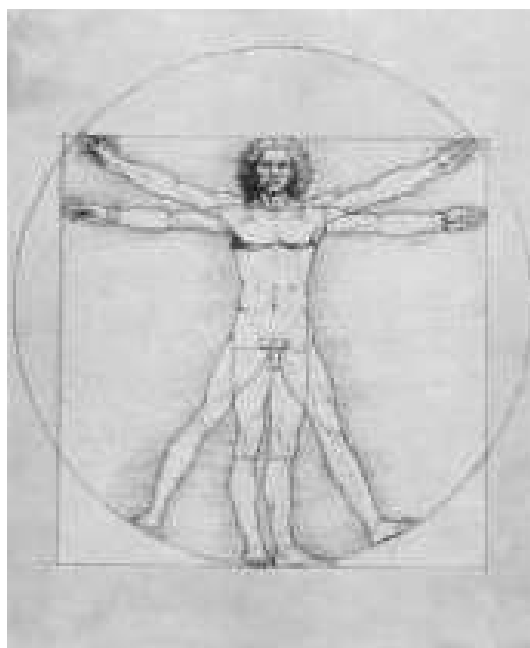




UNIVERSITATEA TRANSILVANIA DIN BRAȘOV
FACULTATEA DE DREPT ȘI SOCIOLOGIE
CATEDRA DE SOCIOLOGIE ȘI FILOSOFIE

Romulus CHIRIȚĂ

ESTETICA



BRAȘOV
2010

CUPRINS

Cuvânt

Înainte.....5

A. PRELIMINARII: PERSPECTIVA ESTETICĂ ASUPRA ARTEI, LUMII ȘI OMULUI.....	8
Omul și arta.....	9
Estetica – disciplină filosofică.....	10
Estetica și noțiunea de frumusețe.....	12
Estetica – disciplină umanistică.....	13
Estetica și libertatea umană.....	15
Arta și adevărul.....	17
Estetică descriptivă și estetică normativă.....	18
Bibliografie.....	19
Autoevaluare.....	20
B. TEORIE ȘI METODĂ.....	21
1. Obiectul, istoricul și problematica esteticii.....	22
2. Frumosul natural și frumosul artistic.....	24
3. Marile teme ale esteticii.....	28
4. Domeniul de cercetare al esteticii.....	30
5. Metodologia estetică.....	32
Bibliografie.....	33
Autoevaluare.....	34
C. VALOAREA ESTETICĂ.....	35
1. Conceptul de valoare – conceptul fundamental al axiologiei.....	36
2. Specificul valorii estetice.....	40
3. Atitudine estetică și estetism.....	44
4. Sistemul categoriilor estetice.....	45
Bibliografie.....	51
Autoevaluare.....	52
D. OPERA DE ARTĂ.....	53
1. Caracterizare generală.....	55
2. Forma și conținutul operei de artă.....	57
3. Motivul și materialul operei de artă.....	59
4. Principiile constitutive ale operei de artă.....	61
4.1. Izolarea.....	61
4.2. Ordonarea.....	63
4.3. Clarificarea.....	66
4.4. Idealizarea.....	67

5. Sinteze teoretice ale artei.....	68
5.1. Tipurile artistice.....	68
5.1.1. Caracterizare generală.....	68
5.1.2. Sfântul, omul reprezentativ și omul de rând.....	70
5.1.3. Peisajul transcendent, peisajul imanent și natura moartă.....	71
5.1.4. Eleatism și heraclitism în artă.....	73
5.1.5. Viziunea plastică și viziunea pitorească în artă.....	74
5.1.6. Idealism și realism în artă.....	75
5.2. Stilul artistic.....	77
5.3. Clasificarea artelor.....	78
5.4. Genurile artistice.....	80
Bibliografie.....	82
Autoevaluare.....	82
E. PERSONALITATEA ARTISTICĂ.....	84
1. Caracterizare generală.....	86
2. Artistul și omul obișnuit.....	86
3. Trăsăturile personalității artistice.....	87
3.1. Intuitivitatea.....	87
3.2. Emotivitatea.....	88
3.3. Fantezia creatoare.....	88
3.4. Puterea expresivă.....	89
4. Geniu și talent în artă.....	91
Bibliografie.....	93
Autoevaluare.....	93
F. PROCESUL CREAȚIEI ARTISTICE.....	95
1. Caracterizare generală.....	96
2. Etapele procesului creator.....	97
2.1. Pregătirea operei.....	97
2.2. Inspirația.....	98
2.3. Invenția.....	100
2.4. Execuția.....	101

