, diviziuni sociale produse exclusiv de tipografie. Ideea de proprietate intelectuală, de exprimare a originalității individuale sau de citare fidelă sunt creații ale tipografiei, care a pus bazele unei culturi a individualității.

În concluzie, Renașterea și-a dobândit propria identitate, respectiv marca sincretismului și a transformărilor lăuntrice, fiind terenul de întâlnire între moduri diferite de experiență, de sinteză a principalelor achiziții culturale (contradictorii) ale trecutului, promovând totodată noul cultural, creativitatea în toate domeniile vieții omenești și plantând astfel sămânța din care va răsări Epoca Modernă.

3. Particularități ale *Weltanschauung*-ului renascentist

a. Umanismul

Umanismul este un termen specific Renașterii, prin care se definește preocuparea pentru valorile universal-umane și formarea enciclopedică specifică marilor genii ale acestei epoci. Din punct de vedere etimologic, umanismul are la bază cuvântul clasic latinesc *humanitas*, cuvânt prin care Cicero traducea termenul grecesc de *paideia*. Ambele cuvinte erau folosite pentru a indica procesul de formare a omului complet, a omului în adevăratul sens al cuvântului. În această viziune asupra educației, omul nu își dobândește „umanitatea” din naștere, ci trebuie să se educe și să își cultive puterile intelectuale pentru a *deveni om*. Altfel, el rămâne barbar, un statut mai degrabă apropiat de animale decât de oameni, o ființare anti-socială, sălbatică și imprevizibilă.

Așadar, umaniștii au reînviat idealurile formative și culturale ale lumii antice, pe care le-au aplicat unei lumi dominată de cunoscuta scară de valori a Evului Mediu. Steaua călăuzitoare către care ei au privit continuu a fost Antichitatea, pe care au luat-o ca model de cultură, de educație și de viață. De aceea, ei sunt oamenii faptei intelectuale și culturale și astfel, idealul omului studios substituie idealul medieval al ascetului. Pe de altă parte, idealul cavalerismului este erodat, fiind înlocuit cu cel al curteanului sfătuitor și al omului desăvârșit care se pune în slujba suveranilor și principilor luminați, atât în folosul lor, cât și al celorlalți.

Noutatea pe care o aduc cu sine umaniștii Renașterii, în ordinea formației lor intelectuale, ține de faptul că ei aveau în primul rând o pregătire filologică, științifică, politică și civică: știau cu toții limbile clasice, unii dintre ei inclusiv ebraica, erau traducători și cercetători ai manuscriselor Antichității, investigau în mod nemijlocit natura cu ajutorul experimentelor, erau curteni și sfătuitori, cum am spune astăzi consilieri și politologi, unii erau chiar principii și reformatori sociali,

filosofi și teologi interesați de gândirea liberă și critică. O bună parte a acestor umaniști sunt, dacă ar fi să vedem dominanta activității, artiști în sensul modern al cuvântului: poeți, scriitori, arhitecți, sculptori și pictori. Așa stând lucrurile, spre deosebire de cărturarul Antichității, care avea o formație exclusiv filosofică, și de cel al Evului Mediu, care era preot și teolog, cărturarul Renașterii este enciclopedist și deschis spre cercetarea întregii lumi cu scopul desăvârșirii personalității și individualității proprii, a cuceririi demnității și gloriei postume.

În esență, activitatea umaniștilor nu este legată doar de producerea unei culturi alternative la valorile Evului Mediu prin dislocarea scolasticii, a autorității Bisericii catolice ori a lui Aristotel și a imaginii geocentrice a lumii, cât mai degrabă de trezirea și generalizarea unui nou profil de om care se ia pe sine drept măsură a lumii. Pe scurt, umanismul a creat premisele cultural-valorice ale Reformei. „Umaniștii au încercat să concilieze lumea Antichității păgâne și cea creștină; o făceau Petrarca, Marsilio Ficino, cu Academia platonice din Florența, pictorii care înfățișau personaje biblice în frumoase trupuri omenești. Renașterea înseamnă sinteză a unor idealuri crezute antagonice... Prin studiul filologic și exigența de a merge la surse și prin atitudinea critică față de inconsecvențele și abuzurile bisericii, umaniștii pregătesc terenul Reformei.”¹

b. Reforma religioasă

În *Weltanschauung*-ul renescentist toate reprezentările asupra lumii, inclusiv relația cu divinitatea se ordonează în funcție de *viața pământească* a omului și de *reușita lui personală*. Fenomenul spiritual și cultural care a contribuit decisiv la întipărirea acestei paradigme în mintea omului Renașterii a fost Reforma, eveniment care a schimbat definitiv dominația vechiului izvor al autorității: Biserica Catolică. Mai mult decât atât, Reforma a fost și un simptom al vocației universale a culturii europene care și-a diseminat treptat, odată cu epoca marilor descoperiri geografice, valorile în întregul glob pământesc.

Pentru a putea evalua corect consecințele transformărilor radicale pe care le-a produs, trebuie precizat că Reforma nu a fost doar o mișcare spirituală protestatară a unor clerici îndreptată împotriva Bisericii Catolice și a supremației Papei, ori o alternativă de raportare la Dumnezeu ce a primenit din interior credința creștină. Reforma a însemnat cu mult mai mult, întrucât a produs o schimbare de proporții la nivelul tuturor componentelor societății, a schimbat textura universalistă a culturii medievale fundată pe limba latină, substituind-o cu limbile vernaculare, vorbite de popor, și pe această bază, a stimulat producerea culturilor naționale și a națiunii în sens politic. Acest proces a modelat totodată și mentalitatea individualistă pe care s-a fundat apoi modernitatea europeană. Pe scurt, Reforma a produs un nou *mod de viață* ce a destructurat vechile mentalități medievale și, complementar, a structurat din interior felul de a gândi al omului Renașterii, pregătind nașterea omului modern occidental.

În ordine spirituală Reforma a produs „protestantismul”, o nouă variantă majoră a învățaturii credinței, alături de creștinismul ortodox și cel catolic. Martin Luther și, mai apoi, Jean Calvin sunt principalii doctrinari protestanți care au fixat principiile tripartite ale noii credințe: *numai Dumnezeu, numai Scriptura, numai harul (grația)*.

Primul principiu se referă la faptul că Dumnezeu nu a mandatat pe nimeni, nici pe oameni și nici instituții ale acestora, pentru a fi reprezentat. Relația omului cu Dumnezeu este, așadar, nemij

1. Cornelia Comorovski, *Literatura umanismului și Renașterii*, București, Editura Albatros, 1972, p. XLVII.

locită și, în acest caz, Biserica își pierde menirea: ea nu mai este un intermediar între Dumnezeu și omul credincios, ci *doar* un loc de întâlnire al celor care își împărtășesc în comun credința. Sfințenia Bisericii și a însemnelor nu mai au semnificații, iar „Sfânta Tradiție” este golită de sens. Al doilea principiu, *numai Scriptura*, indică faptul că fiecare credincios are acces la învățătura Sfântă fără intermediar duhovnicesc. Preotul de slujbă, în sens catolic, considerat a avea acces la harul divin pe care-l distribuie și credincioșilor, este înlocuit cu pastorul de cult, care propune anumite interpretări ale Scripturii, urmând ca fiecare credincios să decidă pentru sine și să propună el însuși o interpretare. În fond, nici nu există vreo deosebire între preot și credincios. Altarul catolic, adăpost al harului divin prezent în biserică, este înlocuit cu amvonul, locul în care se citește Biblia și se comentează prin predică. Credința este, așadar, esențială, pentru că Dumnezeu vorbește prin textul biblic *doar* pentru cei credincioși. Cel care este necredincios va fi surd și nu va auzi în sufletul său vocea Domnului.

În sfârșit, *numai harul (grația)* se referă la faptul că nu faptele omului sunt hotărâtoare în mântuirea sa, ci doar credința vie, care este un semn pe care Dumnezeu îl trimite celui ales¹. Acordarea grației este un act tainic pe care Dumnezeu, din rațiuni ce depășesc capacitatea noastră de a înțelege și alege, îl acordă *anumitor* oameni. Prin urmare, mântuirea nu este dată tuturor și teama că s-ar putea ca tu să nu fii ales trebuie să te însoțească toată viața. Teamă de Dumnezeu, ce trebuie să fie normă cotidiană de comportament, trebuie însoțită continuu de actele de glorificare a lui Dumnezeu pentru viața pe care ai primit-o în dar, fără ca s-o meriți în vreun fel. Nu avem nici un merit că suntem în viață și fiecare dintre noi a apărut pe lume pentru că Dumnezeu are un plan cu fiecare.

Cum e posibil ca o mișcare cu caracter spiritual, religios, să aibă o influență planetară? Lucrarea lui Max Weber, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, a oferit la începutul secolului trecut un răspuns care și astăzi este considerat de actualitate: modul de viață capitalist, cel care a unificat diversitatea culturilor lumii, este justificat spiritual prin valorile promovate de protestantismul creștin. Importanța Renașterii depășește, așadar, cadrele culturii occidentale, prin faptul că în această perioadă se plămădesc valorile unificatoare ale lumii globalizante de azi.

Max Weber atrage continuu atenția că între Reformă și capitalism, ca mod de viață specific omului occidental, nu există o relație cauzală după principiul că ideile protestante au produs această formă de viață economică a schimbului generalizat. Pe de o parte, schimbul de mărfuri și activități între oamenii de pretutindeni este de când lumea. Pe de altă parte, în Occident germenii capitalismului au apărut înainte și independent de ideile de reformare a Bisericii catolice, încă din secolul al X-lea, odată cu „mișcarea orașelor”. Dar Weber nu vorbește despre capitalism, ci despre *spiritul* capitalismului, adică de sistemele de credințe și valori care justifică în planul conștiinței faptul că modul de viață bazat pe producția de mărfuri și pe schimburi generalizate de activități economice și servicii este bun și moral.

Astfel, fundamentul valoric al capitalismului este *ascetismul* (în fond, valoarea fundamentală a protestantismului calvinist), abținerea de la consum, economisirea, investirea, permanentizarea activității, câștigul de bani ca măsurare a eficienței vieții. Produci mai mult decât consumi pentru a-l glorifica pe Dumnezeu prin fapta ta, ca un act de mulțumire că te-ai adus în viață cu un

1. Pe larg, în Jean Baubérot, *Protestantismul*, traducerea de Angela Pagu, în Jean Delumeau, *Religiile lumii*, București, Editura Humanitas, 1996, pp.174-197.

anumit scop pe care-l afli ascultându-ți conștiința. Omul este liber pentru că rațiunea, ca dar divin, îi dă posibilitatea să *aleagă*, bazându-se pe argumente universale, între bine și rău. Așa se explică de ce în fruntea protestantismului stă ideea de *datorie* ca efect al voinței libere care se sprijină la rândul ei pe ideea de iubire necondiționată față de Dumnezeu.

Prin urmare, Weber constată că Reforma produce, la nivelul constelației de valori etice și comportamentale, *alianța între religie și muncă*. Cele două *ethos*-uri trebuie gândite împreună pentru că genul lor proxim, *munca, datoria profesională, văzută ca vocație*, ne constrânge logic să acceptăm acest fapt. Astfel, legătura dintre Dumnezeu și om se face *prin intermediul vocației*. Munca nu este nici chin și nici blestem. Ea este împlinirea a ceea ce Dumnezeu a hotărât pentru om, după un plan ce depășește posibilitățile înțelegerii noastre. Dumnezeu așază în sufletul omului o vocație pe care trebuie s-o duci la bun sfârșit, dacă speri să fii mântuit. Profesia înseamnă în acest caz că omul se ocupă cu îndatoririle laice prescrise de Dumnezeu prin vocația pe care o simțim fiecare dintre noi în propria conștiință.

Profesia laică și ethosul capitalist, perseverența, raționalitatea, cumpătarea în consum, evitarea ostentației celor care s-au îmbogățit din muncă, înlăturarea risipei și a cheltuielilor sunt într-o evidentă relație de simetrie cu ethosul protestant care consideră că munca este vocație, o chemare a Domnului. Așa stând lucrurile, unitatea dintre muncă și religie generată de Reformă a produs nu doar raționalismul Renașterii, ci și individualismul, valoarea centrală a modernității europene de mai târziu. Mai precis, cum arată Weber, individualismul european își are o susținere exemplară mai ales în doctrina lui Jean Calvin, care propovăduia că principala îndatorire a credinciosului trebuie să fie preamărirea lui Dumnezeu, chiar dacă acesta nu va ști niciodată dacă a primit sau nu grație divină. Prin urmare, omul este singur și fiecare are un destin individual pe care nimeni, în afară de Dumnezeu, nu-l știe. Aceasta e *marea singurătate*: omul e pentru Dumnezeu, nu Dumnezeu pentru om.

Dar, în ciuda mării singurătăți, și acest fapt nu e un paradox, calvinismul este optimist și utilitarist. Credinciosul trebuie să *creadă* că este ales; el trebuie să se *considere* ales din moment ce Dumnezeu l-a adus în viață, fără ca personal să fi contribuit în vreun fel la acest act. În caz contrar, dacă nu credem că suntem aleși, avem de-a face cu o lucrare a Diavolului ce vrea să slăbească credința și posibilitatea de a-l preamări pe Dumnezeu. Încrederea *în sine se dobândește prin munca profesională*, prin succesele pe care le ai, prin devotament și dăruire, prin abținere și cultivare a virtuților. Alegerea e confirmată, așadar, pe baze obiective și măsurabile. *Certitudinea grației* este dată în *semnele* efective ale practicării vieții ce are drept scop glorificarea lui Dumnezeu. Așadar, în logica protestantă, nu faptele bune sunt cele esențiale, ci *autocontrolul* permanent. Faptele bune trebuie să le *faci sistematic*, nu când și când; aici e un mod de viață dominat rațional de fapte care pot fi cuantificate prin fructele dobândite prin profesie, rezultate ce vin *doar* dacă ele sunt reflexe ale *evlaviei și ascetismului*. Protestantismul a fixat, așadar, plecând de la relația cu Dumnezeu, fundamentele culturii occidentale moderne: *individualismul* (singur cu Dumnezeu), *știința* (Dumnezeu se dezvăluie în natură, nu numai în Biblie și teologie), *capitalismul* (glorifici pe Dumnezeu prin profesie și te comporți ca și cum ai avea grația divină). Aceste valori au creat civilizația planetară de astăzi și au solidarizat o unitate recognoscibilă în diversitatea popoarelor și culturilor lumii. De aceea înțelegerea fenomenelor petrecute în Renaștere ne pune la îndemână anumite chei interpretative pentru studiul stării actuale al lumii europene.

Cu toate că atât umanismul, cât și Reforma structurează *Weltanschauung*-ul renescentist, ele au fost în multe privințe concurente. Umaniștii aveau o pasiune pentru limbile clasice și modelele antice de cultură, la care se raportau cu venerație, dorind o reîntoarcere în timp, în vreme ce adepții Reformei sunt purtătorii culturii naționale. Să nu uităm că traducerea Bibliei în limbile vernaculare, vorbite de popor, este prima realizare a marilor reformatori protestanți. Au existat și polemici celebre între umaniști și protestanți, cum a fost cea dintre Luther și Erasmus¹, ceea ce arată că învățații priveau în direcții diferite și că aveau opinii concurente despre ceea ce înseamnă trecut și viitor în viața omului. Cu toate acestea, există cel puțin două puncte de incidență între Umanism și Reformă.

În primul rând, ambele fenomene au împlinit tradiția creștină latină ce a fundat mentalitatea occidentală, în ansamblul ei, pe faptă și prin implicare în lume. Idealul de om al acestei lumi a fost și a rămas *Homo faber*, iar personajul literar care l-a încarnat este doctor Faust, a cărui legendă vine din secolul al XV-lea. Al doilea punct de incidență constă în faptul că Umanismul și Reforma au contribuit, fiecare în felul lor, la erodarea gândirii simbolice medievale și pregătirea terenului gândirii științifice și experimentale. Acest fapt implică o „trecere de la un proces mental care operează cu *asemănări*, la unul ce folosește un sistem de *identități* și de diferențe măsurabile. În universul anterior *lucrurile participau* unele la altele, la limba care le descria și la persoanele care vorbeau despre ele; în universul de mai târziu ele erau introduse prin *clasificare* în sertărașe separate, de unde erau extrase, pentru a fi expuse la vedere de un limbaj alcătuit de semne convenționale”². Astfel, ideea că Dumnezeuul suveran asupra a tot ceea ce se întâmplă a găsit cu cale să se reveleze omului nu numai în teologie, ci și în legile naturii, a condus la acceptarea științei în domeniul cunoașterii lumii ca disciplină „distinctă, dar nu separată”, în cuvintele lui Calvin.

Prin urmare, cele două fenomene care au dat consistență habitatului mental al omului Renașterii au pregătit terenul apariției cunoașterii științifice de tip modern, mai ales prin Galileo Galiei care este, așa cum se știe, inițiatorul paradigmei științifice moderne europene. Acest proces de scoatere a lumii de sub puterea misterului sau, pentru a face un calc după cunoscuta expresie a lui Nietzsche, „dezvrăjirea lumii”, este însoțit de vechile moduri de reprezentare neștiințifice ale lumii în care omul Renașterii credea necondiționat. Așa se explică de ce în Renaștere se cultivă alături de științe recunoscute și astăzi ca fiind riguroase (matematică, astronomie, fizică, geografie, anatomie, medicină etc.) și o întreagă serie de științe oculte³ sau „științe mistice”, precum astrologia, alchimia, magia și gândirea hermetică.

Acest lucru ilustrează încă o dată setea de sinteză și textura mentală specifică omului Renașterii, care a făcut din gândirea dialetheistă o marcă a propriei sale personalități. În această epocă, omul însetat de „a ști” făcea din tot o „știință”, chiar și când era vorba despre domenii oculte. De aceea, atunci când vorbim despre „spirit științific” în Renaștere trebuie să avem în minte faptul că ceea ce renescentiștii numeau „știință” este ceva mult diferit și cu mult mai vag decât ceea ce noi, astăzi, considerăm a fi cunoaștere științifică riguroasă.