Bibliografie.....	102
Autoevaluare.....	103
G. RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ.....	104
Caracterizare generală.....	106
Atitudinea estetică în receptarea artei.....	107
Percepția estetică.....	109
Prima impresie în receptarea artei.....	113
Componentele receptării operei de artă.....	114
Componenta extraestetică a receptării artei.....	115
Componenta estetică a receptării artei.....	115
Izvoarele satisfacțiilor determinate de receptarea artei.....	117
Kitsch-ul – simptom al devalorizării artei.....	118
Bibliografie.....	123
Autoevaluare.....	124
H. DICȚIONAR DE TERMENI ESTETICI.....	125
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ.....	178

CUVÂNT ÎNAINTE

Prezenta lucrare este un *curs universitar* destinat studenților Universității *Transilvania* din Brașov, care au prevăzută în planurile de învățământ ale facultăților pe care le urmează ca disciplină de studiu *Estetica*. El urmărește să le ofere celor care îl parcurg *reperete teoretice generale ale abordării fenomenului estetic* și să contribuie la *ameliorarea capacității lor de valorizare estetică* a artei, lumii și vieții.

Cursul este structurat pe *opt mari secțiuni* ce analizează cele mai importante teme ale acestei discipline filosofice.

În *Preliminarii* am încercat să trasez un contur general al esteticii pentru a delimita *Perspectiva estetică asupra artei, lumii și omului* de alte modalități de abordare teoretică a realității. Am formulat un număr de teze de principiu și de probleme specifice acestei discipline, insistând asupra clarificării statutului său epistemologic de disciplină filosofică și a relațiilor sale cu celelalte discipline filosofice și alte domenii ale culturii.

În secțiunea a doua, *Teorie și metodă*, am prezentat problemele introductive ale esteticii: obiectul de studiu, un scurt istoric al concepțiilor despre artă și frumos, deosebirile și raporturile dintre cele mai importante ipostaze ale manifestării frumosului: cel natural și cel artistic, dinamica domeniului de cercetare și metodologia esteticii.

A treia secțiune a cursului este consacrată *Valorii estetice*, care reprezintă principalul referențial axiologic al problematicii estetice. Am considerat oportun să expun succint, mai întâi, problematica axiologiei, cu atât mai mult cu cât, cu excepția facultăților de filosofie, această disciplină filosofică de importanță esențială pentru structurarea sistemelor personale de valorizare a culturii, lumii, semenilor și propriei persoane nu se studiază în învățământul universitar umanistic românesc. În acest context, am definit și am caracterizat conceptul de *valoare generică*, în calitate de gen proxim al *valorii estetice*. După analizarea acesteia, am delimitat atitudinea estetică de estetism și am examinat problematica principală a sistemului categoriilor estetice, a cărei importanță și pondere sunt supralicite de numeroase teorii estetice contemporane, în dezacord cu relevanța sa estetică reală.

Centrul de greutate al întregului curs este examinarea *Operei de artă*, atât datorită importanței sale majore în ansamblul problematicii esteticii, cât și faptului

că o serie de teorii estetice prestigioase elaborate în cultura modernă și contemporană reduc estetica la condiția de filosofie a operei de artă. După caracterizarea generală a operei de artă și delimitarea sa de alte produse ale activității creatoare a omului, am examinat principalele sale componente structurale: conținutul, forma, motivul și materialul. Am prezentat și exemplificat apoi principiile constitutive ale operei de artă, în calitate de modalități generale de organizare funcțională a sa: izolarea, ordonarea, clarificarea și idealizarea. În ultima parte a acestei secțiuni am analizat principalele sinteze teoretice ale artei: tipurile artistice, stilul artistic, clasificarea artelor și genurile artistice, insistând asupra caracterului relativ și importanței lor orientative.

Secțiunea a cincia a cursului este consacrată problematicii *Personalității artistice*. După explorarea sa globală, am prezentat cele mai importante trăsături ale profilului psiho-intelectual și moral al artistului: intuitivitatea, emotivitatea, fantezia creatoare și puterea expresivă. Am delimitat apoi, așa cum procedează majoritatea doctrinelor estetice, geniul de talent, ca principale ipostaze ale manifestării profesionale a creatorilor de artă.

Procesul creației artistice reprezintă cea de-a șasea secțiune a cursului, în care sunt delimitate și examinate etapele tipice ale procesului creator: pregătirea operei, inspirația, invenția și execuția. Am atras atenția asupra caracterului relativ al delimitării și succesiunii acestor etape, ca și asupra interferenței și condiționării lor reciproce.

A șaptea a secțiune a cursului analizează cele mai importante probleme ale *Procesului receptării artei*: atitudinea estetică în receptarea artei, particularitățile percepției estetice, prima impresie în receptarea artei, componentele structurale ale receptării operei de artă, specificul satisfacțiilor estetice și kitsch-ul, în calitate de simptom al devalorizării artei în lumea modernă și contemporană.