1. Vezi Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Mahomed la epoca Reformelor*, Chișinău, Editura Universitas, 1993, pp. 252-256.

2. John Bossy, *Creștinismul în Occident, 1400-1700*, traducere din engleză de Dorin Oancea, București, Editura Humanitas, 1998, p. 220.

3. Vezi Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, traducere de Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2003, în mod special, Partea a II-a, *Marele Manipulator*, capitolele V, VI, VII.

FILOSOFIA ARTEI ÎN RENAȘTERE¹

1. Presupozițiile gândirii renașcentiste despre artă

Setea de unitate și încercarea de sinteză a două lumi reciproc contradictorii, lumea valorilor păgâne și lumea valorilor creștine, caracteristica fundamentală a *Weltanschauung*-ului renașcentist, este poate cel mai evident ilustrată în teoriile despre artă ale acestei lumi, care încercau să armonizeze o serie întreagă de dileme producătoare de „disonanță cognitivă”. Toate lucrările de sinteză subliniază faptul că în Renaștere există un amalgam de idei antice și medievale amestecate într-un creuzet ideatic din care au apărut idei noi în haine vechi sau au fost perpetuate idei vechi în haine lingvistice noi. În ciuda acestui fapt, Renașterea a creat modelul culturii europene actuale și deopotrivă, dinamica istorică a artei occidentale. Acest model, pe care-l trăim cu toții în mod cotidian, face din *tradiția continuu revizuită* un mod de viață ce constă în producerea noului în toate domeniile culturii și adoptarea unei atitudini de continuă confruntare cu vechiul. Efortul istoric de unificare despre care vorbim, imposibil de realizat până la capăt, a produs germinii unei *noi tradiții* în ceea ce privește filosofia artei și a trăirii estetice, pe care a desăvârșit-o modernitatea și postmodernitatea actuală. Termenii-cheie ai acestei noi tradiții sunt: noutate și originalitate, afirmarea liberă a subiectivității și individualității artistului, expresivitate personală și cunoaștere prin intermediul artei. Odată cu această tradiție însă, filosofia artei și filosofia trăirii estetice încep să fie gândite laolaltă într-un mod care are să influențeze întreaga evoluție a gândului despre artă până în contemporaneitate.

Așa stând lucrurile, contextul cultural Renascentist era modelat de înfruntarea dintre artiștii teoreticieni, de ale căror tratate ne vom ocupa pe larg în capitolul următor, care susțineau că arta are o funcție de cunoaștere a lumii externe, și artiștii adepți ai teoriei artei ca expresie, conform căreia obiectul artistic este reprezentativ pentru formula de personalitate a artistului însuși. Conform acestora din urmă, opera de artă transpune într-o formă sensibilă unicitatea de trăire și de viziune personală a artistului. Așadar, este pusă în balanță arta ca imagine obiectivă a lumii cu arta înțeleasă ca proiecție subiectivă a artistului.

Trebuie spus clar că ghemul de probleme legate de principalele teorii ale artei în Renaștere sunt rezultante ale modului în care opera de artă este supusă unei analize teoretice. Am putea spune că în această perioadă se pun pentru prima oară, într-un mod decisiv, toate problemele legate de ontologia obiectului artistic: geneză, relația cu obiectele utile, cu obiectele naturale și cu gustul public, mecanismele de întrepătrundere ale acestuia cu diversele categorii estetice etc. Însă indiferent din ce direcție am privi dilemele filosofiei ce gravitează în jurul ideii de obiect artistic, în prim-plan vom găsi continuu încercarea de determinare a naturii frumosului realizat în arta figurativă. Așadar, Renașterea reprezintă un punct de cotitură în dezbaterile de filosofia artei ale tradiției culturii europene și, deopotrivă, un model clasic de cercetare și interpretare a artei figurative. Axiomele după care se conduc aceste dezbateri pot fi rezumate în enunțuri simple: a) ordinea minții creatoare a artistului se conduce după o ordine exterioară ei, extramentală, mai profun-

¹. Acest capitol a fost preluat și prelucrat după Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 323-342.

dă și de esență non-umană: divinitatea sau natura văzută ca opera de artă a lui Dumnezeu; b) arta – mai ales pictura și sculptura, având ca instrument imitația acestei realități exterioare omului, reprezentă cea mai înaltă formă de cunoaștere. Aceste axiome ale dezbaterilor particularizează gândirea renascentistă, chiar dacă ea păstrează, în multe privințe, datele tradiției greco-latine.

Interesant de reținut este faptul că diversele viziuni asupra artei din Renaștere, între care există multiple tensiuni, se întâlnesc în convingerea unanim împărtășită că arta figurativă este expresia cea mai înaltă a artei și că „imitația”, respectiv „gradul de asemănare” cu natura, cu opera de artă de origine divină, reprezintă criteriul de evaluare a realizării frumuseții în lucrări artistice. În ciuda faptului că, în multiple contexte de dezbateri, „imitația” avea în vedere operele exemplare ale Antichității ori creația lui Giotto – artistul care a inițiat canonul artei figurative renascentiste, cât și ale altor mari maeștri recunoscuți, „imitația naturii” deținea o întâietate ontologică indiscutabilă. „Atunci când artiștii noștri nu urmăresc, în operele pe care le execută, decât să imite stilul maestrului lor, ori pe al altui maestru de seamă... nu vor izbuti însă niciodată să capete desăvârșirea în artă... pentru că imitarea naturii este sigură doar în opera aceluia artist care și-a câștigat o manieră proprie printr-o îndelungată practică. Oricum ar fi, imitarea este arta de a reda ceva întocmai – cum a ar fi de pildă lucrurile cele mai frumoase din natură, însușindu-ți-le așa cum sunt fără maniera maestrului tău, sau a altora, care au supus și ei manierei lor lucrurile pe care le-au împrumutat de la natură.”¹

Remarcăm faptul elementar că punctele de vedere care se înfruntă în privința artei au în vedere natura frumosului, conceput ca o *proprietate intrinsecă obiectelor artistice*. Așa cum obiectele posedă proprietăți fizice intrinseci, masă, formă, volum etc., tot astfel și obiectele artistice posedă ca proprietate interioară frumusețea. Aceasta e gândită ca o rezultată survenită din anumite structuri lăuntrice, interne obiectului artistic, sinteză a unei *intenții*, dar și a unor raporturi pe care le stabilește acest obiect special, văzut ca întreg, cu sine însuși și cu părțile sale componente. În jurul acestor două aspecte ce intră în alcătuirea intimă a obiectului artistic, se aliniază și cele două mari teorii despre artă ale Renașterii: teoria proporției și teoria perspectivei.

2. Teorii renascentiste despre artă

a. Teoria proporției

Artiștii teoreticieni reprezentativi pentru Renaștere erau extrem de sensibili în a stabili anumite criterii obiective de evaluare a obiectului artistic. Motivația unor asemenea cercetări era multiplă: formularea unor reguli de îndrumare a demersului artistic, stabilirea gradului de izbândă artistică, a „nivelului” de frumusețe atins de opera de artă și, de asemenea, modelarea gustului publicului. Dacă în privința stabilirii originii artei Renașterea este îndatorată tradiției grecești, prin ideea de „imitație”, în problema deslușirii unor standarde obiective de evaluare a frumuseții unui obiect, Renașterea este îndatorată tradiției latine, în mod special lui Vitruviu și tratatului său *Despre arhitectură*². Vitruviu a trăit la cumpăna dintre cele două milenii, păgân și creștin, și a fost arhitectul lui Octavian Augustus. Tratatul său, o sinteză a arhitecturii sacre și laice greco-romane, reprezintă unul dintre puținele tratate ale Antichității pe care l-am moștenit integral. *Despre arhitectură*, redactat

1. Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note de Ștefan Crudu, București, Editura Meridiane, 1962, vol. I, p. 512.

2. Vitruviu, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. Cantacuzino, Traian Costa, Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964.

inițial probabil prin jurului anului 25 î.Hr., a fost puțin cunoscut în Evul creștin fiind descoperit în manuscris la mănăstirea Monte Casino abia la începutul secolului al XV-lea, după care a cunoscut mai multe editări. Tratatul lui Vitruviu a fost citit și admirat de toți mari artiștii, pictori, sculptori și arhitecți ai Renașterii și constituie principala sursă de inspirație a teoriei proporției în artă, cu toate că obiectul lui de analiză este arhitectura.

Despre arhitectură este o lucrare enciclopedică, redactată de un arhitect foarte cult. Trimiterile lui Vitruviu la cultura greacă sunt impresionante. Pe de o parte, el face trimiteri filologice la limba greacă care a produs, prin traducere în latină, terminologia arhitecturii din vremea sa. Apoi, el este cel care descrie cele trei ordine (stiluri) arhitecturale grecești – doric, ionic și corintic – și propune importante considerații asupra lor. În sfârșit, cunoștințele sale variate sunt asemănătoare marilor enciclopediști din toate timpurile: era matematician și geometru, era la curent cu dezbaterile filosofice și frecventa cu competență științele naturii. La toate acestea trebuie adăugată modestia, cinstea, dar și tăria interioară specifică oricărui om cu înzestrări excepționale. Așa se explică și marea sa notorietate în lumea enciclopediștilor Renașterii care au preluat din capodopera sa părți pe care le-au dezvoltat în funcție de interesele lor de cunoaștere și creație. Nucleul de influență pe care Vitruviu l-a avut asupra întregii arte și teorii artistice renascentiste, nu doar în domeniul arhitecturii, își are izvorul în Cartea a III-a, *Ordinul Ionic*, capitolul I, de unde provin simetriile în edificiile sacre, în care Vitruviu stabilește că simetria edificiilor derivă din proporțiile corpului uman. „Compoziția edificiilor constă în simetrie, de ale cărei raporturi arhitecții trebuie să țină seama cu multă grijă. Simetria se naște din proporție... proporția este subordonarea la un modul, în părți alicote, a membrilor unei lucrări și a lucrării în ansamblu. De aici rezultă raportul simetriilor. Într-adevăr, nici un edificiu nu poate fi în mod rațional compus fără simetrie și proporție, ci numai dacă membrele sale se găsesc într-un raport bine chibzuit, așa cum e cazul și cu un om bine făcut.”¹

Instituirea corpului uman într-un canon cu aplicație universală l-a făcut pe Vitruviu o sursă privilegiată de inspirație pentru Alberti, un mare admirator al arhitectului latin. Toate lucrările teoretice ce i-au urmat lui Alberti s-au inspirat din Vitruviu. Leonardo însuși a reprezentat „omul vitruvian” în celebrul său desen, păstrat la Academia din Veneția, în care corpul uman este înscris într-un cerc și într-un pătrat, iar textul care însoțește desenul păstrează cu fidelitate canonul marelui arhitect latin².

Prin urmare, artiștii Renașterii s-au văzut pe ei înșiși în lucrarea lui Vitruviu, în sensul în care acesta propune un canon universal al frumuseții plecând de la corpul omenesc. Prin Vitruviu se obținea confirmarea matematică că „Omul este măsura tuturor lucrurilor”, una dintre axiomele de bază ale universului renascentist, împrumutată tot din Antichitatea greacă. Astfel, frumusețea a dobândit un caracter obiectiv, rațional și controlabil, din moment ce ea poate fi măsurată cu precizie și luată ca punct de reper în toate procesele creative. Obiectele naturale, *reprezentate de corpul omenesc, scopul creației divine și canonul perfecțiunii la care avem un acces nemijlocit* posedă *per se* anumite proporții exprimabile matematic și geometric și, prin urmare, natura ne dezvăluie o „frumusețe obiectivă”, de sorginte extraumană. Dar artiștii teoreticieni ai Renașterii nu au rămas la Vitruviu, pe care l-au criticat deseori pentru viziunea sa statică, ci i-au continuat cercetările

1. *Ibidem*, p. 100.

2. Textul care însoțește celebrul desen al lui Leonardo, *Proporțiile corpului*, este tradus în română de Gheorghe Ghițescu și poate fi comparat cu textul lui Vitruviu din *Despre arhitectură*. Vezi Gheorghe Ghițescu, *op. cit.*, pp. 116-118.

de stabilire a unor raporturi în universul de necuprins al corpului uman. Omul Renașterii era interesat de *corpul* însușit, în mod special de descifrarea misterului prin care sufletul se unește cu trupul și generează *anumite tipuri* de comportamente. Toți artiștii cercetători ai Renașterii, fără excepție, au fost interesați de *mișcările expresive* ale corpului, considerate cheia înțelegerii comportamentelor și caracterului oamenilor.

Alberti este cel care dă tonul unor astfel de cercetări. „Un lucru rețin: și anume că pentru a măsura o ființă însușită trebuie să utilizăm un membru pe care îl au toate celelalte de același fel. Vitruviu măsoara lungimea omului cu picioarele; după mine este bine ca și alte membre să ne servească pentru a măsura capul; pentru asta am băgat de seamă că de obicei la toți oamenii talpa piciorului este tot atât de lungă cât distanța de la bărbie la creștetul capului.”¹ Dürer, de pildă, ia pe cont propriu cercetările privind stabilirea unor proporții ale corpului aflat în mișcare căci, spunea acesta „...este lipsită de înțelepciune învățătura care o urmează întotdeauna pe alta și nu vrea să caute nimic mai bun și mai reușit prin propria sa iscusință”².

Cazul cel mai ilustrativ pentru felul în care Renașterea ameliorează în mod substanțial teoria proporțiilor lui Vitruviu îl vedem în cercetările lui Leonardo. El „a legat studiul proporțiilor și de structura anatomică a corpului și de procesele mecanice ale mișcării. Ca anatomist, a căutat unitatea organică în egalitatea dimensiunii segmentelor, exprimând constatările sale în corespundențe ale dimensiunilor. El a unit, pe de altă parte, proporțiile cu teoria mișcărilor, consemnând modificările dimensionale aduse de mișcările articulare sau de contracțiile musculare. Această explicație fiziologică a modificărilor proporțiilor obiective, împreună cu explicația prin perspectivă a deformațiilor optice date de racursuri prin situația corpului în spațiu, au însemnat justificarea științifică a experienței vizuale artistice.”³

Teoria proporțiilor a dobândit în Renaștere, prin diverse observații și măsurători asupra operelor Antichității, dar mai ales asupra naturii și corpului omenesc viu plasat în diverse contexte de viață și trăire emoțională, o serie de rafinamente teoretice, astfel încât cercetările ulterioare au considerat că în această perioadă s-a elaborat „teoria cadru” de analiză a artei figurative. Descoperirea secțiunii de aur datorată lui Luca Pacioli, derivarea de către Alberti a unui sistem zecimal extras din dimensiunile omenești, stabilirea de proporții tipologice de către Dürer ori de către Leonardo sunt doar câteva dintre contribuțiile artiștilor teoreticieni la rafinarea teoriei vitruviene.

Înainte de a încheia această scurtă incursiune în teoria proporțiilor, două observații se impun. Prima se referă la faptul că odată cu Renașterea, ca un efect esențial al teoriei proporțiilor, „frumosul” și „frumusețea” se autonomizează prin aplicarea lor preferențială la obiecte naturale și artefacte. Prin urmare, Renașterea a renunțat la unitatea de monolit a Frumosului ideal pentru varietatea și pluralitatea frumuseților concrete. Toți artiștii teoreticieni, în frunte cu Leonardo, vorbesc despre „frumuseți” și „urătenii”, prin urmare, despre Frumosul contextualizat. Tratatetele de pictură recomandă la unison modalități diverse de surprindere a frumuseții omenești în funcție de vârstă, sex și împrejurări. Așadar, „Frumosul” nu mai apare ca atare, ci doar corpurile

1. Leon Batista Alberti, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, București, Editura Meridiane, 1969, p. 48.

2. Albrecht Dürer, *Tratat de pictură*, antologie, introducere și note de Adina Nanu, în românește de Nicolaie Reiter, București, Editura Meridiane, 1970, p. 131.

3. Gheorghe Ghițescu, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, cuvânt-înainte de Corneliu Baba, prefață de Adina Nanu, București, Editura Albatros, 1986, pp. 97-98.

care posedă „frumusețe”. „Frumusețile chipurilor pot apărea la fel de mari, la feluși oameni, dar niciodată întru totul aidoma; ba chiar vor fi de tot atâtea feluri cât și numărul oamenilor de care sunt legate.”¹ Consecința este aceea că vechea unitate dintre bine și frumos, dintre etic și estetic se destramă, iar apariția științei moderne produce migrația adevărului din zona filosofiei, religiei și teologiei către cercetarea cantitativă și experimentală a naturii.

A doua observație are în vedere faptul că cercetările pe care artiștii teoreticieni ai Renașterii le-au realizat în privința teoriei proporțiilor nu au schimbat radical axiomele marii teorii pitagoreice a frumosului, care și-au păstrat valabilitatea deplină până la debutul modernității. Valabilitatea principiilor legate de proporție și armonie, respectiv ideea că obiectele posedă în ele însele proprietatea frumuseții au fost de prim-plan, până ce teoria gustului a propus o alternativă explicativă a raportului dintre obiectiv și subiectiv în creația și receptarea artistică. Dar, paradoxal poate, în ciuda similitudinii terminologice – atât Antichitatea, Evul creștin, cât și Renașterea folosesc aceiași termeni pentru a desemna aspectele esențiale ale teoriei proporțiilor – înțelesurile atribuite sunt însă total diferite.