Întrucât familiarizarea cu orice domeniu al culturii presupune și însușirea terminologiei sale specifice, ultima secțiune a lucrării este un succint *Dicționar de termeni estetici*, în care am definit cei mai importanți termeni cu care operează această disciplină filosofică, precum și istoria și teoriile artelor, pe baza cărora ea își elaborează și își validează demersurile. M-am limitat, cu precădere, la termenii și mișcările artistice la care m-am referit în curs, omițând esteticienii și artiștii, deoarece, dacă i-aș fi prezentat, chiar și numai pe cei mai importanți, acest dicționar ar fi depășit proporțiile cursului! Recomand celor care doresc să-și amplifice informația terminologică dicționarele de estetică și de istoria artelor, precum și monografiile consacrate diferitelor etape, mișcări, curente sau personalități artistice.

Fiecare secțiune a cursului este precedată de enumerarea *obiectivelor operaționale* urmărite, a *abilităților intelectuale și practice* care ar trebui dobândite de studenți prin însușirea temei respective și de divizarea problematicii adiacente ei în unități didactice de curs. Am împărțit întreaga informație în 14 cursuri de câte 2 ore, care pot fi, evident, comprimate sau dilatate în funcție de fiecare situație

didactică particulară. În finalul fiecărei secțiuni este recomandată *bibliografia* ce trebuie studiată pentru aprofundarea temei și sunt propuse o serie de *probleme pentru autoevaluare*. Datorită acestei organizări didactice a informației, ce permite studiul individual și autoevaluarea continuă, cursul poate fi utilizat și de studenții învățământului deschis la distanță.

Spațiul pe care l-am avut la dispoziție pentru prezentarea problematicei esteticii a fost condiționat de numărul de ore de curs alocat acestei discipline de planurile de învățământ ale facultăților în care ea se studiază. Datorită acestei constrângeri, m-am limitat la expunerea problemelor de fond ale esteticii și la sistematizarea lor principală. Din aceleași rațiuni am optat pentru formula de *compendiu* a acestui curs. El nu oferă decât reperele teoretice fundamentale ale esteticii, care trebuie aprofundate prin studiul individual al bibliografiei tematice recomandate la sfârșitul fiecărei secțiuni și, mai ales, prin confruntarea lor cu experiențele artistice curente ale studenților. Este de dorit ca pe durata studierii esteticii ei să-și intensifice aceste experiențe și să încerce să le evalueze din perspectiva informațiilor acumulate și a abilităților dobândite. Satisfacția autorului ar fi deplină dacă acest curs ar declanșa sau ar stimula interesul constant al celor care îl parcurg pentru artă și frumos.

Sunt conștient de faptul că unele dintre delimitările teoretice și taxonomiile pe care le-am propus sunt amendabile de realitatea vie a artei, care are ca trăsătură definitorie unitatea și solidaritatea structurală și funcțională a diferitelor componente și niveluri ale fenomenului estetic. Opera de artă se caracterizează printr-o pronunțată individualizare, iar tentativele de a o încadra în tipare rigide se dovedesc a fi, de cele mai multe ori, hazardate. Cu atât mai mult, arta modernă se remarcă prin tendința, adesea programatică, de contestare a disocierilor, normelor și valorilor artistice tradiționale, ceea ce creează, de multe ori, dificultăți de receptare și valorizare. Sunt convins că beneficiarii cursului vor fi în măsură să relativizeze, să nuanțeze și să adecveze cadrele teoretice generale pe care le-am propus fiecărei situații estetice concrete. Valorizarea estetică este, în ultimă instanță, o activitate spirituală individuală, condiționată atât de particularitățile obiectului estetic, cât și de personalitatea care îl valorizează.

În fine, dar nu în ultimul rând, țin să mulțumesc studenților mei, care prin interesul constant pe care l-au manifestat de-a lungul anilor pentru această disciplină și prin sugestiile pertinente pe care mi le-au făcut au contribuit la structurarea și definitivarea acestei forme a cursului.

Autorul

A. PRELIMINARII

PERSPECTIVA ESTETICĂ ASUPRA ARTEI, LUMII ȘI OMULUI

Scopurile unității didactice sunt:

de a contura problematica generală a esteticii
de a semnală implicațiile filosofice ale esteticii
de a evidenția solidaritatea dintre artă și condiția umană

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

- să înțeleagă complexitatea problematicii esteticii
- să conștientizeze implicațiile metafizice ale experiențelor artistice
- să sesizeze solidaritatea dintre artă și condiția umană

Structura unității didactice

Cursul 1

Omul și arta
Estetica – disciplină filosofică
Estetica și noțiunea de frumusețe

Cursul 2

Estetica – disciplină umanistică
Estetica și libertatea umană
Arta și adevărul
Estetică descriptivă și estetică normativă

Bibliografie

Autoevaluare

A. PRELIMINARII

PERSPECTIVA ESTETICĂ ASUPRA ARTEI, LUMII ȘI OMULUI

Omul și arta

Arta este determinată o ontologică fundamentală a condiției umane căreia îi cunoaștem mult mai bine manifestările și forța decât natura. Nu există stadiu al evoluției umane despre care să ne fi parvenit informații cât de cât consistente din care ea să fi fost absentă.

Cu mult timp înaintea inventării scrierii, oamenii primitivi au pictat pereții grotelor în care se adăposteau, uneori cu rezultate care astăzi sunt considerate adesea excepționale sub raport artistic. În Franța, la Lascaux, ca și în Spania, la Altamira, s-au descoperit adevărate sanctuare cu sute de picturi rupestre, unele de o uluitoare frumusețe și expresivitate, cu certă semnificație religioasă. Ele datează din paleoliticul superior (cca. 15.000 î.Hr.), iar formele animale pictate apar privitorului contemporan de o surprinzătoare modernitate. În epoca respectivă nu se practica încă agricultura, „operele” în cauză alcătuind o adevărată frescă a universului preistoric al vânătorii.

Nu ne putem face nici cea mai vagă idee asupra impulsului care i-a determinat pe acei strămoși îndepărtați ai noștri să picteze deoarece nu știm aproape nimic cert despre cultura ai căror exponenți au fost. Cercetătorii actuali sunt tentați să supraliciteze valențele magico-religioase ale creațiilor respective. Cunoaștem ceva mai bine impulsul care-l determină pe poetul zilelor noastre să-și scrie versurile sau pe compozitorul contemporan să-și compună operele muzicale. În pofida acestui fapt, subzistă o notă de mister și de inefabil în orice creație artistică, fie ea preistorică, antică, modernă sau contemporană.

Arta pare mai înrudită cu jocul decât cu utilitatea practică, deși este o necesitate profundă a naturii umane; ea lasă impresia că este gratuită și inutilă, apropiată mai degrabă de superficialitate și capriciu decât de activitățile serioase și laborioase, deși este atât de intim corelată cu sacrul încât timp de milenii sentimentele religioase s-au exprimat mai ales prin intermediul operelor de artă, de la picturile rupestre la piramidele egiptene și templele grecești, de la psalmii biblici

la catedralele gotice și cântecul gregorian; ea pare neimportantă, aproape superflua, deși tezaurul de fapte de civilizație și de valori pe care umanitatea l-a acumulat și l-a transmis posterității a fost exprimat, cu precădere, prin intermediul formelor sale, de la poemele homerice și tragedia antică la muzica simfonică și pictura abstractă. Dintr-o civilizație apusă sau dintr-o epocă istorică trecută posteritatea reține, cu precădere, creațiile artistice.

Devenirea civilizației se reflectă în așa măsură în creația artistică încât este posibilă reconstituirea evoluției istorice a umanității prin intermediul operelor de artă; istoria artelor este, în datele sale esențiale, paralelă istoriei economice și politice.

Arta nu este deci un produs matur al civilizațiilor evolute și complexe, ci s-a născut din zorii istoriei, în legătură indisolubilă cu trăirea religioasă și speranța vieții de apoi, precum și ca expresie a puterii politice, ca în cazul piramidelor egiptene prin care puterea faraonilor se autocelebra. Arta, religia și puterea politică par a avea o relație ascunsă, dificil de decelat și de explicat.

Nu este deloc ușor de înțeles cum este posibil ca o activitate atât de înalt spiritualizată și de complexă tehnic să se asocieze atât de intim cu ceea ce pare a fi impuls imediat, gratuit și spontan al sufletului, cu gustul și aspirația către frumos, de care cu siguranță încă oamenii primitivi au fost capabili, judecând după creațiile care ne-au parvenit de la ei.

Care este natura, care sunt resorturile și care este finalitatea acestui impuls inepuizabil care-l împinge din vremuri imemorabile pe om spre artă și frumos?

Estetica – disciplină filosofică

Ca reflecție teoretică asupra artei și frumosului estetica nu putea să apară decât în momentul în care producția artistică acumulase un bogat patrimoniu de opere, iar cele mai importante arte se conturaseră deja. Obiectul său de studiu este frumosul în manifestările sale naturale și artistice; metodele sale sunt similare celor specifice cercetării filosofice; scopul său, ca și al celorlalte discipline filosofice, este să-l ajute pe om să se înțeleagă mai bine pe sine însuși și această lume în care i-a fost dat să trăiască într-un anumit timp și într-un anumit loc. Pentru simplificarea analizei mă voi referi în acest context numai la obiectele materiale frumoase, la făpturile vii și la lucrurile neînsuflețite, ca o căprioară sau un apus de soare frumos, și la creațiile umane, ca operele de artă sau realizările tehnice. Exclud deocamdată frumusețea fizică a omului și pe cea a gesturilor sale, a caracterului, rostirii și vieții sale interioare.