Așadar, *Weltanschauung*-ul renescentist păstrează cuvintele, dar le schimbă înțelesurile. Această ruptură dintre numele noțiunilor și înțelesurile lor se fundează pe cele două concepții despre lume radical diferite. „Caracterul de creație rațională a frumuseții și trăsătura științifică și experimentală despart conceptul artei Renașterii de cel al Antichității clasice, în care frumosul transcende realitatea pe care o reflectă, dar nu o creează. Originea artei este «mentală» sau rațională, iar nu supრაраțională și nici infrараțională, subumană. Valorile realității vizibile dau artistului bucuria reprezentării lor în artă, care devine astfel, o adevărată «soră a naturii». Prin aceasta, filosofia artei în Renaștere este complet opusă celei medievale, pentru care formele naturii sunt semne vizibile ale unei realități spirituale invizibile și un mijloc de contemplare a unei realități suprasensibile. Leonardo, și în urma sa Vasari, au subliniat această schimbare fundamentală a concepției artei, punând la originea artei Renașterii arta lui Giotto...”²

b. Teoria perspectivei

Cum arătam mai sus, urmându-l pe McLuhan, invenția tiparului a schimbat radical fața civilizației orale și scripturale europene, prin stimularea fără precedent a vizualului. Efectele reducerii experienței umane la un singur simț, cel vizual, și „rescrierea” tuturor celorlalte simțuri plecând de la „vedere” au avut consecințe nu doar asupra modului global de organizare a culturii, artei și lumii europene ci, în timp, și asupra tuturor culturilor non-europene. În fapt, prin inventarea științei și tiparului cu efecte imediate asupra democratizării accesului la cultură, Renașterea a rupt legătura cu tradiția de milenii a tuturor popoarelor lumii de până atunci, pentru care știința de carte era o raritate și privilegiul celor puțini. Așa se explică și influența fără precedent a unui fenomen cultural local – Renașterea a fost fenomen exclusiv european – asupra întregii omeniri. Cu alte cuvinte, Renașterea a înlocuit „civilizația urechii” și modalitățile sinestezice tradiționale de interacțiune între minte și simțuri cu „civilizația ochiului”.

Faptul acesta se vede cel mai bine în modul în care Renașterea a cultivat artele vizuale, cu precădere pictura, gen artistic reinventat și perfecționat. În spatele modelului universal de artă figurativă produs de către Renaștere se află o întreagă viziune interdisciplinară, științifică și filosofică,

1. Leonardo da Vinci, *op.cit.*, p. 60.

2. Gheorghe Ghițescu, *op. cit.*, p. 99.

asupra ochiului și cunoașterii vizuale. Trebuie spus clar că în arta figurativă a Renașterii găsim și izvorul atitudinii naturale, respectiv a pre-orientării gândirii către cunoașterea științifică, matematică și experimentală, respectiv a raporturilor cantitative constante între faptele lumii.

Așadar, ochiul deținea în Renaștere o supremație cognitivă prin raportare la toate celelalte simțuri, iar verbul „a vedea” era investit cu proprietăți supreme de cunoaștere. Dacă pentru noi, cei de astăzi, verbul „a vedea” implică *relatarea unei experiențe personale* (fiecare individ vede ceea ce el însuși pune în actul vederii), pentru Renaștere, „vederea naturală” era considerată a fi o oglindă fidelă a lumii. Ceea ce vedem noi sunt lucrurile însele! Această poziție empiristă radicală, care se împlinește în opera teoretică a lui Leonardo, este una a *pasivității totale* a percepției. Varietatea obiectelor care posedă proprietăți *intrinseci* de masă, poziție, formă, culoare etc. „umple” ochiul omenesc cu date senzoriale, iar mintea este cea care le prelucrează și le sortează în funcție de anumite criterii. Deci drumul cunoașterii urmărește un traseu invariabil: de la ochi la gândire și niciodată invers. Originea și determinarea adevărului unei cunoștințe este de natură vizuală, iar *lumina* este vehiculul acestuia. Așa se explică, cum argumentam invocându-l pe Leonardo, de ce pictura este considerată în Renaștere a fi nu doar arta conducătoare, superioară tuturor celorlalte forme de expresie artistică, ci și genul suprem de cunoaștere științifică, „știința” însăși.

Convingerile filosofice menționate stau în spatele teoriei perspectivei, de departe cea mai originală și complexă teorie produsă de artiștii teoreticieni în perioada Renașterii. Fundamentul artistic al acestei teorii este susținut de *pictura-fereastră*, creație exclusivă a Renașterii, respectiv de pictura iluzionistă și reprezentatională care a deținut, începând cu Giotto, o supremație de peste cinci sute de ani, până în momentul apariției picturii abstracte de la începutul secolului al XX-lea¹. În același timp, această teorie artistică nu ar fi fost posibilă fără o bază științifică experimentală legată de aparatul vederii umane, respectiv de anatomia și fiziologia ochiului, de modul în care acesta a fost înțeles ca funcționând după principiul camerei obscure și, deopotrivă, de cercetările aparținând fizicii optice (în mod special a naturii și propagării luminii) ori de cele ale geometriei în spațiu. Am putea spune că teoria perspectivei ilustrează exemplar, pentru modernitatea ce va urma, modul în care teoriile de filosofia artei sunt fondate nu doar pe practici artistice efective, ci și pe dinamica teoriilor științifice și a aplicațiilor tehnologice ale acestora.

Pe de altă parte, dincolo de aspectele științifice semnalate, teoria filosofică a perspectivei implică o viziune revoluționară atât asupra artei, cât și asupra raportului om – lume. Simplu spus, Renașterea aduce pentru prima dată în cultura europeană, într-un mod sistematic, la nivelul practicilor artistice vizuale, dar și argumentat, la nivelul demonstrației științifice, *relevanța cognitivă a punctului de vedere personal*. Haloul de sacralitate al cunoscutei opoziții, sensibil *versus* inteligibil, aparență *versus* esență sau *aici* *versus* *Dincolo* este abandonat în favoarea *corelației determinabile matematice și geometrice dintre real și virtual*. Virtualitatea este, în acest caz, nu ceva misterios ori mistic, ci o prelungire imaginară a realului, un mod de a fi al realității însăși. Perspectiva și perspectivismul au permis alinierea faptelor *naturale* ale lumii în jurul *datelor de context ale observatorului*. Cu alte cuvinte, hotărâtoare nu sunt obiectele în modul lor de a fi, ci *poziția* observatorului, a ochiului uman care propune o *ordine proprie* obiectelor lumii.

¹. „Unul dintre cele mai mari evenimente ale perioadei Renașterii – cu care ea își justifică titlul de onoare – este faptul de a fi armonizat tensiunea între apropierea corporală, delimitată, și depărtările spațiale infinite pe suprafața plană a tabloului.” (Cf. Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, (Partea II) vol. II, traducere de Bucur Stănescu, București, Editura Meridiane, 1977, p. 49) .

În consecință, perspectiva trebuie văzută ca un nou mod de a gândi faptele lumii plecând de la datele naturale ale vederii și de la experimentarea, prin imaginație matematică și geometrică, a *posibilităților transpunerii artistice* ale acestor date. Așadar, tehnica perspectivei experimentează în planul bidimensional decupat de un tablou, numit de Alberti „fereastră deschisă”¹, posibilitățile reale ale vederii naturale tridimensionale, astfel încât artistul plastic *reconstituie iluzoriu* procesul vederii umane, cu scopul de a transmite un mesaj artistic, emoțional. Această reconstruire artistică a procesului natural al vederii umane este numită de toți artiștii teoreticieni renascentiști „imitație după natură”, fiind opusă perspectivei inverse, numită „grecească” sau „bizantină” și considerată a fi o rătăcire artistică, pentru că planurile picturale erau, din motive religioase, mărite pe măsură ce se depărtau de ochiul privitorului. Or, faptul acesta era considerat ca o gravă încălcare a legilor naturii de către teoreticienii occidentali, din moment ce ochiul percepe obiectele ca fiind mai mari sau mai mici în funcție de apropierea și depărtarea lor de întregul aparat vizual. Prin urmare, perspectiva nu trebuie văzută *doar* ca o tehnică picturală, ci ca o adevărată marcă identitară a artelor vizuale renascentiste și modul în care a venit pe lume pictura figurativă modernă. Artiștii teoreticieni ai Renașterii și-au dobândit conștiința de sine artistică plecând tocmai de la noile practici artistice fondate pe tehnica perspectivei, fapt atribuit unanim lui Giotto. Cu toții l-au perceput pe Giotto ca întemeietorul noii arte vizuale, fondate pe perspectivă (pe „imitația naturii”), eveniment considerat și de Vasari, prin raportare la trecut, de-a dreptul revoluționar². Studiile recente de istoria și teoria artei îndreptătesc această percepție identitară promovată de artiștii renascentiști, confirmând că, într-adevăr, Giotto, în ciuda tematicii religioase care domină opera sa plastică, este cel care a inițiat schimbarea de paradigmă artistică ce a produs o ruptură a „rutinelor” practicii și gândirii artistice medievale. „De la primele sale opere, Giotto imprimă o nemaiîntâlnită maiestate, modernitate, umanitate și realitate carnală lui Hristos. În fresce, el reinventează maniera de concepere a spațiului, îi dă coerență și raționalitate, izvorâte dintr-un simț al perspectivei care uneori îl restrânge la o cutie de forma unui cub, deschisă pe latura din față, în interiorul căreia narațiunea ascultă de înaintarea riguroasă a execuției (...). Frescele de maturitate realizează, din nou pentru prima oară în arta occidentală, sinteza în plan iconografic a ciclului marial și hristic într-o unitate și iluzie spațială mereu mai elocvente: racursiuri, efecte de volum și de masă ale personajelor, arhitecturi în *trompe l'œil* cu puncte de fugă complexe, cu evocarea unui cer atmosferic... Anumite profiluri devin de un naturalism perfect. Portretele lui sunt ale unor oameni vii.”³

Așa cum ilustrează impresionanta sinteză a lui Zamfir Dumitrescu⁴, problematica perspectivei la nivelul practicilor artistice acumulate timp de secole, cât și a teoriilor științifice și artistice care însoțesc și justifică conceptual aceste practici este atât de complexă, încât în absența unor abordări interdisciplinare și pluridisciplinare orice act intelectual de înțelegere a fenomenului este ratat. „Etimologic, rădăcina *perspicere* desemna capacitatea de a vedea clar sau a vedea prin.

1. „...vă voi dezvălui acum ceea ce fac eu când pictez. Încep de acolo de unde vreau să pictez. Desenez un dreptunghi din unghiuri drepte, atât de mare cât doresc eu, și îl socotesc ca pe o *fereastră deschisă* (s.n.) prin care vreau să privesc ceea ce vreau să zugrăvesc.” (Cf. Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 27).

2. „...ajuns aici, ajutat de natură și îndrumat de Cimabue, copilul (Giotto n.n.)... a ajuns un atât de bun imitator al naturii, încât a alungat de-a dreptul acea grosolană manieră grecească și a adus iarăși la lumină modernă și frumoasă artă a picturii, introducând desenul ființelor omenesti după natură, metodă care nu se mai folosisese de mai bine de două sute de ani.” (Cf. Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 215).

3. Patricia Fride-Carrasat, *Maeștrii picturii*, Enciclopedia RAO, 2004, p. 17.

4. v. Zamfir Dumitrescu, *Ars perspectivae*, București, Editura Nemira, 2002.

(...) Cu timpul, accepția de perspectivă este lărgită, cuprinzând înțelesuri multiple, contradictorii câteodată, oricum mult prea numeroase pentru a desemna un domeniu specific: știința vederii, optică, aparența reprezentării obiectelor prin modificarea poziției și distanței; vedere întinsă, peisaj, scena naturală sau artificială de desfășurare a unor activități; arta reprezentării aparențelor naturale, diagrama unui tablou (a unei planșe de arhitectură) ce încearcă sugestia planului tridimensional, privire spre viitor (cu sens metaforic), relativitatea proporțiilor...”¹

Intercorelarea mai multor discipline în studiul perspectivei este o consecință a faptului că perspectiva însăși s-a născut la intersecția dintre știință și artă. Prin urmare, așa cum argumentează Zamfir Dumitrescu, noi trebuie să facem continuu distincția dintre înțelesul științific al perspectivei, ca teoria geometrică riguroasă care reconstruiește după anumite reguli procesul natural al vederii tridimensionale pentru a-l proiecta într-un plan bidimensional, și înțelesul artistic al perspectivei, ce vizează folosirea *cu intenție și în cunoștință de cauză a unor abateri de la aceste reguli*, cu scopul de a transmite un mesaj plastic subiectiv, încărcat de emoție, în condițiile în care aceste două înțelesuri apar continuu solidar. Altfel spus, utilizarea perspectivei în înțeles științific apare continuu în *contexte plastice determinate* și obiectivate în operele unor artiști care și-au exprimat astfel mesajele lor estetice și unicitatea punctelor lor de vedere.

Brunelleschi, L. B. Alberti, Luca Pacioli, Piero della Francesca și Leonardo da Vinci, „clasicii” pe care se sprijină practica și teoria perspectivei renascentiste au susținut continuu că prin perspectivă se *prezintă un adevăr obiectiv*, un mod de organizare vizuală a realității în conformitate cu procesul real al vederii umane, și că în practicile artistice trebuie folosit acest adevăr. Pe de altă parte, operele plastice create de acești artiști *distorsionau cu bună-știință* prescripțiile perspectivei geometrice formulate teoretic de către ei înșiși, pentru a face loc unui mesaj artistic menit să seducă și să farmece ochii privitorului. Prin urmare, perspectiva adăpostește în sine permanent „două adevăruri”: „adevărul științific”, fundat pe acordul prescripțiilor teoretice cu realitatea organizată vizual de către ochiul omenesc și „adevărul artistic”, ca afirmare a punctului de vedere subiectiv ce produce o realitate iluzorie, opera de artă, o compoziție survenită din îmbinarea perspectivei geometrice cu bunul plac al artistului.

Existența concomitentă a acestor „două adevăruri” în desenul perspectivist, cum am spune noi astăzi, urmând exemplul unor obiecte care îndeplinesc în același timp două funcții complementare, după principiul „doi în unu”, este semnalată de toate tratatele teoretice ce subliniază paradoxul înțelegerii diversului plecând de la unitatea lui. În bună măsură această situație i-a motivat pe artiștii practicieni să propună teorii ale demersului artistic și, pe această bază, să justifice paradigma care a schimbat statutul artelor vizuale, transformându-le din simple meșteșuguri în arte liberale. Iată doar unul dintre imperativele lui Leonardo: „...perspectiva trebuie să se potrivească ochiului celui care privește scena; dacă mă întrebi: atunci cum pot picta viața unui sfânt – împărțită în mai multe scene – pe o aceeași fațadă? Îți voi răspunde: va trebui să așezi prima scenă într-o perspectivă la înălțimea corespunzătoare ochiului privitorului; apoi, tot micșorând rând pe rând chipurile și clădirile după felurite coline sau văi, vei împlini întreaga scenă. Pe restul fațadei – la înălțime – vei pune arborii pe potriva figurilor, sau îngerii, dacă se leagă cu subiectul, sau păsări, nori, sau orice alte lucruri de acest fel. Altfel, nici să nu încerci, pentru că orice operă a ta, greșită va fi.”²

1. *Ibidem*, p. 3.

2. Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, ed. cit., p. 56.

Folosirea perspectivei geometrice, adică a capacității de a reprezenta obiecte tridimensionale reale în planul bidimensional decupat de un tablou perspectiv, ține, firește, de meșteșug, deci de acele forme ale cunoașterii instrumentale ce sunt subordonate în totalitate mesajului artistic pe care îl transmite în final opera de artă. Așa cum arată Zamfir Dumitrescu, există în principal „două direcții majore ale utilizării perspectivei ca mijloc de expresie plastică: - sugestia planului tridimensional, scopul principal al perspectivei; - utilizarea efectului tridimensional obținut pe suprafața-suport bidimensională, în sensul organizării compoziționale, operațiune ce se limitează la trama bidimensională, incluzând liniile construcției spațiale, în liniile de forță dinamică, scopul dobândit al perspectivei”¹.

Cuvintele fundamentale ale perspectivei nu pot fi rezumate conceptual, în absența unor ample ilustrări însoțite de analize geometrice ori de comentarii ale limbajului vizual. În această privință, comentariul plastic al unor opere reprezentative ale artei figurative renaștentiste este cu mult mai relevant decât orice încercare de conceptualizare și teoretizare verbală. Mai mult decât atât, înțelegerea „geometriei secrete” ce stă în „spatele” operelor de artă figurativă perspectiviste este empatică și poate fi realizată până la capăt *doar* de practicianul artei, cel care a încercat el însuși să folosească în scopuri artistice proprii știința perspectivei. În sfârșit, complexitatea referințelor legate de compoziția plastică, de principiile proporționalității și de modalitățile de reprezentare perspectivală unificate în diverse opere de artă reprezentative pentru ce înseamnă figurativ în artele vizuale, depășesc atât scopul acestei lucrări, cât și competențele autorilor.

Ceea ce trebuie să avem însă în minte este faptul că teoria perspectivei poate fi gândită și ca teorie de filosofia artei, în măsura în care ea propune un nou fel de a fi și noi norme pentru operele de artă concrete, exact în felul teoriilor clasice ale imitației sau armoniei. De aceea, am ales să prezentăm această inovație renaștentistă printre teoriile filosofice despre artă ale Renașterii.

1. Zamfir Dumitrescu, *op. cit.*, p. 26.

Capitolul XVI

MARILE TRATATE DE FILOSOFIA ARTEI DIN RENEAȘTERE¹

Teoria renascentistă despre artă se supune și ea viziunii despre lume conform căreia valorile păgâne și cele creștine pot conviețui, la fel cum o poate face și gândirea științifică cu gândirea magică. Cu alte cuvinte, reflecția asupra artei în această perioadă este un produs al habitatului mental dialetheist prin care se manifestă, în forme de viață și cultură, sensibilitatea și modul de a fi al oamenilor ce au trăit în veacurile Renașterii. În esență, încercarea enciclopediștilor Renașterii de a produce o *alianță între rațiune și credință*, între principiul ordonator al filosofiei grecești și principiul creator al învățăturii creștine, constituie o cheie de înțelegere a dezbaterilor legate de artă în lumea secolelor XIV-XVI.