În experiența perceptivă curentă nu ne sunt date niciodată obiecte care să aibă drept unică însușire frumusețea. Ele sunt totodată utile, indiferente sau periculoase, intră în jocul evaluărilor și relațiilor sociale ale omului, au un sens și o valoare economică sau morală. În funcție de perspectiva pe care o adoptă, spiritul

uman operează „decupaje” specifice ale realității. Economia, sociologia sau morala studiază fiecare obiectele dintr-un punct de vedere diferit. Și estetica realizează o raportare asemănătoare la real: „decupajul” pe care ea îl operează asupra realității date în experiență poate fi circumscris, la modul cel mai general, prin intermediul categoriei estetice a frumosului. Din precizările de mai sus rezultă o primă teză.

PRIMA TEZĂ: Estetica este o disciplină filosofică. Ea studiază obiectele date în experiență din perspectiva „decupajului” specific operat de spiritul uman prin intermediul categoriei estetice a frumosului.

Estetica nu este o „insulă” izolată de celelalte împreună cu care formează „arhipelagul” disciplinelor filosofice. În sens riguros, filosofia nu admite distincții atât de radicale. Ea nu poate fi concepută ca un ansamblu de cercetări fragmentare, reunite sub o singură denumire pentru comoditatea studiului ori pentru a le conferi o încadrare teoretică unitară. În istoria sa bimilenară filosofia a aspirat întotdeauna spre configurarea unei viziuni unitare asupra lumii, omului și creațiilor sale.

Există o rațiune profundă care i-a determinat pe filosofi tuturor timpurilor să confere cercetărilor lor o structură unitară, chiar și atunci când ei au fost angajați în cercetări sectoriale asupra unor domenii sau aspecte particulare ale realității. Lumea în care trăim și în care ne-am dobândit condiția umană este extrem de diversă și de eterogenă atât în spațiu cât și în timp. Există un număr infinit de corpuri cerești, de fenomene și de procese în univers; considerat din perspectivă umană, Pământul – o planetă insignifiantă la scară cosmică – este imens, fiind alcătuit din miliarde de obiecte și găzduind milioane de specii vii. Există o devenire continuă a lucrurilor și a omului, un ocean nemărginit de evenimente care se desfășoară în timp, cu extrem de mulți protagoniști și nici un final clar la scară umană; o curgere nesfârșită în timp. În pofida acestei evidențe, realitatea, deși infinită în spațiu, timp și forme de manifestare, este totuși ceva unitar, o lume ținută laolaltă de o serie de constante, fie ele legi ale naturii, fie obscure rațiuni metafizice sau religioase care scapă capacității de înțelegere limitate a omului. Nu putem cunoaște niciodată temeinic nici un aspect al realului până când nu reușim să-l încadrăm în contextul întregului a cărui parte este, până nu clarificăm sensul profund care-l atașează rațiunilor ultime ale lucrurilor. Nici frumusețea nu face excepție de la această regulă generală.

Pentru a explicita această dificilă problemă filosofică voi apela la un exemplu. Este, fără îndoială, dificil să definim satisfăcător frumosul, dar ca demers prealabil putem porni de la înțelegerea sa comună, cea care ne determină să spunem că acest lucru este frumos, în timp ce celălalt nu: o senzație interioară, de cele mai multe ori de plăcere, provocată de percepția lucrului respectiv. Și totuși, de ce în natură există frumusețe? De ce un apus de soare pe care-l contemplăm vara la malul mării, joc diafan de lumini și culori, de apă și de aer, este atât de încărcat de seducție estetică? Care este sensul frumuseții sale? Subzistă ea și atunci când n-o

percepe nimeni? A fost frumusețea naturii creată pentru noi sau ea nu este decât o idealizare umană a unor fenomene fizice, chimice și biologice? Tuturor acestor întrebări și altora asemănătoare trebuie să le răspundă estetica, deoarece ea are ca obiect predilect de studiu frumosul. Dar întrucât ea ajunge, mai devreme sau mai târziu, la problema sensului – al lucrurilor, al lumii și al existenței umane – ea este subordonată metafizicii; astfel de probleme nu pot fi abordate decât în cadrul unei analize a sensului realității. Pentru a le răspunde trebuie să utilizăm instrumentele conceptuale, teoretice și metodologice elaborate de filosofi, care au încercat, încă de la debutul metafizicii occidentale, să surprindă ființa lumii ascunse în spatele manifestărilor sale, dincolo de simpla înlănțuire cauzală a evenimentelor. În fața frumosului și a fascinației pe care el o iradiază nu ne putem elibera deci de gravitatea întrebărilor filosofice, nu putem uita că realitatea este unitară și nu haos evenimente și impresii.

Dar de ce lumea este așa și nu altfel, evident, nu știm și, poate, nu vom ști niciodată.

Estetica și noțiunea de frumusețe

De ce este totuși atât de dificilă definirea riguroasă a noțiunii de frumos? Dacă pornim de la experiența cotidiană constatăm imediat că părerile oamenilor asupra frumosului nu sunt întotdeauna concordante. Încă din zorii filosofiei grecești s-a remarcat faptul că pentru anumiți oameni unele lucruri sunt frumoase, iar pentru alții aceleași lucruri sunt mai puțin frumoase sau chiar urâte, că aprecierile oamenilor sunt influențate de gusturile personale, de situații și conjuncturi. Tot de timpuriu s-a conștientizat și faptul că frumosul nu are relevanță utilitară sau morală nemijlocită. Și istoria artelor atestă că normele și canoanele frumuseții au variat foarte mult în timp în funcție de cultura și valorile fiecărei epoci, ca și de structura socială și de condițiile economice și culturale ale creatorilor și receptorilor. Concluzia care s-a conturat treptat este că ceea ce se înțelege prin termenul „frumos” se modifică sensibil în timp, ceea ce face problematică definirea sa riguroasă. Totodată, este evident faptul că astfel de considerații nu privesc frumosul ca atare, ci aprecierile oamenilor asupra obiectelor și creațiilor. Aprecierile asupra frumuseții sunt variabile deoarece se schimbă necontenit oamenii înșiși și condițiile lor socio-culturale, adică, în ultimă instanță, sistemele lor de evaluare.

Este însă frumosul doar o caracteristică a gustului uman sau, mai degrabă, a lucrurilor însele? Când un poet exaltă în versurile sale atmosfera limpede a unei dimineți însorite de iarnă el se referă la două realități distincte pe care le asociază insesizabil: pe de o parte, constată că acea dimineată este frumoasă și, pe de altă parte, vrea să descrie starea de spirit pe care ea i-o declanșează. Dar, în mod evident, nu sunt același lucru o dimineată de iarnă și o stare de spirit. Subiectul percepției estetice trebuie deci distins de obiectul său. Se impune atunci întrebarea: frumusețea aparține subiectului sau obiectului? Este frumoasă dimineata de iarnă

descrișă sau sufletul celui care o contemplă este frumos? Frumosul este o însușire a obiectului sau se naște din acordul dintre însușirile obiectului și viața interioară a omului?

Din cele de mai sus derivă o nouă teză și două grupuri de probleme.

TEZA A DOUA: *În cercetarea frumosului trebuie să se distingă frumusețea intrinsecă a obiectului de judecata estetică asupra sa elaborată de subiect.*

PRIMA PROBLEMĂ (referitoare la frumusețea obiectivă): *Există o frumusețe intrinsecă a obiectului? Este posibilă identificarea unor canoane obiective ale frumosului?*

A DOUA PROBLEMĂ (referitoare la subiectivitatea judecății estetice): *Judecata estetică se supune, fie și în parte, unor reguli obiective sau este integral subiectivă și schimbătoare? Dacă a doua alternativă este cea corectă, care sunt factorii care determină această variabilitate?*

Toate dificultățile în soluționarea acestor probleme își au originea în însăși natura experienței estetice. Sunt momente în care o panoramă montană magnifică sau audiția *Baladei* lui Ciprian Porumbescu ne emoționează intens și ne predispun la o profundă autoanaliză, la scrutarea abisurilor ființei noastre; în alte momente aceleași experiențe ne lasă cu totul indiferenți sau chiar ne irită. Dar nu doar datorită acestor variații nu putem înțelege riguros frumusețea, ci întrucât în anumite circumstanțe ea nu ne mai vorbește, nu mai interacționează cu noi. Este evident că astfel de stări de lucruri depind mai mult de natura umană decât de cea a obiectului estetic. Dar dificultățile nu pot fi eludate cu această constatare. Pe de o parte, nu este deloc clar care aptitudine sau facultate a naturii umane controlează sentimentele și judecățile estetice, nici ce relație au sentimentele de acest tip cu celelalte componente ale vieții noastre interioare, de exemplu cu potențialul intelectual sau cu sentimentele morale. Pe de altă parte, ajungem la o altă dificultate când ne întrebăm de ce continuăm să considerăm magnifică panorama montană și emoționantă *Balada* lui Porumbescu chiar și atunci când ele ne lasă indiferenți. În astfel de situații nu suntem deci înclinați să căutăm răspunsul în interiorul nostru, ci în obiecte, deoarece în mod spontan considerăm frumusețea drept o caracteristică intrinsecă a lor și nu o senzație arbitrară a noastră. Nu este așadar ușor de explicat care sunt motivele obiective pentru care evaluarea noastră estetică continuă să rămână pozitivă chiar și atunci când comunicarea emoțională cu obiectul estetic este blocată. Se impune așadar examinarea separată a celor două dificultăți: cea referitoare la natura umană și cea care vizează natura obiectului estetic.

TEZA A TREIA: *Estetica studiază atât natura umană cât și natura lucrurilor punând accentul pe interacțiunea lor provocată de perceperea frumuseții.*

Estetica – disciplină umanistică

Încă de la începutul acestei explorări globale a problematicii esteticii m-am referit la două clase diferite de obiecte estetice: cele produse de om și cele care există în natură fără intervenția omului. Această distincție este importantă pentru estetică întrucât generează consecințe diferite în cele două cazuri.