Trăsătura principală a gândirii din această perioadă este aceea că filosofia artei se „democratizează”. Ea nu mai cade în apanajul exclusiv al filosofilor, ci artiști precum Leonardo da Vinci, Albrecht Dürer sau Leon Battista Alberti încep să mediteze asupra statutului operei de artă și al artistului, asupra felului de a fi al operelor de artă și asupra relațiilor dintre diversele arte. Astfel, apar marile tratate de artă și filosofia artei din Renaștere.

Așadar, ne aflăm într-o situație inedită în istoria artei și a reflecției despre artă. De la începuturile istoriei, de-a lungul întregii Antichități și Evului Mediu, artiștii au fost în cele mai multe cazuri anonimi și fără voce. În cele mai multe dintre cazuri, ei au produs opere de artă fără să-și semneze lucrările și fără a lăsa mărturii scrise privitoare la modul în care se raportau la îndeletnicirile lor artistice. Abia acum, în Renaștere, vocea artiștilor se va face auzită și ei vor deveni atât creatori renumiți, cât și filosofi și teoreticieni ai artei. De aceea, filosofia artei în Renaștere este, în datele ei esențiale, un produs al artiștilor care, pentru prima dată în istoria culturii europene, așază într-o relație de simetrie practica artistică cu teoriile asupra artei. Artiștii practicieni devin astfel teoreticienii propriilor fapte creative, înlăturând supremația de milenii a filosofilor sau a teologilor Evului Mediu creștin, care s-au raportat cu îngăduință, uneori chiar cu dispreț, la activitățile ce implicau efort fizic. În acest context, pe lângă lucrări influente ale filosofilor, cum este *Coincidentia Oppositorum* a lui Nicolaus Cusanus, vom avea de-a face și cu tratate despre artă în genere sau despre o anumită artă, scrise de artiști. Acestea din urmă, deși se adresează cel mai adesea unor probleme tehnice de practică artistică, includ și capitole substanțiale de filosofie a artei și de teoretizare reflexivă a procesului artistic. Așadar, începând din acest moment, drumurile filosofiei și ale artei se întâlnesc într-un mod care va avea urmări de o importanță majoră atât asupra domeniului filosofiei, cât și asupra domeniului artistic. Credem că această noutate pe care gândirea Renașterii a adus-o în peisajul gândirii artistice a dus, pe de o parte, la constituirea esteticii ca domeniu filosofic de sine stătător în secolul XVIII și, pe de altă parte, la o tendință

¹. Acest capitol a fost preluat și prelucrat după Constantin Aslam, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din Antichitate până în Renaștere*, Institutul European, Iași, 2013, pp. 281-323.

din ce în ce mai accentuată spre reflecție a artiștilor. Așadar, o examinare atentă a acestor mari tratate de filosofia artei din Renaștere este benefică pentru o mai bună înțelegere a mersului gândirii despre artă în genere atât în modernism, cât și în postmodernism.

1. Artiștii renașterii și imitarea tradiției

Artiștii renașcentiști au transformat tradiția într-un instrument justificativ pentru propria creație, iar această atitudine de *libertate față de tradiție* explică de ce, prin varietatea preocupărilor lor creative, ei au avut cea mai importantă contribuție la modelarea *Weltanschauung*-ului renașcentist. Astfel, faptul că „tradiția” este un model demn de urmat era o axiomă atât de evidentă, încât nimeni nu a supus-o dezbaterii. În discuție s-au aflat doar *căile* prin care tradiția trebuie continuată și *modalitățile concrete* prin intermediul cărora ea trebuie să fie respectată și imitată. Trebuie reținut faptul elementar că „a imita tradiția”, un ideal permanent al Renașterii, înseamnă „creație după model”. Termenul „imitație” nu are în Renaștere înțelesul peiorativ de „copie” lipsită de valoare, ce imită originalul, așa cum îl numim noi astăzi. Pe de altă parte, „imitația” nu are nici conotațiile ontologice ale platonismului, de copii sensibile ale lumii inteligibile. În Renaștere, cuvântul „imitație” este sinonim cu „creație”. Imitația după model era considerată forma cea mai înaltă de creație. De aceea, canonul ideii de „creație” în Renaștere este „imitația”.

Înțelegerea imitației drept creație îi conferă artei un dublu statut. Pe de o parte, arta este un mijloc de expresie a personalității artistului care propune o „lectură” subiectivă modelului după care se inspiră; pe de altă parte, arta este un mijloc de cunoaștere pentru că ea re-prezintă, într-un fel sau altul, un model asimilat deseori cu perfecțiunea. Or, se știe, perfecțiunea este un ideal spre care ne îndreptăm, o aspirație la care „visăm”, și nu o realitate materială. Cum vom remarca, tensiunea dintre expresie și reprezentare, subsumate conceptului mai larg al „imitației”, va fi o dominantă a disputelor artiștilor Renașterii, doritori să definească cât mai precis obiectul preocupărilor lor: arta.

Așadar, teoriile propuse de către artiștii renașcentiști au răsturnat raportul dintre practicile artistice și practicile lingvistice, teoretice. Vechea tradiție a filosofiei artei este abandonată în sensul că *arta nu se mai mișcă în jurul teoriei, ci teoria se mișcă în jurul practicii artistice*. Drept urmare, arta este, începând din Renaștere, un domeniu autonom, alături de știință, religie și filosofie, întrucât ea întreține o relație intimă cu frumosul și, prin aceasta, ea și-a fixat și scopuri proprii ce nu pot fi suplinite de celelalte forme ale culturii. O filosofie a artei este valoroasă dacă și numai dacă propune un înțeles creației artistice, prin urmare, filosoful teoretician se află, prin raportare la artistul practician, într-o poziție secundară. Această formidabilă răsturnare între teoria filosofică și practica artistică pare a fi miraculoasă dacă avem în vedere că, în Renaștere, nici măcar nu se folosea termenul de „artist” pentru creatorii artelor plastice, în sensul în care-l folosim azi¹, ci se folosea expresia unificată de „maestrii ai desenului” precizată de Giorgio Vasari.

2. Inovații teoretice ale artiștilor renașcentiști

Una dintre cele mai de seamă noutăți aduse în domeniul filosofiei artei de către artiștii Renașterii este aceea că ei au schimbat definitiv statutul epistemologic al artelor vizuale, pe care le-au transformat și propulsat, din condiția umilă de meșteșuguri, în categoria artelor liberale. Vechea

¹ Vezi Andre Chastel, *Artistul*, în vol. Eugenio Garin, *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefată de Măria Carpov, Iași, Editura Polirom, 2002, pp. 211-238.

alianță între artă și teologie este denunțată în favoarea unei noi alianțe, cea între artă și știință. Modelul noii alianțe îl dă arhitectura și, prin generalizare, o găsim prezentă în pictură, sculptură. În esență, artistul-cercetător renescentist produce *modelul paradigmei științifice de cercetare a artei* care constă în unificarea experienței externe, a datelor de observație generalizate în anumite regularități, cu principiile universale ale matematicii. Această cercetare, cum vom remarca mai încolo, se va desfășura în două direcții diferite, dar complementare și, de cele mai multe ori, în intersecție. Prima direcție privilegiază cercetările nemijlocite asupra naturii și asupra corpului omenesc, generalizând empiric datele de observație în anumite reguli tehnice de producere a obiectelor artistice. În acest caz, artistul devine un fel de biolog. Cealaltă direcție propune o abordare geometrică și matematică, cantitativistă, asupra fenomenului artistic. Ambiția acestei cercetări ține de elaborarea unor legi ale creației artistice formulate în limbaj matematic. În acest caz, artistul devine un matematician și geometru. Aceste direcții se întâlnesc de regulă în tratatele elaborate de artiști în care observațiile asupra naturii și corpului omenesc sunt împletite cu cele legate de abordările matematice, de teoria proporțiilor și a perspectivei.

O altă inovație a artiștilor renescentiști este elaborarea unui concept revoluționar, cel al „desenului”, apt să unifice, în intensiunea și extensiunea lui, deopotrivă, conștiința de sine a artistului și alianța artelor plastice – pictura, sculptura și arhitectura – cu frumosul. În esență, conceptul „desen” dobândește în arta renescentistă o poziție cheie pentru că el însemna în același timp *proiect, idee, formă, model și intenție*. Desenul este o structură a minții, un principiu transcendental, pe care artistul îl introduce în lume, din el însuși, și care unifică ceea ce era despărțit în istoria culturii europene. Principiul lucrurilor din artă nu consistă în natură, ci în sufletul artistului. Aici este vorba despre subiectivitate în sens filosofic, adică de aport al artistului la obiectul său. Rădăcina lucrurilor naturii se află în natura însăși, în vreme ce *rădăcina artelor se află în subiectivitate în proiect, intenție, desen*. Or, cât desen este într-o lucrare, atâta frumusețe posedă.

3. Marile tratate de filosofia artei din Renaștere

Având în vedere considerațiile tocmai făcute, printre marile tratate de filosofia artei din Renaștere se numără o serie întreagă de tratate despre artă scrise de artiști, dintre care ne vom opri asupra celor semnate de Cennino Cennini, Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci și Albrecht Dürer. Cadrul teoretic și ideatic al acestor tratate provine însă din filosofie și, în special, din tratatul *Coincidentia oppositorum* a lui Nicolaus Cusanus care a orientat eforturile intelectuale de teoretizare a artei de-a lungul întregii epoci. De aceea, ne vom opri și asupra acestei scrieri, însă accentul acestui capitol va cădea asupra construcțiilor filosofice făcute de artiștii de profesie.

În esență, tratatele la care vom face referire sunt algoritmi de creație plastică și deopotrivă, autoportrete profesionale ce-și au izvorul în dorința autorilor de a transmite viitorimii o imagine pozitivă despre sine. Acestea sunt redactate atât pentru autolămurirea profesională a autorului, cât și pentru prieteni și discipoli. Așa stând lucrurile, tratatele sunt redactate cu vizibile intenții pedagogice și argumentează cum poți dobândi succes în profesie indicând serii de prescripții tehnice care generalizează anumite experiențe efective de lucru în atelier și de cercetări matematice sau de explorări în natură. Ele sunt, deopotrivă, „manuale”, după care poți învăța cum să practici efectiv artele plastice, dar și veritabile „filosofii ale măiestriei” ce aspiră să răspundă la întrebarea: cum poate fi creat ceva nou în artă? Așa se explică de ce tratatele artiștilor marchează

trecerea de la concepția veche, productivă, asupra artelor plastice, fundată pe meșteșug și dexteritate a mâinilor, la concepția nouă, creativă, respectiv la ideea că artele vizuale sunt creații libere ale minții, similar tuturor artelor liberale, și, deopotrivă, forme de cunoaștere expresivă.

Aceste scrieri cuprind, de obicei, date generale privind artele plastice, raportul cu știința și celelalte arte, în mod special cu poezia; priviri retrospective și elogiul trecutului; evaluări ale prezentului decăzut; justificări teoretice și morale pentru efortul întreprins. De asemenea, tratatele în cauză ilustrează modul în care frumosul a coborât din ceruri pe pământ devenind din inteligibil ceva sensibil. Anonimatul inteligibilului medieval este substituit de un nume omenesc real care desemnează excepționalitatea, individualitatea și personalitatea unui om: geniul artistic ce poartă totdeauna un nume, care s-a dăruit celorlalți semenii pentru a fi glorificat după moarte. Artistul devine simbolul omului desăvârșit, al omului total ce sintetizează, prin lucrările sale, adevărul, binele și frumosul. El este simbolul excelenței umane și creația artistică devine valoarea fundamentală și scopul vieții trăite cu rost.

a. Nicolaus Cusanus (1401–1464)

Opera lui Nicolaus Cusanus este importantă pentru studiul tuturor domeniilor umaniste renașcentiste, inclusiv pentru filosofia artei, întrucât aici găsim *cadrele de gândire* ale tuturor dezbaterilor vremii, fixate în paradigma lui *coincidentia oppositorum*, o veritabilă filosofie a minții inspirată de metafizica implicită a învățăturii creștine care propunea, prin dogma Trinității, o paradoxală legătură între Unu și Multiplu. Conform acesteia, Dumnezeu este în același timp și sub același raport Unu și Multiplu; El este Unul, în sensul că un alt Dumnezeu nu poate exista, și Multiplu, în sensul în care El este Tatăl, Fiul și Sfântul Duh. Chiar dacă această conexiune între Unu și Multiplu depășește puterea noastră de înțelegere, fiind un mister de nepătruns, ea ne comunică faptul că întreaga diversitate a lumii este un reflex al Unului, numele lui Dumnezeu, ca sinteză a unității și diversității. Prin urmare, raționează Cusanus, toate religiile nu fac nimic altceva decât să-l venereze pe Dumnezeu, Unicul, în moduri diferite și, pe cale de consecință, conflictele dintre ele sunt generate de rătăcirile minții noastre, de propria ignoranță. Așa se explică de ce Cusanus și-a dedicat întreaga viață recuperării unității diverselor religii, a Unului divin, ascuns sub diferite forme cultice între care există, din cauza ignoranței, o nefirească competiție¹.

Pe acest fundal de gândire teologică, Cusanus elaborează o surprinzătoare filosofie conform căreia mintea noastră este sediul în care unitatea se întâlnește cu diversitatea. Ea este unitară, este o singură minte, dar este diversă prin actele și facultățile sale. Aceste puteri ale minții de a fi în același timp unitate și diversitate sunt explicabile, consideră Cusanus, pentru că „neîndoielnic, mintea noastră a fost pusă de Dumnezeu în corpul acesta pentru a progresa. Trebuie deci ca ea să fi primit cele fără de care n-ar putea progresa.”²

Cusanus gândește, cum se remarcă, în cadrele creștine ale creației lumii de către Dumnezeu, dar atunci când vorbește despre minte și facultăți de cunoaștere, se inspiră din filosofia lui Plotin. Numai că el face un pas mai departe vorbind despre mintea omenească ca *imagine* a minții

1. Cf. Nicolaus Cusanus, *Pacea între religii*, prefată de Anca Manolescu, traducere din latină de Wilhelm Tauwinkl, pp. 43-45. Această scriere a apărut în traducere românească, în același volum, împreună cu lucrarea *Despre Dumnezeul ascuns*, traducere din latină și note de Bogdan Tătaru-Cazaban, București, Editura Humanitas, 2008.

2. *Ibidem*, p. 293.

divine, eterne, ca punct de coincidență între cele două „vederi”: divină și umană¹. Mentea omească are darul divin al vederii. Numai că spre deosebire de Dumnezeu care „vede” întreaga lume atemporal, mintea noastră vede ceea ce ea însăși pune în actul vederii. Pe de o parte, ea este individuală, finită și legată de corp, așadar, cunoaște în timp perspective variate asupra lumii. Pe de altă parte, înaintând către sine însuși, mintea descoperă în sine, prin intermediul intelectului, principiul constitutiv al unității divine. Ea descoperă în sine, în multiplicitatea vederilor ei, nu numai o varietate incomensurabilă a lucrurilor, ci și ceva mai adânc, unitatea care le adună într-un tot, Unul divin al lumii.

Viziunea despre frumos și artă a lui Cusanus este parte a acestor cadre de gândire rezultate din încercarea de conciliere ale celor două lumi disjuncte, cea antică cu cea medievală. Pentru a ilustra această concepție vom recurge la exemplul meșteșugului lingurarilor de care Cusanus însuși se servește. „Lingura nu are nici un model în afara ideii din mintea noastră. Căci în vreme ce un sculptor și un pictor își împrumută modele de la lucrurile pe care se străduiește să le reprezinte, eu, care scot linguri din lemn și produc farfurii și oale de lut, nu fac așa. Căci, prin lucrurile pe care le produc, eu nu imit configurația vreunui obiect natural, formele acestea ale lingurilor, farfuriilor și oalelor nefiind făcute decât de meșteșugarul omenesc. Așa încât arta mea este mai degrabă desăvârșitoare decât imitatoare a figurilor create, și prin aceasta mai asemănătoare cu Arta infinită.”²

Distincțiile pe care le face Cusanus, se remarcă din textul citat, sunt surprinzătoare pentru așteptările noastre. Ele unifică, într-un mod paradoxal, viziunea platonicească și plotiniană, după care arta e o copie sensibilă a Ideii inteligibile, cu cea creștină care vede arta după modelul personalizat al creației divine. Astfel, artefactele, obiectele non-artistice sunt exteriorizări ale ideilor, formelor aflate în mintea meșteșugarului și prin aceasta ele sunt mai apropiate de modelul divin al creației producătoare, de „Arta infinită”. Prin urmare, ele sunt „creații” analogice, după formă, creației divine. Pe de altă parte, artiștii, sculptorii și pictorii, produc operele lor prin acte imitative ale lucrurilor *deja* create de către divinitate. Prin urmare, Cusanus unifică cele două concepte fundamentale legate de geneza artei, „producere” și „creație”, în ciuda faptului că ele aparțin unor lumi ce se fundează pe *Weltanschauung*-uri disjuncte.

Așadar, lumea este în viziunea lui Cusanus o unitate dihotomică. Lucrurile care aparțin „naturii” sunt *creații* din Idei, divine sau omenesci, (activități productive, „Arta creatoare” în limbajul lui Cusanus), iar cele care aparțin „artei”, picturii, sculpturii etc. sunt activități *reproductive* care imită lucrurile naturale („Arta reproducătoare”). Activitățile productive și cele reproductive, deși diferite, sunt la rândul lor unificate de *formele* după care se conduc conferind unitate diversității lumii.

Cum arată și Tatarkiewicz³, pentru Cusanus arta este opera minții, care nu doar ordonă mâinilor ce se fac, ci impune și măsura lucrurilor. „Măsura” lucrurilor este, așadar, măsura minții, cea care produce *ficțiuni*, adică anticipări și aproximări *imaginate* ale lucrurilor care nu există încă, și *idei*, adică forme călăuzitoare care *in-formează* și produc ordine în diversitatea copleșitoare a lucrurilor individuale. Toate acestea sunt legate de ceea ce noi numim azi „creativitate”, adică de puterea minții noastre de a face ceva nou ce nu preexistă în natură, ori de a produce ceva ce nu

1. *Ibidem*, p. 373.