Evident, ambele clase de obiecte au cel puțin o însușire comună: estetica se ocupă de obiecte materiale care au o natură sensibilă; fie că sunt produse ale omului, fie ale jocului forțelor naturii este vorba de obiecte care aparțin, în sens larg, domeniului naturii. Omul acționează din interiorul ei, trebuie să-i respecte legile și este el însuși, cel puțin în parte, o expresie a forțelor naturii. Nu se sustrag acestor constatări nici cele mai „spirituale” arte, ca muzica și poezia. Și ele au un suport material, fie că este vorba de sunete, fie de cuvinte. Cu toate aceste asemănări cercetarea estetică trebuie să distingă cele două clase de obiecte. Opera cu intenție estetică produsă de om include în ea, într-o formă transfigurată, și ceva din autorul ei, în chiar materia din care este realizată. În ea pot fi recunoscute, chiar dacă sunt topite în obiect, cultura artistului și viziunea sa asupra lumii, ceva din sentimentele sale, din spaimile și speranțele sale, din viața sa interioară și din realitatea socială în care el și-a creat opera. În acest mod prin intermediul operelor de pictură sau poetice, arhitecturale sau muzicale creatorii ne vorbesc de la distanțe de secole, ne comunică valori și speranțe, ne transmit ceva din lumea lor, astăzi apusă, dar care continuă să trăiască numai prin sunetele, pietrele și culorile pe care ei le-au modelat artistic. În cazul celor două tipuri de obiecte estetice examinate – obiecte naturale și opere de artă – nici frumusețea intrinsecă a obiectelor, nici percepția estetică a subiectului nu sunt de același tip. În fața naturii nu percepem niciodată universul subiectiv al unui om; în frumusețea sa obiectivă intuim poate ceva din misterul lucrurilor sau proiecția vieții noastre intime, umanizând natura conform propriilor noastre exigențe; dar, în nici un caz, nu intuim în ea un alt om. Dimpotrivă, orice experiență estetică declanșată de un produs uman ne face să intuim instantaneu prezența altui om, a unuia pe care-l simțim, îl știm că este asemenea nouă. Normele care guvernează frumusețea naturală – în caz că astfel de norme există – nu pot fi identice cu cele care guvernează producția umană de opere, chiar dacă artistul folosește obiecte naturale ca materiale pentru realizarea creației sale. Evident pomii și iarba sunt întotdeauna produse ale naturii (chiar dacă prin tehnologiile actuale pot fi modificate sensibil de om), dar frumusețea unei pajiști spontane sau a unei păduri virgine nu este niciodată identică cu cea a unei grădini cultivate de om, nici chiar când plantele care le alcătuiesc sunt aceleași. Pentru om este vorba de două experiențe estetice diferite, care trebuie studiate separat, fără a uita nici un moment că toți – oameni și lucruri – aparținem domeniului naturii.

Din considerațiile de mai sus decurg încă două teze și un grup de probleme.

TEZA A PATRA: *Estetica studiază frumusețea naturii și pe cea a operelor de artă, ținând cont atât de trăsăturile lor comune, cât și de deosebirile lor.*

TEZA A CINCIA: *Estetica este o disciplină umanistică deoarece studiază transfigurarea universului spiritual al omului în opera de artă.*

A TREIA PROBLEMĂ (asupra raportului artă – natură): *Ce raporturi există între activitatea de creație artistică, opera de artă și natură?*

Cu certitudine, omul este o parte a naturii, iar viața sa este un ciclu delimitat de naștere și moarte, momentele extreme ale unei deveniri neîncetate. Timpul guvernează viața oamenilor, ca și pe cea a popoarelor și civilizațiilor. Dar prin însăși natura sa omul aspiră să înfrângă timpul. Operele sale înfruntă milenii, ca monumentele egiptene, și tind să-i supraviețuiască, astfel încât ceva din el continuă să trăiască în ele. Chiar dacă și frumusețea piere, noi frumuseți sunt create neconținut. Omul aspiră totuși spre ceva stabil, spre o frumusețe imuabilă și eternă. O caută în legile matematicii, în rigoarea geometriei, în speranța religioasă. O caută în natură și în semenii săi. Această perpetuă aspirație spre absolut, eternitate și frumusețe este o trăsătură inalienabilă a condiției umane.

Astfel se naște o nouă problemă și cea de-a cincia teză enunțată mai sus va fi completată de o a șasea, care vizează natura istorică a omului, imposibilitatea sa de a se limita la existența sa spațio-temporală și aspirația sa de a transcende timpul și istoria.