2. Nicolaus Cusanus, *Neștiutorul despre minte*, ed. cit., p. 273.

3. Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, București, Editura Meridiane, 1978, cap. „Estetica lui Nicolaus Cusanus”, pp.102-110.

are antecedente temporale. „Mintea este totdeauna călăuzită de un anumit fel de *idee* pe care o conține atât în artă, cât și în cunoaștere. Ideea de care e călăuzită mintea în artă este ideea de *frumos*. Mulțumită acestei idei mintea poate plăsmui lucruri frumoase și le poate da proporții frumoase, împărțându-le strălucirea ideii și strălucirea frumosului.”⁴

b. Cennino Cennini (1370–1440)

Cennini este cel care redactează primul tratat de pictură al Renașterii⁵, într-o perioadă în care lumea europeană încă nu se întâlnise decisiv cu tradiția artistică și filosofică greco-latină. Suntem într-o perioadă de „tranziție”, în zorii Renașterii, fapt evidențiat de textul tratatului care se înscrie în tradiția medievală a ghidurilor practice de producere a artei – cum să produci, să amesteci și să folosești culorile, cum să pregătești materialele pe care pictezi, cum să folosești aurul și alte materiale, cum să lucrezi pe zid, care sunt tehnicile coloritului etc. –, dar care și anunță, concomitent, marile idei filosofice ale Renașterii.

Printre aceste idei specifice enumerăm, în primul rând, faptul că pictura este „...un meșteșug care coboară din știință, care-și are obârșia într-însa și care se deprinde lucrând cu mâinile...”⁶; apoi vine ideea că pictura este o activitate ce ține de fantezie, implică un proiect liber al minții și produce lumi posibile „...pentru a te îndeletnici cu ea (cu pictura *n.n.*) se cere să ai fantezie și iscusință în mâini, să găsești lucruri nemaivăzute (ascunse sub umbra celor din natură), și pe care să le înfățișezi apoi, cu ajutorul mâinilor, voind să dovedești că ceea ce nu există – este”⁷. În al treilea rând, anticiparea forței unificatoare a conceptului „desen” în cuvinte simple de genul „baza artei și începutul tuturor acestor lucrări făcute cu mâna, află că sunt desenul și culoarea”, în sfârșit, în al patrulea rând, Cennini intuiește, tot în cuvinte simple, conceptul central al filosofiei artei renascentiste „imitarea naturii”: „Fii cu luare aminte. Cea mai desăvârșită călăuză pe care o poți avea, ca și cea mai bună direcție pe care o poți urma spre poarta sărbătorească a desenului, este natura. Ea întrece toate modelele și numai pe ea trebuie s-o urmezi cu înflăcărare, să te încrezi totdeauna în ea...”⁸

c. Leon Battista Alberti (1404–1472)

Alberti a încarnat alături de Leonardo da Vinci modelul artistului teoretician și practician al Renașterii și, deopotrivă, pe cel al enciclopedistului plurivalent care realizează performanțe notabile în toate domeniile cunoașterii științifice și practicii artistice⁹. El este primul enciclopedist care a unificat în activitatea sa creația artistică cu cercetări teoretice specifice fiecărui domeniu artistic. Cele trei tratate ale sale, dedicate fiecărui mare domeniu al artelor vizuale – pictură, sculptură și arhitectură –, cuprind în esență *toate* ideile de filosofie a artei ale Renașterii, fapt semnalat de Vasari însuși¹⁰.

4. *Ibidem*, p. 105.

5. Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, traducere, note și indice de N. Al. Toscani, prefață de Victor Ieronim Stoichiță, București, Editura Meridiane, 1977.

6. *Ibidem*, pp. 35-36.

7. *Ibidem*, p. 36.

8. *Ibidem*, p. 50.

9. Vezi Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, vol. III, *ed. cit.*, care surprinde personalitatea enciclopedică a lui Alberti într-un capitol special, pp.129-158.

10. Giorgio Vasari, *op. cit.*, pp. 452-453.

Ne vom opri, pentru câteva comentarii și interpretări, asupra tratatului *Despre pictură*, redactat în limba latină în 1436 și tradus tot de Alberti în toscană, pentru a fi citit și corectat de Brunelleschi, căruia îi dedică și prefața. În această prefață el specifică, printre altele, intențiile și structura lucrării. „Vei vedea trei cărți. Cea dintâi cuprinde numai cunoștințe de matematică, izvorul din care natura dă naștere picturii, acelei frumoase și atât de nobile arte. Cartea a doua pune în mâna artistului arta însăși, distingându-i părțile ei componente și arătându-i tot ce trebuie. Cartea a treia îl instruește pe artist a-l face cum poate și trebuie să capete o îndemânare și o cunoaștere perfectă a întregii arte a picturii.”¹ Remarcăm, dintr-o simplă privire doar, sinteza pe care o face Alberti marilor teme și convingeri artistice ale Renașterii: natura este izvorul picturii; matematica este limbajul universal prin care natura se exprimă în artă; pictura este artă frumoasă și nobilă; arta este un întreg ce poate fi descompus, pentru a fi cunoscută, în părți componente; artiștii pot deprinde arta prin instrucție, cunoaștere și deprindere.

Ceea ce impresionează chiar de la primele pagini de lectură este actualitatea acestui tratat care seamănă, cel puțin în prima carte, cu un manual actual de educație vizuală care începe cu descrierea elementelor de limbaj plastic: punct, linie, suprafață, formă, volum, teoria figurilor geometrice, triunghiul vizual, dreptunghiul, teoria culorilor și non-culorilor, valoarea și valoarea etc. Trebuie spus însă că această abordare matematică, geometrică, a limbajului plastic ce debutează cu Alberti va fi continuată de Piero della Francesca și Leonardo da Vinci, devenind cu timpul un loc comun în Renaștere. Motivația acestei opțiuni o va surprinde tot Alberti. „Să fie convins, însă, orice pictor, că poate fi un maestru desăvârșit numai dacă înțelege bine proporțiile și legăturile suprafețelor, pe care prea puțini le cunosc.”²

De reținut este și definiția *picturii-fereastră*, creație exclusivă a Renașterii, loc de întâlnire între perspectivism, iluzionism și reprezentationalism. „Pictura nu va fi altceva decât intersecția piramidei vizuale la o distanță dată, cu centrul fixat și cu luminile bine determinate într-o suprafață cu linii și culori, reprezentată cu artă.”³

Al doilea capitol al tratatului este la fel de emblematic pentru gândirea renascentistă, întrucât acesta indică alianța privilegiată dintre artele plastice și frumos, fixează poziția ierarhică a picturii față de celelalte arte vizuale, stabilește funcțiile multiple ale picturii și identifică elemente expresive ale compoziției, prin apel la argumente extrem de familiare practicienilor artei care au învățat să folosească analize de limbaj plastic. Alberti posedă un simț viu al istoriei și vaste cunoștințe de istoria artei. Tratatul impresionează prin faptul că fiecare teză pe care o avansează Alberti este ilustrată cu fapte istorice, cu nume de filosofi, poeți, pictori, sculptori și arhitecți, personaje istorice celebre sau împărați, dar și cu realizări artistice exemplare. Cultura lui enciclopedică este transformată astfel în argument, iar multe din observațiile sale sunt de o actualitate perpetuă. În ordinea ideilor expuse, acest capitol este extrem de dens, motiv pentru care vom cita doar acele pasaje ce ilustrează, deopotrivă, credințele Renașterii, dar și actualitatea ideilor lui Alberti.

Pictura pentru Alberti „are în ea o putere divină”⁴ pentru că serviciile aduse de ea umanității sunt unice și de neînlocuit. Astfel, mulțumită priceperii artistului, istoria trecută, cu momentele ei glorioase și cu figurile ei de seamă, este conservată în imagini făcând ca ceea ce e departe să ne

1. Leon Battista Alberti, *op. cit.*, p. 7.

2. *Ibidem*, p. 20.

3. *Ibidem*, p. 21.

4. *Ibidem*, p. 32.

fie aproape. Prin urmare, pictura are o *funcție testimonială* de care dă seama ceea ce noi am numit „lumea operei”, care este pro-pusă prin *farmec* spectatorului. Apoi, pictura prin fantezia artistului produce simboluri, adică imagini despre lumile nevăzute în care oamenii cred fără tăgadă: puteri supranaturale și în zei. În această calitate pictura mijlocește contactul cu o realitate profundă care nu se arată, dar care, prin talentul artistului, poate fi întrezărită și invocată prin ritualuri și alte forme cultice. Cu alte cuvinte, pictura are și o *funcție simbolică*. De asemenea, pictura are, pentru sufletele curate, o *funcție desfătătoare* pentru că ea aduce un spor de frumusețe lucrurilor naturale. În sfârșit, în concertul celorlalte arte vizuale, pictura deține o supremație incontestabilă. „Nu vei găsi nici o artă care să nu privească pictura în așa fel încât oriunde există un aspect frumos să nu poți afirma că acolo s-a născut și pictura.”¹ Toate aceste considerații se împlinesc în ideea că alianța dintre pictură și frumos este indestructibilă, pentru că pictura este o imagine a omului care se vede pe el însuși în această artă, așa cum Narcis s-a îndrăgostit de sine privindu-și chipul în apă². Mai mult decât atât, arta și frumosul se întâlnesc împreună în trăirile și satisfacțiile sufletești intense comune atât artistului creator, cât și privitorului³.

Cel de-al doilea capitol are în vedere, cum chiar Alberti mărturisește, problematica structurii interne a unei picturi, respectiv a raportului dintre unitatea de mesaj a operei și modul în care această unitate derivă din părțile ei componente. Fără să urmărim îndeaproape argumentația, trebuie spus că Alberti, luând drept criteriu natura, consideră că unitatea unei picturi poate fi descompusă în trei elemente: desenul (circumscrierea în termenii lui Alberti), adică reprezentarea lucrurilor văzute și notarea fidelă a datelor din natură ce cad în raza vizuală, compoziția, adică „rațiunea de a picta îmbinând în pictură părțile lucrurilor văzute laolaltă”⁴ și culoarea, „recepția luminilor”, adică raportul dintre lumină și umbră, gradul de luminozitate sau întunecime a unei suprafețe sau a tonurilor în cazul culorii. Rezumând doar, filosofia artei pe care o promovează Alberti poate fi numită cu termenul de „naturalistă”, în sensul că natura este termen prim, în vreme ce artele vizuale, pictura în cazul de față, ocupă o poziție secundară și derivată. Cu alte cuvinte, deseori natura se comportă ca un artist⁵.

Să nu uităm însă că în prima jumătate a secolului al XV-lea, conceptul de natură era unul „panteist”. Cu alte cuvinte, Dumnezeu este prezent pretutindeni în creația sa. El se arată prin ceea ce nu este, fiind însă recognoscibil în perfecțiunea creației sale. Natura este guvernată de legile divine ce pot fi cunoscute doar de oamenii învățați care au studiat, în primul rând, științele matematice. Prin urmare, natura, ca nume al perfecțiunii, este o îmbinare armonioasă de elemente care-și corespund reciproc, iar pictorul trebuie continuu să fie atent la acest mod de a fi al naturii.

Capitolul al doilea ilustrează în întregime această poziție de prim ordin pe care o are natura în raport de cerințele compoziționale ale unei picturi. Totul trebuie învățat din natură, susține Alberti, dar în primul rând, proporțiile fixe existente în anumite părți ale corpului omenesc, apoi proporțiile ce se stabilesc în mișcare și, cel mai important lucru, modul în care se produce corelația expresivă trup-suflet. „Se cuvine, deci, ca pictorii să cunoască toate mișcările trupului, învățate de la natură,

1. *Ibidem*, p. 34.

2. *Ibidem*.

3. *Ibidem*, p. 40.

4. *Ibidem*, p. 46.

5. *Ibidem*, p. 39.

chiar dacă le va fi foarte greu; în plus, să imite și multiplele transformări ale sufletului.”¹

Există un număr important de pagini ale tratatului lui Alberti în care autorul dezvăluie cu generozitate propriile observații privind anumite proporții pe care le-a cercetat de unul singur și pe care le transformă în criterii de judecată pentru a analiza o varietate de picturi. Apoi, datele pentru ceea ce noi numim valoare în pictură, gradul de luminozitate a non-culorilor, sunt de asemenea notabile și, cum se știe, reținute de teoria artelor plastice². Pe de altă parte, considerațiile sale asupra folosirii tonului culorilor au devenit memorabile, mai ales că exigența sa rămâne oricând valabilă: „Vreau ca unui desen bun să-i corespundă o compoziție bine colorată.”³

Toate considerațiile teoretice și observațiile personale ale lui Alberti din cel de-al doilea capitol al tratatului *Despre pictură* vor fi sintetizate, la începutul celui de-al treilea capitol, într-o definiție a picturii figurative ce merită să fie reținută: „Meșteșugul pictorului trebuie să fie acesta: să descrie suprafețele oricărui corp cu linia și să le zugrăvească cu culoarea, pe orice întindere sau pe orice perete, astfel încât acestea să pară că ies în relief și că sunt foarte asemănătoare cu originalele înseși.”⁴

Capitolul al treilea propune, între alte elemente, și un profil intelectual și moral al artistului-cercetător, pe care Alberti îl dorește respectat și tratat de semeni, pentru calitățile pe care le posedă, ca un „zeu”. În opinia sa, generalizată apoi la scara întregii Renașteri, artistul trebuie să devină un simbol al excelenței umane, o personalitate înzestrată cu atribute creative, intelectuale și morale maxime. Astfel, artistul trebuie să-și exercite talentul „pentru grație, noblete și laude, nu pentru bogăție”. El trebuie să fie „un om desăvârșit în toate și mai ales cult”; pictorul trebuie să aibă o ținută politicoasă și să inspire multă omenie și adaptabilitate; el trebuie să fie învățat în toate artele libere, dar mai ales să știe geometrie; pictorul trebuie să fie inventiv și „să fie familiarizat cu poezii, cu oratorii și ceilalți oameni ai culturii”, iar pentru a ajunge maestru, pictorul trebuie să cucerească arta treaptă cu treaptă, „prin silință, perseverență și studiu fără măsură” etc.⁵

Influența lui Alberti asupra patrimoniului de idei al Renașterii a fost uriașă. El a configurat, în aliniamentele lui fundamentale, modul de gândire și de cercetare specific artiștilor. Simplu spus, Alberti este creatorul paradigmei filosofice a artiștilor care a propus, pentru prima dată în cultura europeană, o analiză științifică a procesului de creație artistică și înțelegere a artei în genere. Această paradigmă a fost rafinată până în zorii modernității și în centrul ei se află o *filosofie a demersului creativ centrată pe elaborarea unor principii și reguli ale creației artistice*.

Nucleul filosofiei practicienilor artei este obiectul artistic focalizat de un fascicul complex de perspective de cercetare și analiză. Obiectul artistic ocupă astfel o poziție centrală, pentru că în funcție de modul în care este conceput se aliniază și celelalte concepte fundamentale ale filosofiei artiștilor: natura ca model, imitația, asemănarea cu modelul, proporțiile, perspectiva, statutul artei și artistului etc. Pe scurt, artiștii Renașterii ne propun nouă, celor de azi, o ontologie a obiectului artistic.

1. *Ibidem*, p. 54.

2. *Ibidem*, p. 60.

3. *Ibidem*, p. 61.

4. *Ibidem*, p. 66.

5. *Ibidem*, pp. 66-78.

d. Leonardo da Vinci (1452–1519)

Prin activitatea și opera sa enciclopedică, Leonardo reprezintă simbolul omului renașcentist care a transformat principiul de organizare mintală a lumii, *coincidentia oppositorum* enunțat de Nicolaus Cusanus, într-un mod de viață intelectuală și artistică. Leonardo da Vinci este posesorul acelei „minți sincretice” care este pasionată să unifice, după principiul coexistenței organice, cele două universuri de reprezentări reciproc contradictorii: credință (religie, cunoaștere hermeneutică și simbolică, perfecționare lăuntrică etc.) și rațiune (cunoaștere științifică și experimentală, proiecte terestre de viață, căutarea legitimă a plăcerii, cultivarea rafinamentului artistic etc.), care ne permite să susținem că Renașterea este o perioadă istorică distinctă în dinamica conștiinței de sine europene.

Unificarea valorică a întregii tradiții greco-latine și creștine este realizată de Leonardo da Vinci în spiritul umaniștilor Renașterii și, deopotrivă, a ideilor lui Alberti, pe care le-a condus la perfecțiune într-o configurație devenită emblematică pentru ceea ce înseamnă Renaștere. Leonardo este cel care articulează cel mai bine conștiința de sine a Renașterii, prin ceea ce am putea numi „spirit științific”, noutatea supremă pe care o aduce această epocă culturală în raport cu tradiția. Prin „spirit științific” vom înțelege folosirea sistematică și metodică a atitudinii naturale a minții noastre de a explora realitatea plecând de la ea însăși, respectiv de la datele de observație ale simțurilor, prelucrate apoi prin calcul matematic și prin măsurători geometrice.

Cercetând natura în spiritul științei, Leonardo crede că restabilește o comunicare cu natura, părăsită în vremurile „barbare”. El iubea natura similar iubirii creștinului pentru Dumnezeu. Întâlnirea cu natura are pentru el ceva din trăirea mistică a marilor pelerini și solitari. Ea îl umple de încântare și admirație, fiind perfecțiunea pe care, pur și simplu, o poți privi. Așa se explică, cum vom remarca, de ce ochiul, privirea, vederea sunt termenii cheie ai felului în care Leonardo înțelege cunoașterea. Natura, nume al lui Dumnezeu, este creatoare de opere. Ochiul reproduce în minte aceste opere ale naturii pe care pictorul le ia ca model, pentru a realiza cu mâinile replici ale operelor divine⁶.

De reținut este că atitudinea de iubire față de natură este dublată de o perspectivă exploratorie, analitică, fundată pe convingerea că ea este autonomă, adică se conduce după o ordine proprie deterministă și cauzală, invariabilă în timp. Natura studiată astfel, dezvăluie o ordine de succesiune cauzală și temporală, ceva ce rămâne invariabil, în ciuda faptului că toate lucrurile se nasc și pier. Leonardo este convins de faptul că această ordine este de natură matematică și geometrică și că între lucruri există anumite raporturi constante, anumite proporții ce pot fi cunoscute prin cercetări sistematice. Privind permanent natura și experimentând-o în toate felurile, Leonardo a recompus *desenând* întreguri, dar plecând de la acele componente ce țin de structură și funcție. Procedura lui de analiză este, simplificând lucrurile, următoarea: într-o primă instanță, Leonardo identifică și determină observațional marile structuri pe care dorește să le studieze; apoi, aceste structuri sunt descompuse în componente din ce în ce mai mici până la entități simple și indivizibile; se ajunge, astfel, la ceea ce Leonardo numește „principii prime”. Aceasta este cunoscuta procedură a analizei. Urmează, apoi, drumul invers – cel al sintezei – în care se pleacă de la principii prime și se recompune în minte întregul, structural și funcțional. Restabilirea ordinii în care interacționează elementele permite și o serie de abordări cantitative, matematice, de tipul

6. Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 22.

proporțiilor ori a măsurătorilor. Astfel, Leonardo face trecerea la știința aristotelică, fondată pe esențe, la știința modernă (cantitativă și matematică). Trebuie precizat însă că Leonardo nu este ateu și nici agnostic. Pentru el lucrurile sunt *deja* făcute, iar Dumnezeu nu schimbă ordinea lumii pentru că, lumea, creația sa, e perfectă. Pe această bază, Leonardo încercă să facă el însuși lucruri noi, având continuu în minte modelul în care lucrurile lumii sunt *deja* făcute. Acesta este, în fond, și conținutul „imitației”: să faci ceva în genul în care natura însăși a făcut de una singură. În acest context trebuie să plasăm și inițiativa experimentelor sale în multiple domenii, pentru că Leonardo era convins că natura trebuie „provocată” să se „arate” așa cum este cu adevărat.

În consecință, privirea lui Leonardo asupra lumii este instrumentală, utilitară și practică, nu filosofică. El cercetează natura cu scopul de a face lucruri folositoare atât în ordine pragmatică, dar și artistică. Cunoașterea pe care o propune Leonardo este „tehnică”, dacă prin acest cuvânt înțelegem că a ști înseamnă a cunoaște mecanismele de funcționare a lucrurilor. Așadar, Leonardo nu propune o cunoaștere teoretică, conceptuală sintetizată în judecăți, raționamente și teorii. Cunoașterea științifică pentru Leonardo e legată de imagine. În multe privințe, Leonardo face știință, precum Alberti, ca pictor. El cunoaște lucrurile, desenându-le.

Drept urmare, cunoașterea științifică e, pentru Leonardo, în primul rând, fenomen de apariție, imagine, reprezentare. Cunoașterea prin cuvânt și concepte este ceva secundar, derivat. Omul are acces la cunoașterea lumii prin imagini desenate, pentru că mintea omenească funcționează ca o „oglină” – lucrurile lumii se răsfrâng în conștiința care „vede”. Imaginile sunt similare lucrurilor, iar ideea de asemănare este esențială în procesul de comparare a „lucrurilor *deja* făcute” și a „lucrurilor făcute de om”. Cele două ordini ale lumii, ordinea naturii și ordinea omului se întâlnesc prin asemănare. Cunoașterea este, astfel, intim legată de ceea ce e vizibil, observațional. Organul care cunoaște este „ochiul” și nu „inima” ca în cazul marilor teologi creștini. Scopul cunoașterii nu este mântuirea, ci acțiunea eficientă de dominare a naturii, producerea de civilizație prin tehnologie, deopotrivă, de artă, opere artistice. Această cunoaștere poate fi predată, învățată și experimentată. Prin Leonardo, Renașterea produce o răsturnare a modului în care se realizează cunoașterea – ea trece de la ceea ce e metafizic, pur și esențial, la pământesc, experimental și instrumental. Cuvântul-cheie al acestui model de cunoaștere este experiența în cel puțin trei sensuri majore: de izvor al cunoașterii, criteriu de discriminare și ierarhizare între anumite tipuri de cunoștințe și, în sfârșit, metodă de verificare, de punere la probă și validare a cunoștințelor. „Se numește mecanică orice cunoștință izvorâtă din experiență, și științifică aceea care se naște și ia sfârșit în mintea omului; sunt pe jumătate mecanice cunoștințele care se nasc din știință și se isprăvesc în meșteșugul mâinilor. În ce mă privește, găsesc că sunt zadarnice și furnicare de greșeli acele științe care nu se trag din experiență, această mumă a oricărei certitudini, precum și cele care nu-și găsesc sfârșitul într-o experiență bine câștigată – cu alte cuvinte nici când obârșia lor, nici mijloacele, nici ținta lor nu trece prin vreunul dintre cele cinci simțuri.”¹ Remarcăm faptul simplu că Leonardo are o preferință exclusivă pentru „experiența externă” fondată pe datele simțurilor. Tot ce nu provine din această experiență externă și nu se întoarce la ea, generează dispute sterile care au doar aparența cunoașterii. Practica medievală a celebrelor dispute dintre teologii-filosofi, cunoscutele „turniri verbale”, sunt respinse de Leonardo, subliniind faptul elementar că „științificitatea” unei cunoașteri ține de ceea ce e intersubiectiv testabil.

Prin urmare, cunoașterea științifică întrunește, în interiorul comunității oamenilor de știință, o unanimitate de vederi fondate pe evaluările obiective ale experiențelor externe la care

1. Leonardo da Vinci, *op. cit.*, p. 27.

cu toții avem acces.

Prin *Tratatul de pictură* Leonardo aduce în prim-plan problema criteriilor adevărului în artă. Dacă arta este o formă de cunoaștere și produce adevăr, atunci cum distingem între adevărul (frumusețea) și falsul (urâtul) unei opere de artă? Leonardo nu insistă asupra acestei chestiuni considerând-o de la sine înțeleasă. Artă produce imagini ale naturii și omului și prin urmare criteriul este asemănarea cu modelul imitat, iar operația intelectuală implicată în acest proces de raportare a imaginii la original este compararea. Dacă o operă „imită” natura cu fidelitate, adică dacă „re-produce” structural datele ei matematice, atunci opera este frumoasă. Dar Leonardo nu se oprește asupra *mecanismelor de comparare*, probabil și având convingerea că ochiul are capacitatea de a distinge instantaneu asemănarea sau neasemănarea unei imagini cu obiectul ei.

Prin Leonardo, Renașterea afirmă că realitatea vizibilă, observațională, cea care poate fi detectată cu simțurile, este superioară celei invizibile care poate fi doar imaginată și gândită. Prin urmare, distincția dintre sensibil și inteligibil, dintre superioritatea inteligibilului asupra sensibilului, cea care a constituit nucleul dur al tradiției de inspirație platonice, a fost mult slăbită, și, pe alocuri, chiar abandonată. De aceea, Leonardo este cel care instituie definitiv supremația lui *lumii de aici*. În sfârșit, *Tratatul despre pictură* inaugurează și o nouă tradiție în cultura europeană, tradiția modernă, care se fundează pe simțul văzului și nu pe cel al auzului. Cum arătam, cultura medievală a fost, dominant, o cultură orală îndatorată urechii. Iisus și-a propagat învățătura prin predici și nu prin texte scrise. Or, odată cu Leonardo, cultura orală intră în declin pentru a face loc culturii ochiului, chiar dacă Leonardo se referă strict la pictură și consideră că poezia și literatura sunt inferioare artelor vizuale. Exagerarea lui Leonardo nu minimizează observația lui profetică. „Ochiul, căruia i se zice fereastra sufletului, este calea cea mai de seamă prin care poate cineva să privească de-a dreptul, și din plin opera nesfârșită a Naturii. Urechea vine în al doilea rând; ea se înobilează ascultând poveștile lucrurilor pe care ochiul le-a văzut.”¹

Axiomele pe care se sprijină întregul tratat formează un întreg coerent: pictura, în calitatea ei de artă liberală, este cea mai înaltă formă de cunoaștere științifică pentru că încorporează în ea științele matematice (geometria și aritmetica), științele experimentale (optica, biologia cu părțile ei componente, anatomia și fiziologia, fizica și chimia) și aplicațiile tehnologice aferente științei; pictura produce cunoaștere și adevăr cu valabilitate universală; izvorul acestei cunoașteri se află în procesul obiectiv al vederii naturale; ochiul deține o supremație cognitivă prin raportare la toate celelalte simțuri – auzul, mirosul, tactilul și gustul livrează o cunoaștere incertă; cunoașterea prin imagine este superioară cunoașterii prin cuvinte; pictura este superioară poeziei, dar și sculpturii; pictura se identifică cu știința și cunoașterea însăși, fiind obiect de adorație similar cu adorarea naturii divine².

Tratatul de pictură are opt părți. Prima parte, *Paragone* (în italiană, „comparare”) este un elaborat teoretic în care Leonardo fixează, în patruzeci de mici subcapitole, statutul ontologic și epistemologic al picturii, în calitatea de știință supremă, pe care o compară cu poezia și sculptura. Celelalte șapte capitole urmează modelul albertian de abordare a strategiilor de creație prin formularea de observații și generalizări ale experiențelor profesionale proprii sau preluate prin tradiție, cât și o serie de prescripții „tehnice” legate de teoria proporțiilor ori a perspectivei. Ne vom opri pentru câteva scurte comentarii la primul capitol pentru a sublinia importanța

1. *Ibidem*, p. 17.

2. *Ibidem*, p. 25.

revoluționară a gândirii lui Leonardo în articularea conștiinței de sine științifice și artistice a Renașterii, urmărind logica internă a argumentației sale.

Paragone este un text emblematic pentru filosofia artei din Renaștere, devoalând atât datele esențiale ale argumentelor care au transformat pictura și sculptura în arte liberale, cât și modul de articulare a paradigmei științifice de abordare a demersului artistic. Leonardo își asumă, în mod explicit, rolul de teoretician al artei fiind convins că pictura a fost devalorizată social pentru că pictorii nu au pledat în propria cauză prin scris¹.

Argumentarea lui Leonardo, deși repetitivă tematic, este sistematică și poate fi lesne rezumată. Astfel, pictura este o formă de cunoaștere ce produce un adevăr universal, o activitate științifică pentru că ea derivă, susține Leonardo, din principii prime indubitabile și pe deplin asigurate. Aceste principii, ce-și au izvorul în minte, sunt comune geometriei euclidiene și posedă o recunoaștere universală: punctul, linia, suprafața, volumul etc. Cu ajutorul lor, experiența este sintetizată, ordonată și asimilată, în judecăți de cunoaștere pe care tot mintea le produce. Relația de cunoaștere se produce, așadar, în cercul minții, al conștiinței omenești, alcătuită din suflet, rațiune (Leonardo nu distinge între „suflet” și „rațiune”) și „ferestrele sufletului”, cele cinci simțuri producătoare de experiență. Doar unitatea dintre aceste „trude ale minții” (în italiană *discorso mentale*) cu experiența „cea fără de care nimic nu se poate dovedi ca cert” produce cunoaștere științifică.

Prin urmare, în funcție de experiența instituită drept criteriu al cunoașterii *certe*, Leonardo propune o ierarhie a cunoașterii. Pictura, cunoașterea prin imagine, este superioară cunoașterii prin cuvânt, similar relației dintre corpul real și umbra acestuia. Așadar, pictura este superioară poeziei pentru că ea produce un limbaj universal pe care-l înțeleg nu numai oamenii de pretutindeni, indiferent de limba pe care o vorbesc, ci chiar și animalele. Mai mult decât atât, pictura este oglinda naturii însăși, ea arată nemijlocit opera divinității, în vreme ce poezia lucrează cu vorbele și cuvintele făcute de oameni. Apoi, superioritatea picturii se manifestă prin unicitatea ei. În vreme ce cărțile se multiplică, pictura rămâne „unică și nobilă”². Spre deosebire de poet, care-și folosește doar imaginația proprie pentru a crea, pictorul produce deopotrivă atât opere de imaginație, cât și de imitație a naturii nemărginite. Diversitatea lucrurilor văzute cu ochiul depășește cu mult puterea de imaginație a poetului. În ordine ontologică, faptele de observație, experiențele nemijlocite ce-și au izvorul în natură, sunt superioare asocierii cuvintelor și raționamentelor abstracte.

De asemenea, pictura este superioară poeziei pentru că obiectul ei de exercițiu este similar cu al filosofiei naturale. Pictura e filosofie, susține Leonardo, pentru că și ea are ca obiect natura în mișcare și transformare. Dar, pictura este superioară și filosofiei pentru că ea are o legătură intimă cu natura prin intermediul ochiului care deține, prin raportare la celelalte simțuri, o suprație cognitivă pentru că el se înșală cel mai puțin. Datorită acestei nemijlociri a văzului „pictura e știință și fiică legitimă a naturii, pentru că toate cele văzute sunt născute din natură, de unde se trage pictura. O vom numi deci, pe bună dreptate, nepoata naturii și înrudită cu Dumnezeu”³. Leonardo argumentează cu aceeași consecvență nu numai superioritatea picturii asupra poeziei, ci și asupra muzicii și sculpturii. Supremația cognitivă a vederii față de auz și a experienței sen-

1. *Ibidem*, p. 18.

2. *Ibidem*, p. 13.

3. *Ibidem*, p. 15.

zoriale față de imaginație este invocată și în cazul muzicii, inferioară picturii și din perspectiva duratei în timp. „Pictura întrece muzica și domnește asupra ei pentru că ea nu piere de îndată ce se naște precum nefericita muzică.”¹ În schimb, argumentarea supremației picturii față de sculptură l-a pus pe Leonardo în dificultate, întrucât ceea ce se spune despre pictură, faptul că este o știință fundată pe văz și experiență, trebuie să se spună și despre sculptură. Cu toate acestea, Leonardo susține că „sculptura nu este o știință, ci un meșteșug foarte mecanic, deoarece trupește îl face să asude pe cel care o îndeplinește”².

Remarcăm felul în care și Leonardo împărtășește prejudecata tradițională care deosebea, după criteriul efortului fizic, între artele libere și artele mecanice (sau vulgare). Cu toate acestea, Leonardo trebuie să conceedă că și sculptura este artă liberală. În multe privințe, el trebuie să se contrazică pe sine pentru că atributele esențiale ale picturii aparțin și sculpturii. Inventivitatea argumentativă a lui Leonardo – faptul că pictorul are la îndemână „zece feluri de a-și duce opera la bun sfârșit”, faptul că pictorul utilizează lumina și culoarea ori că mesajul picturii este mai adânc etc. – nu a convins lumea artistică renascentistă, fapt care i-a adus critici acerbe din partea multor sculptori, inclusiv din partea lui Michelangelo. În mod special, următoarea frază a lui Leonardo a fost continuu contestată: „Pictura e de mai multă judecată, mai mare meșteșug și mai mare minunăție decât sculptura, pentru că ea cere ca mintea pictorului să pătrundă în însăși esența naturii și să devină tălmăci între natură și artă, discutând cu ea pricinile imaginilor ei, izvorâte din legitatea ei, precum și despre chipul în care asemănarea obiectelor înconjurătoare concordă cu adevăratele imagini din pupila ochiului.”³

Privit din perspectiva propriei noastre paradigme de înțelegere a artei, frumosului și trăirii estetice, tratatul lui Leonardo este plin de prejudecăți culturale și filosofice. Teoria asupra ochiului și văzului, piesa cea mai importantă a argumentației tratatului, este reducționistă pentru că Leonardo se concentrează doar pe aspectele legate de privirea naturală, făcând totală abstracție de privirea culturală. Cu alte cuvinte, ochiul nostru funcționează ca o lentilă deformată, în sensul că noi vedem lucrurile în funcție de bagajul nostru cultural. Actul privirii este un act de interpretare extrem de complex, ce poate fi recunoscut doar de pe platforma unei gândiri reflexive. Pe scurt, Leonardo nu intuiește câte aporii ascunde gândirea naturală pe care el o consideră „divină” și pe deplin asigurată din punct de vedere științific.

Tratatul despre pictură a lui Leonardo rezumă, cum arătam, imaginea despre sine a Renașterii și în această calitate el se instituie ca unul dintre cele mai importante documente de epocă. Nimeni nu poate înțelege *din interior* această epocă fără să citească și să mediteze pe marginea tratatului lui Leonardo. Pe de altă parte, valoarea acestui tratat este sistematică, nu doar istorică, atât pentru practicianul artei, cât și pentru teoretician, fie el istoric al artei sau filosof. Demersul artistic al oricărui pictor figurativ, de pildă, se poate îmbunătăți substanțial urmându-l pe Leonardo, în vreme ce teoreticianul găsește aici datele fundamentale ale paradigmei științifice de analiză a artei. Nu am greși dacă am susține că paradigma analitică de înțelegere și abordare a fenomenului artistic datorează extrem de mult „spiritului științific” – sinteză între matematică și experiență – propus și cultivat de Leonardo într-un mod exemplar pentru întreaga cultură europeană modernă.

1. *Ibidem*, p. 27.

2. *Ibidem*, p. 29.

3. *Ibidem*, p. 33.

e. Albrecht Dürer (1471–1528)

Prin personalitatea sa enciclopedică – similară la nivelul curiozității, preocupărilor și realizărilor sale artistice și teoretice cu Leonardo – Dürer ilustrează în spațiul culturii germane, ideea că Renașterea este un fenomen general european, chiar dacă centralitatea artistică a Italiei, prin exemplul orașelor-muzeu – Florența, Veneția, Roma etc. – nu poate fi negată.

Dacă enciclopedismul preocupărilor îl apropie de Leonardo, tipul de personalitate a lui Dürer are mai degrabă elemente comune venite pe linia lui Augustin, în sensul că vorbește despre artă din interiorul credinței și totodată, anticipându-l pe Descartes, vorbește continuu despre sine și despre propriile experiențe de viață și artistice. Pe de altă parte, Dürer este primul teoretician al Renașterii care promovează consecvent eul artistic, individualitatea proprie: își datează și semnează lucrările, iar viziunea sa teoretică este redactată, într-un stil sobru și clar, la persoana întâi. Dürer își asumă germanitatea sa și lucrează nu doar în folosul său ci, ținând cont de „firea germanilor”, așa cum mărturisește de mai multe ori, pentru comunitatea în care s-a născut. Legând arta de moralitate și de naționalitate, Dürer are fața îndreptată mai degrabă către viitor, către modernitate, de vreme ce tradiția greco-latină este văzută doar ca instrument ce te ajută să parcurgi un drum propriu atât în viață, cât și în artă. În sfârșit, Dürer a fost o personalitate interculturală. A călătorit în Italia cu scopul de a-și desăvârși tehnica artistică și de a învăța abordarea științifică a artei de la marii artiști inovatori italieni.

Opera sa artistică, pictură, gravură, desen, a fost dublată de preocupări teoretice dominate de înțelegerea proporțiilor corpului uman, a perspectivei matematice și a legăturii acestora cu mesajul artistic, precum și cu cercetări nemijlocite asupra naturii¹. A publicat în viață doar o parte dintre proiectele sale teoretice enciclopedice, între care și un tratat despre măsurători, dar a lăsat o serie întreagă de manuscrise cu valoroase idei despre artă tipice pentru lumea Renașterii, dar și cu observații perene asupra artei și frumosului, care au fost cunoscute postum.

Dürer tematizează arta și frumosul din interiorul credinței creștine. Ideea creaționistă, aceea că lumea este făcută de Dumnezeu, dimpreună cu ideea de grație divină, de factură protestantă, fac parte din lumea datelor de fundal ale gândirii lui Dürer pe care le găsim prezente și în viziunea sa. Dürer, precum Augustin altădată, își asumă credința ca fundament pentru cunoașterea naturii, opera perfectă prin care Dumnezeu arată oamenilor fațetele adevăratei frumuseți. Prin urmare, fundamentele cunoașterii artistice se află în opera divinității pe care artistul trebuie s-o ia drept sursă de cunoaștere a adevărului, izvor de inspirație și scop al creației artistice.

Drumul pe care-l recomandă Dürer artiștilor este de la cunoaștere la creație artistică. Doar cel care cunoaște adevărul este în măsură, prin talentul său, să producă opere asemănătoare cu operele lui Dumnezeu. Așadar, adevărul și cunoașterea științifică premerg activitatea de creație artistică. „Fără o știință adevărată, oare cine ar putea să ne lămurească asupra frumuseții? Căci socot că nu există nici un om, care să poată cuprinde cu mintea frumusețea supremă ce se află în cea mai mărunț creatură în viață, ca să nu mai vorbesc despre om, care este o făptură osebită a lui Dumnezeu... Sunt de acord că cineva poate să gândească și să facă un tablou mai frumos și poate să facă și să înțeleagă temeiurile frumuseții mai bine ca un altul. Însă niciodată în asemenea

¹ Cunoscuta gravură în lemn *Desenator desenând un portret* reprezintă o ilustrație a felului în care complexa teorie a perspectivei poate fi realizată într-o *pictură-fereastră*. Dürer, deseori, lasă imaginile să vorbească convins, ca și Leonardo, că forța acestora are un mai mare impact emoțional decât orice cuvinte și raționamente valide.

măsură, încât să nu găsească ceva și mai frumos. Căci pentru asemenea operă mintea omului nu e de ajuns. Doar Dumnezeu singur cunoaște așa ceva, iar acela căruia îi va dezvălui taina va ști și el de asemenea. Singur adevărul arată care ar putea fi cea mai frumoasă înfățișare și proporție a omului, și nu alta.”¹

Așa se explică de ce Dürer își suspendă judecata în ceea ce privește definiția Frumosului, preferând să vorbească despre „frumusețe” ca proprietate a lucrurilor create de către Dumnezeu. „Ce este frumusețea eu nu știu, deși ea este o însușire a multor lucruri.”² „Etalonul” acestei frumuseți este, firește, omul, scopul creației divine. Prin urmare, discuția despre Frumosul în genere este abandonată în favoarea „frumuseții” și a etalonului acesteia, ființa omenească. Dar cum putem determina acest etalon? Dürer, consecvent cu sine, își suspendă și aici judecata, pe motiv că Dumnezeu nu a mărturisit nimănui care este etalonul frumuseții omului. De aici trebuința unor cercetări proprii. Ceea ce avem noi la dispoziție sunt opiniile omenești despre frumusețe unele mai îndreptățite, altele mai puțin îndreptățite. Aceste opinii își au izvorul în vedere, organul nostru cognitiv cel mai de preț, dar și în cunoașterea noastră omenească legată de știința proporțiilor și a transpunerii acesteia în practici de viață și practici artistice.

A vorbi despre frumusețe în mod convingător implică, așadar, cunoaștere, știință. Frumusețea poate fi „calculată” și descifrată prin intermediul proporțiilor și a tipului de demers creativ. Or, arată Dürer, din păcate, știința marilor maeștri ai trecutului picturii a fost pierdută ori distrusă de „dușmanii artei care disprețuiesc aceste lucruri”. Plecând de la această realitate tristă, Dürer își propune să facă publice propriile cercetări și să scoată la lumina zilei „tot ceea ce știu și asta de dragul tinerilor iscușiți care iubesc arta mai presus decât aurul și argintul”³.

Trebuie spus clar că asemănarea de viziune pe care o putem stabili între Leonardo și Dürer nu trebuie judecată simplist și epigonal. Dürer nu este un epigon al lui Leonardo, chiar dacă și el împărtășește paradigma științifică de cercetare a artei, în mod special modelul de investigare riguroasă a demersului artistic, desăvârșit de Leonardo în *Tratatul despre pictură*. Dürer vorbește plecând de la experiențele sale artistice și de reflecție și o face chiar mai prudent decât Leonardo. Mai mult decât atât, el avansează un punct de vedere relativist asupra cercetării subliniind, de multe ori, că există în orice problemă mai multe opinii uneori la fel de îndreptățite, îndemnându-i pe cititorii lui să judece singuri cu mintea lor o problemă sau alta.

„Problema picturii bune” este o preocupare teoretică centrală a lui Dürer, în condițiile în care „binele este sinonim cu «frumosul» în accepția comună a epocii”⁴. Prin urmare, Dürer este interesat să stabilească criteriile picturii frumoase. Leonardo, cum arătam, a deschis această problemă și a lăsat-o nerezolvată. Este meritul lui Dürer de a fi preluat-o și de a oferi o soluție pe care o vom recompune în termeni proprii, dar urmărind, firește, înlănțuirea ideilor lui Dürer.

Soluția propusă de Dürer ar putea fi rezultatul următorului raționament: pentru a spune că o pictură este „frumoasă” trebuie să știi mai înainte ce înseamnă frumusețea, ceea ce nu e posibil pentru că izvorul ei prim este Dumnezeu, iar întreaga noastră cunoaștere este omenească. Ce știm noi? Că natura este opera lui Dumnezeu și că, în această calitate, ea e frumoasă. Frumusețea

1. Albrecht Dürer, *Tratatul despre proporții*, în vol. *Hrana ucenicului pictor*, antologie, introducere și note de Adina Nanu, în românește de Nicolaie Reiter, București, Editura Meridiane, 1970, p. 145.

2. *Ibidem*, p. 100.

3. *Ibidem*, p. 99.

4. *Ibidem*, p. 100.

este o proprietate generală a creației, deci toate lucrurile posedă, în grade diferite, frumusețe. Dar omul este scopul creației, așadar, trebuie luat ca etalon al frumuseții, pentru că divinitatea însăși a produs această ierarhie prin opera creației. Dar cum trebuie luat omul ca etalon al frumuseții? Dürer răspunde, firește, ca un pictor: plecând de la practicile artistice, de la ceea ce fac și spun artiștii, în calitatea lor de plămuitori de imagini frumoase ale operelor naturii.

Elementul care le unifică pe toate la un loc – lucrurile naturale frumoase și operele omenesci frumoase – este proporția, adică existența unor anumite tipuri de raporturi numerice dintre parte și întreg. Ele sunt prezente în întreaga operă a naturii și se împlinesc, în ordinea perfecțiunii, în corpul omenesc. Prin urmare, proporțiile *naturale* ale corpului omenesc trebuie studiate și luate apoi ca etalon al stabilirii și măsurării celorlalte proporții din natură și din artă. În consecință, cercetăm corpul omenesc, îl investim cu etalon al frumuseții și în funcție de acest etalon, stabilim și gradele de frumusețe ale corpurilor naturale și a artefactelor, a operelor de artă.

Dürer, așadar, propune un criteriu obiectiv de evaluare a frumuseții, proporțiile ființei umane, criteriu care la rândul său trebuie cercetat și obiectivat în practici artistice și, la fel de important, în practici teoretice ce se rafinează de la o generație la alta. Remarcăm faptul că, prin raportare la Leonardo, Dürer aduce un spor de înțeles asupra conceptului „frumusețe” și a modului în care el trebuie gândit în alianță cu arta figurativă. Asemănarea originalului cu copia are sens pentru că proporția este comună atât elementului comparat, cât și modului în care este creată imaginea lui, iar etalonul care face posibil acest proces de înțelegere este corpul uman, model al perfecțiunii și frumuseții pe pământ. Ceea ce Protagoras rostea enigmatic în enunțul aforistic, „Omul e măsura tuturor lucrurilor” a primit prin Dürer, acest pictor filosof, un plus de viziune și aplicabilitate.

Astfel, prin Dürer, lumea Renașterii ajunge la conștiința deplină de sine. După cum am văzut, acest gânditor întregeste „golurile” teoretice lăsate de Leonardo în urma sa prin stabilirea unui etalon pentru cunoașterea artistică și unei „surse” clare a adevărului operei de artă. Prin acest efort intelectual, filosofia artei în Renaștere își găsește împlinirea la nivelul gândurilor lui Dürer care, după cum am văzut, anticipează într-o măsură mai mare modernitatea prin stilul operelor sale (*relatarea la persoana I*) și prin conștientizarea eului artistic. După cum vom vedea, aceste două trăsături sunt esențiale pentru gândirea modernă, o gândire în care concepte precum „conștiință”, „eu”, „subiect” sau „obiect” vor face carieră filosofică.

BIBLIOGRAFIE

A

- Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Coordonare, revizie și postfață de Andrei Corbea, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- Aertsen, Ian A., *Medieval Philosophy as Transcendental Thought: From Philip the Chancellor to Francisco Suarez*, Leiden, Brill, 2012.
- Ambree, Lester, *Analiza reflexivă. O primă introducere în investigația fenomenologică*, traducere de Ioana Blaj și Nicoleta Szabo, ediție îngrijită de Ion Copoeru, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.
- Anzieu, Didier, *Psihanaliza travaliului creator*, Trei, București, 2004.
- Areopagitul, Sfântul Dionisie, *Opere complete și Scoliiile Sfântului Maxim Mărturisitorul*, traducere, introducere și note de Dumitru Stăniloae, ediție îngrijită de Constanța Costea, Editura Paideia, București, 1996.
- Aristofan, *Norii* în vol. Aristofan, *Teatru*, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956.
- Aristotel, *Despre suflet*, traducere din greacă și note de Alexander Baumgarten, Editura Humanitas, București, 2005.
- Aristotel, *Etica Nicomahică*, I, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Aristotel, *Metafizica*, traducere de Ștefan Bezdechi, Editura IRI, București, 1996.
- Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a îngrijită de Stella Petecel, Editura IRI, București, 1998.
- Aristotel, *Politica*, ediție bilingvă, traducere, comentarii și index de Alexander Baumgarten, cu un studiu introductiv de Vasile Muscă, Editura IRI, București, 2001.
- Aristotel, *Retorica*, ediție bilingvă, traducere, studiu introductiv și index de Maria-Cristina Andrieș, note și comentarii de Ștefan-Sebastian Maftei, Editura IRI, București, 2004.
- Aslam, Constantin, *Continental si analitic in gândirea estetica actuala. De la opoziție la complementaritate*, în „Revista de filozofie”, Nr. 1-2, 2009, Tom LVI, Editura Academiei Romane, București, 2009.
- Aslam, Constantin, *Paradigme în istoria esteticii filosofice. Din antichitate până în Renaștere*, Editura Institutul European, Iași, 2013.
- Aslam, Constantin, *Problema ontologică în gândirea europeană. Modele conceptuale și interpretări semnificative*, Editura Pelican, București, 2002.
- Augustin, *Confesiuni*, traducere din latină, studiu introductiv și note de Gh. I. Ștefan, Editura Humanitas, București, 1998.
- Augustin, *Despre cetatea lui Dumnezeu*, XI, 4, în vol. *Despre eternitatea lumii. Fragmente sau tratate*, traducere din latină, tabel cronologic, note și postfață de Alexander Baumgarten, Editura IRI, București, 1999.
- Augustin, *De magistro*, traducere de Eugen Muneanu, Editura Humanitas, București, 1994.

- Augustin, *Despre ordine* în Sfântul Augustin, *Opera Omnia*, Vol. IV, traducere, note introductive și comentarii de Vasile Sav, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.
- Auregan, Pierre, Palayret, Guy, *Zece etape ale gândirii occidentale*, traducere de Mariana Bogdan, Editura Antet, București, 1999.
- Banu, Ion (Coord.), *Filosofia greacă până la Platon*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979, vol. I-V.
- Barnes, Jonathan, *Aristotel*, traducere din engleză de Ioan Lucian Muntean, Editura Humanitas, București, 1996.
- Battista Alberti, Leon, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, Editura Meridiane, București, 1969.
- Baubérot, Jean, *Protestantismul*, traducerea de Angela Pagu, în Jean Delumeau, *Religiile lumii*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Bădiliță, Cristian, *Miturile în filosofia lui Platon*, Editura Humanitas, București, 1996.
- Beardsley, Monroe C., *Aesthetics from classical Greece to the present. A short history*, The University of Alabama Press, 1976.
- Begel, Florence, *Filosofia artei*, traducere de Georgeta Loghin, Editura Institutul European, Iași, 2002.
- Bérence, Fred, *Renașterea Italiană*, vol. I-II, traducere de Maria Carпов, cuvânt către cititor de Ion Pascadi, Editura Meridiane, București, 1969.
- Besançon, Alain, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandisky*, traducere de Mona Antohi, Humanitas, București, 1996.
- Bondor, George, *Dosare metafizice. Reconstrucție filosofice și istorie critică*, Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2013.
- Borella, Jean, *Criza simbolismului religios*, traducere de Morărașu Diana, Editura Institutul European, Iași, 1995.
- Bossy, John, *Creștinismul în Occident, 1400–1700*, traducere din engleză de Dorin Oancea, Editura Humanitas, București, 1998.
- Braniște, Ene; Braniște, Ecaterina, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Editura Diecezană, Caransebeș, 2001.
- Breckler, S. J., & Wiggins, E. C., *On defining attitude and attitude theory: Once more with feeling*, în A. R. Pratkanis, S. J. Breckler, & A. C. Greenwald (eds.), *Attitude structure and function*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1992.
- Bria, Ion, *Dicționar de teologie ortodoxă*, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 1994.
- Brion, Marcel, *Homo pictor*, traducere de Maria Vodă Căpușan și Victor Felea, prefață de Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1977.
- Peter Brown, *Augustine of Hippo. A biography*, Dorset Press, New York, 1967.
- Buonarroti, Michelangelo, *Scrisori urmate de Viața lui Michelangelo de Ascanio Condivi*, vol. I și vol. II, traducere, antologie, note și postfață de C.D. Zeletin, Editura Meridiane, București, 1997.
- Burckhardt, Jacob, *Cultura Renașterii în Italia*, vol. I-II, traducere Gh. I. Ciorogaru, Editura pentru Literatură, București, 1969.

- Burke, Peter, *Renașterea europeană. Centre și periferii*, traducere de Alina Radu, Editura Polirom, Iași, 2005.
- Bușe, Ionel, *Logica pharmon-ului*, Editura Paideia, București, 2003.
- Carroll, Noël, *Philosophy of Art. A contemporary introduction*, Routledge, Taylor&Francis Group, Londra și New York, 2007.
- Cavallo, Guglielmo (ed.), *Omul bizantin*, traducere de Ion Mircea, postfață de Claudia Țița-Mircea, Polirom, Iași, 2000.
- Cassirer, Ernst, *Filosofia formelor simbolice*, vol. I, traducere din limba germană de Adriana Cînta, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filosofia culturii umane*, traducere de Constantin Coșman, Editura Humanitas, București, 1994.
- Cennini, Cennino, *Tratatul de pictură*, traducere, note și indice de N. Al. Toscani, prefață de Victor Ieronim Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1977.
- Cizek, Eugen, *Istoria Romei*, Editura Paideia, București, 2002.
- Chadwick, Henry, *Augustin*, traducere din engleză de Ioan-Lucian Muntean, Editura Humanitas, București, 1998.
- Chalumeau, Jean-Luc, *Les Theories de l'art. Philosophie, critique et histoire de l'art de Platon a nos jours*, Vuibert, Paris, 2007.
- Chastel, Andre, *Artistul*, în vol. Eugenio Garin, *Omul Renașterii*, traducere de Dragoș Cojocaru, prefață de Măria Carpov, Editura Polirom, Iași, 2002.
- Comarnescu, Petru, Kalokagathon. *Cercetare a corelațiilor etico-estetice în artă și în realizarea- de-sine*, Fundația regală pentru Literatură și Artă, București, 1946.
- Comorovski, Cornelia, *Literatura umanismului și Renașterii*, ilustrată cu texte, Editura Albatros, București, 1972.
- Cornea, Andrei, *Platon. Filosofie și cenzură*, Editura Humanitas, București, 1995.
- Cornea, Andrei, *Artizanul, artistul și arhetipul*, în Plotin *Opere*, II, Editura Humanitas, București, 2006.
- Cornea, Andrei, *O istorie a neînțelegerii în filozofia greacă*, Humanitas, București, 2010.
- Costa, Ioana, *Papirus, pergament, hârtie*. Începuturile cărții, Humanitas, București, 2011.
- Creția, Petru, *Studii filosofice*, prefață de Petru Vaida, Editura Humanitas, București, 2004.
- Culianu, Ioan Petru, *Eros și magie în Renaștere*, 1484, traducere de Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Culianu, Ioan Petru, *Marsilio Ficino (1433-1499) și problema platonismului în Renaștere*, Polirom, Iași, 2015.
- Cullmann, Oscar, *Noul Testament*, traducere de Cristian Preda, Editura Humanitas, București, 1993.
- Cusanus, Nicolaus, *Concidenția Oppositorum*, I, ediție bilingvă, studiu introductiv, traducere și note de Mihnea Moroianu, Editura Polirom, Iași, 2008.
- Cusanus, Nicolaus, *Pacea între religii*, prefață de Anca Manolescu, traducere din latină de Wilhelm Tauwinkl, Editura Humanitas, București, 2008.
- Damaschin, Sfântul Ioan, *Dogmatica*, traducere de D. Fecioru, Editura Librăriei Teologiei, București, 1988.

- Damascius, *Despre primele principii: aporii și soluții*, traducere din greacă, introducere și note de Marilena Vlad, Humanitas, București, 2006.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratat despre pictură*, traducere de V.G. Paleolog, Editura Meridiane, București, 1971.
- Da Vinci, Leonardo, *Fragmente alese*, traducere de Ovidiu Drimba, studiu introductiv de C. I. Gulian, București, Editura de Stat, 1952.
- De Duve, Thierry, *În numele artei: Pentru o arheologie a modernității*, Traducere și prefață de Virgil Mleşniță, Cluj-Napoca, Ideea Design & Print, 2001.
- De Hollanda, Francisco, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, traducere de Victor Ieronim Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1974.
- De Aquino, Toma, *Despre fiind și esență*, traducere, introducere și comentarii de Eugen Munteanu, Polirom, Iași, 1998.
- De Aquino, Toma, *Summa Theologica*, I, traducere coordonată de Alexander Baumgarten, Polirom, Iași, 2009.
- Delumeau, Jean, *Grădina desfătărilor. O istorie a Paradisului*, traducere de Horațiu Pepine, Editura Humanitas, București, 1997.
- Derrida, Jacques, *Farmaciea lui Platon* în vol. *Diseminarea*, Univers Enciclopedic, București, 1997
- Devereaux, Mary, *The Philosophical Status of Aesthetics*, în <http://www.aesthetics-online.org>.
- Dickie, George, *Art and Value*, Blackwell, 2001.
- Dikie, George, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford University Press, New York, 1997.
- Dikie, George; Sclafani, Richard; Roblin, Ronald, *Aesthetics a Critical Anthology*, ediția a II-a, Bedford/St. Martin's, Boston, New York, 1989.
- Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. VI, , Editura Saeculum I.O, Editura Vestala, București, 2002.
- Drimba, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației*, vol. VII, Editura Saeculum I.O, Editura Vestala, București, 2003.
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice. Obiectul estetic, Volumul I*, cuvânt înainte și traducere de: Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1976.
- Dumitrescu, Zamfir, *Ars perspectivei*, Editura Nemira, București, 2002
- Dumitru, Mircea, *Obiecte ficționale și descriții libere*, în *Revista de filosofie analitică*, Vol. I, iulie-decembrie, București, Editura Universității din București, 2007.
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Editura Nemira, București, 1999.
- Dürer, Albrecht, *Hrana ucenicului pictor*, antologie, introducere și note de Adina Nanu, în românește de Nicolaie Reiter, Editura Meridiane, București, 1970.
- Eco, Umberto, *Istoria frumuseții*, traducere din italiană de Oana Sălișteanu, Editura RAO, București, 2005.
- Eco, Umberto, *Arta și frumosul în estetica medievală*, traducator Radu Cezar, Editura Meridiane, București, 1999.
- Eco, Umberto, *Istoria urâtului*, traducere de Oana Salisteanu și Anamaria Gebaila

Editura RAO, București, 2014.

- Eldridge, Richard (ed.), *Introduction to Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase. De la Mahomed la epoca Reformelor*, traducere de Cezar Baltag, Editura Universitas, Chișinău, 1993.
- Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, traducere de Brândușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 1995.
- Euripide, *Hipolit* în Euripide, *Teatru complet*, Chișinău, Editura Arc, 2005.
- Evans, Dylan, *Emoția. Foarte scurtă introducere*, traducere de Sabina Dorneanu, Editura All, București, 2005.
- F • Faure, Paul, *Renașterea*, traducere și note de Cristina Jinga, prefață de Victor Rizescu, Editura Corint, București, 2002.
- Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought, Five Centuries of Interpretation*, Boston-Cambridge, 1948.
- Ferry, Luc, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, traducere din limba franceză și note de Cristina și Constantin Popescu, Editura Meridiane, București, 1997.
- Ficino, Marsilio, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, traducere de Sorin Ionescu, Editura de Vest, Timișoara, 1992.
- Florian, Mircea, *Recesivitatea ca structură a lumii*, Vol. I, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Nicolae Gogoneață și Ioan C. Ivanciu, București, Editura Eminescu, 1983.
- Fride-Carrassat, Patricia, *Maestrii picturii*, traducere de Denia Mateescu, RAO, București, 2004.
- Frege, Gottlob, "Sens și semnificație", în Al. Boboc (ed.), *Semiotică și filosofie*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998.
- G • Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, București, 2001.
- Ghițescu, Gheorghe, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, cuvânt-înainte de Corneliu Baba, prefață de Adina Nanu, Editura Albatros, București, 1986.
- Gilbert, K.E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, traducere de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1972.
- Gilson, Étienne, *Tomismul. Introducere în filosofia Sfântului Thoma d'Aquino*, traducere din franceză de Adrian Niță, traducere din latină de Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 2002.
- Goldenberg, S.; Belu, S., *Epoca marilor descoperiri geografice*, Editura Humanitas, București, 2002.
- Gracyk, Theodore, *The Philosophy of Art. An Introduction*, Polity Press, Cambridge, 2012.
- Gutrie, W.K.C., *Sofiștii*, traducere din limba engleză de M. Udma, Editura Humanitas, București, 1999.
- H • Hartmann, Nicolai, *Estetica*, în românește de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, Editura Univers, București, 1974.
- Hadot, Pierre, *Plotin sau simplitatea privirii*, traducere de Laurențiu Zoical, prefață de Cristian Bădiliță, Editura Polirom, Iași, 1998.

- Hay, Denys, *Italy in the Age of the Renaissance, (1380-1530)*, University Press, Edinburgh, 1989.
- Heers, Jacques, *L'Occident aux XIVe et XVe siècles. Aspects économiques et sociaux*, Paris, 1963.
- Heidegger, Martin, *Probleme fundamentale ale fenomenologiei*, traducere din germană de Bogdan Mincă și Sorin Lavric, Editura Humanitas, București, 2006.
- Heidegger, Martin, *Conceptul de timp. Conferință ținută la Societatea Teologică din Marburg, iulie 1924*, Ediție bilingvă, traducere din germană de Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2000.
- Heidegger, Martin, *Ontologia. Hermeneutica facticității*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Editura Humanitas, București, 2008.
- Heidegger, Martin, *Prolegomene la istoria conceptului de timp*, traducere din germană de Cătălin Cioabă, Editura Humanitas, București, 2005.
- Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2003.
- Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, Humanitas, București, 1995.
- Heidegger, Martin, *Plato's Sophist*, translated by Richard Rojcewicz and Andre Schuwer, Indiana University Press, Indianapolis, 2003.
- Heidegger, Martin, *Sistemul filosofic și constituirea lui în epoca modernă*, în vol. F. W. J. Schelling, *Filosofia artei. Despre relația artelor plastice cu natura*, traducere de Radu Gabriel Pârveu, traducere și notă introductivă de Gabriel Liiceanu, Studiu introductiv de Gabriel Liiceanu, Editura Meridiane, București, 1992.
- Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, (Partea II) vol. II, traducere de Bucur Stănescu, Editura Meridiane, București, 1977.
- Hole, Robert, *Renașterea în Italia*, traducere de Diana Stanciu, Editura All, București, 2004.
- Homer, *Odissea* traducere de Dan Slușanschi, București, Paideia, 2009.
- Homer, *Iliada*, traducere de Dan Slușanschi, București, Paideia, 2009.
- Huisman, Denis, *Dicționar de opere majore ale filosofiei*, traducere din limba franceză de Cristian Petru și Șerban Velescu, Editura Enciclopedică, București, 2001.
- Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre formele de viață și de gândire din secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*, traducere din olandeză de H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 2002.
- Isac, Dumitru, *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.
- Ionescu, Nae, *Iubirea, act de cunoaștere*, în *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, Sibiu,

Editura Deisis, 2003.

- Jaeger, Werner, *Paideia*, vol. I, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu, Editura Teora, București, 2000.
- Jacob, Edmond, *Vechiul Testament*, traducere de Cristian Preda, Editura Humanitas, București, 1993.
- Jaspers, Karl, *Originile filosofiei*, în vol. Karl Jaspers, *Texte filosofice*, traducere din limba germană și note: George Purdea, Editura Politică, București, 1986.
- Jaspers, Karl, *Texte filosofice*, Editura Politică, București, 1988.
- Jones, Jonathan, *The Lost Battles. Leonardo, Michelangelo and the artistic duel that defined The Renaissance*, Alfred A. Knopf, New York, 2012.
- Jugnet, Luis, *La pensée de Saint Thomas D'Aquin*, Paris, Nouvelles Editions Latins, 1979.
- Kant, Imm., *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
- Kant, Imm., *Critica Rațiunii Pure*, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Editura IRI, București, 1994.
- Kant, Imm., *Observații asupra sentimentului de frumos și sublim*, traducere, studii introductive, studii asupra traducerii, note, bibliografie, index de concepte germano-român, index de termeni de Rodica Croitoru, Editura All, București, 2008.
- Kelly, Michael (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, volume I-IV, Oxford University Press, 1998.
- Kenny, Anthony, *Thoma d'Aquino*, traducere de Mihai C. Udma, Editura Humanitas, București, 1988.
- Kieran, Matthew, *Contemporary Debates in Aesthetics and The Philosophy of Art*, Blackwell, London, 2006.
- Koyre, Alexandre, *De la lumea închisă la universul infinit*, traducere de Vasile Tonoiu și Anca Băluță Skultely, Editura Humanitas, București, 1997.
- Kristeller, Paul Oskar, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 13, No. 1 (Jan., 1952)
- Kristeller, Paul Oskar, *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I)* in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No. 1 (Jan., 1951)
- Kuhn, Thomas, *Structura revoluțiilor științifice*, traducere din engleză de Radu J. Bogdan, studiu introductiv de Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 2008.
- Laertios, Diogene, *Despre viețile și doctrinele filosofilor*, traducere de Aram Frenkian, Editura Academiei, București, 1963.
- Lamarque, Peter și Stein Haugom Olsen, *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*, Blackwell Publishing, 2004.
- Le Goff, Jacques, *Omul medieval*, traducere de Giuliano Sfichi și Marius Roman, Editura Polirom, Iași, 1999.
- Le Goff, Jacques, *Pentru un alt ev mediu. Valori umaniste în cultura și civilizația Evului Mediu*, traducere de Maria Carпов, Editura Meridiane, București, 1986.

M

N

O

P

- Liiceanu, Gabriel, *18 cuvinte ale lui Martin Heidegger*, Editura Humanitas, București, 2012.
- Louth, Andrew, *Dionisie Areopagitul. O introducere*, Editura Deisis, Sibiu, 1997.
- MacIntyre, Alasdair, *Tratat de morală. După virtute*, traducere de Catrinel Pleșu, Editura Humanitas, București, 1998.
- Malița, Liviu, *Paradoxuri ale esteticii*, Editura Accent, București, 2009
- Marrou, Henri Irénée, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, traducere de Drăgan Stoianovici și Lucia Wald, Editura Humanitas, București, 1997.
- McLuhan, Marshall, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*, cuvânt-înainte de Victor Ernest Mașek, traducere din limba engleză L. și P. Năvodaru, Editura Politică, București, 1975.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Ochiul și spiritul*, prefață de Claude Lefort, traducere și postafață de Radu Negruțiu, Casa cărții de știință, Cluj, 1999.
- Metzinger, Thomas, *Tunelul Eului*, Humanitas, București, 2015.
- Michelangelo, *Poezii*, traducere, prefață, tabel cronologic, note și comentarii de C:D. Zeletin, Editura Minerva, București, 1986.
- Nae, Cristian, *Filosofia artei. Perspective în definirea operei de artă. Note de curs*, Editura Artes, Iași, 2013.
- Otto, Rudolf, *Sacral. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu iraționalul*, traducere de Ioan Milea, Editura Humanitas, București, 2005.
- Ovidiu, Publius Naso, *Metamorfoze*, Editura științifică, București, 1959.
- Pânzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text*, Editura Polirom, Iași, 1999.
- Peters, Francis E., *Termenii filosofiei grecești*, traducere de Dragan Stoianovici, Editura Humanitas, București, 1997.
- Platon, *Criton*, în vol. Opere, I, traducere de Marta Guțu, Editura Științifică, București, 1974.
- Platon, *Cratylus*, în vol. Opere complete, II, traducere de Simina Noica, Editura Humanitas, București, 2002.
- Platon, *Ion*, în vol. Platon, Opere complete, I, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția, Editura Humanitas, București, 2000.
- Platon, *Parmenide*, în Opere, VI, traducere de Sorin Vieru, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.
- Platon, *Phaidon*, în Opere, IV, traducere Petru Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- Platon, *Phaidros*, în vol. Opere, IV, traducere de Gabriel Liiceanu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- Platon, *Republica*, în Opere, V, traducere, interpretare, lămuriri preliminare, note și anexă de Andrei Cornea, cuvânt prevenitor de Constantin Noica, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986.
- Platon, *Theaitetos*, în Opere, VI, traducere de Marian Ciucă, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

- Platon, *Timaios*, în *Opere*, IV, traducere de Petru Creția și Cătălin Partenie, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- Plotin, *Despre frumusețea inteligibilă*, în *Opere*, II, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, Editura Humanitas, București, 2006.
- Plotin, *Cum s-a născut multiplicitatea formelor și despre Bine*, în *Opere*, III, traducere, lămuriri preliminare și note de Andrei Cornea, Editura Humanitas, București, 2009.
- Pouivet, Roger, *Ce este opera de artă?* Traducere de Cristian Nae, Postfață de Petru Bejan, Iași, Editura Fundației Academice AXIS, 2009.
- Randell, Keith, *Jean Calvin și Reforma târzie*, traducere de Simona Ceașu, Editura All, București.
- Ross, David, *Aristotel*, traducere din engleză de Ioan Lucia Muntean, Editura Humanitas, București, 1998.
- Rubin, Judith Aron, *Art-terapie. Teorie și tehnica*, Trei, București, 2009.
- Russ, Jacqueline, *Aventura gândirii europene. O istorie a ideilor occidentale*, traducere de Maria-Mariana și Gabriel, Mardare, Editura Institutul European, Iași, 2002.
- Schelling, F.W.J., *Filozofia artei*, Meridiane, București, 1992.
- Scrima, André, *Despre isihasm*, Editura Humanitas, București, 2003.
- Scrima, André, *Experiența spirituală și limbajele ei*, Editura Humanitas, București, 2008.
- Scruton, Roger, *Beauty*, Oxford University Press, 2009.
- Scruton, Roger, *The Aesthetic Understanding. Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Carthage Reprint, South Bend, 1998.
- Sendler, Egon, *Icoana. Chipul nevăzutului. Elemente de teologie, estetică și tehnică*, traducere de Ilie Doinița Teodosia, Caragiu Ioana, Caragiu Florin, Editura Sofia.
- Surdu, Alexandru, *Filozofia pentadică III. Existența nemijlocită*, Editura Academiei Române, București, Editura Ardealul, Târgu-Mureș, 2014.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria celor șase noțiuni*, în românește de Rodica Ciocan-Ivănescu, Editura Meridiane, București, 1981.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, I, Estetica antică, traducere de Sorin Mărculescu, prefață de Titus Mocanu, Editura Meridiane, București, 1970.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, III, Estetica modernă, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1978.
- Troc, Gabriel, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Editura Polirom, Iași, 2006.
- Țabrea, Dana, *Dezvoltarea metafizicii ca hermeneutică: Robin George Collingwood. O filozofie practică*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2012.
- Vasari, Giorgio, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, traducere și note de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1962.
- Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura post-modernă*, traducere de Ștefania Mincu, Postfață de Marin Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1993.
- Vernant, Jean-Pierre, *Omul grec*, traducere de Doina Jela, Editura Polirom, Iași, 2001.

- Vezeanu, Ion, *Identitatea, existența și cunoașterea obiectelor vagi*, în „*Revista de filosofie analitică*”, Volumul II, 1o, Ianuarie-iunie 2008.
- Vianu, Tudor, *Tezele unei filosofii a operei*, Prefață de Mircea Martin, Postfață de Ion Vasile Șerban, București, Editura Univers, 1999.
- Vitruviu, *Despre arhitectură*, traducere de G. M. Cantacuzino, Traian Costa, Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, Editura Paideia, București, 2001.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *Ontologie și metafizică la greci. Platon*, Editura Academiei Române, București, 2007.
- Vlăduțescu, Gheorghe, *Limbajul filosofilor greci*, Editura Academiei Române, București, 2012.
- Weber, Max, *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, traducere de Alexandru Diaconovi, prefață de Ioan Mihăilescu, Editura Humanitas, București, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig, *Cercetări filosofice*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, în colaborare cu Adrian-Paul Iliescu, Editura Humanitas, București, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, Editura Humanitas, București, 2001.