TEZA A ȘASEA: *Estetica, în calitate de disciplină umanistică, are, asemenea omului însuși, caracter istoric. În același timp, ea este și metaistorică, deoarece deși studiază raportarea omului la frumusețe în timp, aspiră spre descoperirea frumuseții eterne. Istoricitatea sa este impusă de fapte. Aspirația sa metaistorică pare iluzorie, dar constituie un domeniu deschis de reflecție filosofică.*

A PATRA PROBLEMĂ (asupra raporturilor dintre frumusețe și timp): *Este frumusețea doar o expresie a timpului în care a fost creată? Poate exista frumusețe în afara timpului?*

Estetica și libertatea umană

Până acum m-am referit numai la statutul estetic al obiectelor naturale și al operelor de artă. Sunt însă și cazuri în care emoția estetică izbucnește în intimitatea vieții noastre interioare fără legătură directă cu obiectele realității sensibile. Așa

sunt, de exemplu, sentimentele specifice trăite de artist în diferitele etape ale creației operei de artă sau cele resimțite de receptor în actul contemplației estetice. În geneza operei de artă există ceva misterios, care impune o examinare mai atentă. Încă vechii greci erau convinși că poetul nu este deplin conștient de sensul operei sale și acționează mânat de un impuls inconștient, pe care el doar îl recepționează și-i dă expresie, fără a-l putea domina. Este ceea ce se numește inspirație poetică, o experiență interioară complexă ce are rădăcini ascunse. Ea are legături profunde cu genialitatea nativă a anumitor oameni: un spațiu de reflecție fără limite clare și fără repere de orientare. Astfel de analize vizează însăși esența umană, „mașina” generatoare a vieții noastre abisale. Filosofia manifestă un mare interes pentru procesele și mecanismele psiho-afective care determină geneza operei de artă deoarece îi oferă ocazia de penetrare a vieții interioare, în tentativa de a-i descifra natura. Ne aflăm în acest punct la confluența dintre estetică, ontologie și antropologie.

Din aceste considerații rezultă încă o teză și două grupuri de probleme.

TEZA A ȘAPTEA: *Estetica studiază viața interioară a omului în vederea înțelegerii genezei operei de artă.*

A CINCIA PROBLEMĂ (referitoare la creativitatea artistică): *Ce procese controlează creativitatea artistică? Studiul creativității ne poate furniza informații asupra esenței umane?*

A ȘASEA PROBLEMĂ (referitoare la regulile creativității): *Este posibil să existe reguli sau structuri ale unei activități prin natura sa liberă, cum este creativitatea?*

Cea mai mare dificultate o ridică însăși înțelegerea a noțiunii de creativitate. Ea implică numeroase probleme filosofice importante: libertatea umană, capacitatea de expresie liberă a eului, creația fără reguli etc.

Întreaga noastră experiență empirică și intelectuală nu ne oferă nici un exemplu de manifestare a creativității în natură. Nici lucrurile, nici animalele, nici natura în general nu acționează în afara regulilor și legilor (deterministe, statistice sau de altă natură). Nici experiența psihologică individuală a libertății de alegere nu ne poate ajuta în elucidarea acestei probleme, deoarece liberul arbitru cu care simțim că suntem dotați funcționează în limitele posibilităților care sunt determinate de circumstanțe. Experiența psihologică pe care trebuie să o invocăm pentru a înțelege fenomenul creativității artistice este *fantezia*. Dar ea este o manifestare umană dificil de studiat întrucât pare a scăpa oricărei reguli ca și oricărui examen analitic. Ea se revelează prin intermediul unui proces, nu în întregime controlat de conștiință, care se sustrage tentativelor de sistematizare rațională. Artistul nu este niciodată un simplu imitator sau compilator; el exprimă

valori și trăiri plăsmuite în abisurile sufletului său, valori și trăiri ce au drept temei întreaga sa natură psiho-intelectuală și morală, capabile să confere sens și finalitate lucrurilor și acțiunilor printr-un act creator liber.

Omul se definește prin raport cu natura a cărei parte este; dar el o percepe ca fiindu-i exterioară, ca domeniu ce se întinde în fața sa, misterioasă în obiectivitatea sa, cu o materialitate radical opusă vieții conștiinței. În această natură omul nu găsește niciodată valori date; ele sunt produse ale capacității sale de interpretare a evenimentelor, ale aptitudinii sale de creare a sensului.

Toate acestea sunt învăluite într-un mister profund. Natura – a lucrurilor și a propriului său trup – nu este controlată de om în măsura în care să fie eliminat misterul din ea. Pentru a integra misterul într-un sistem de semnificații arta tuturor timpurilor a apelat la simbol. În el misterul naturii este exprimat prin intermediul unui semn (metafora poetică, forma pietrei, culoarea etc.) care condensează valori create de om, nu imitate. Pe simbol se întemeiază natura umană și capacitatea, exclusiv umană, de producere a sensului.

Arta și adevărul

În fiecare moment al istoriei sale arta a fost intim corelată cu dilemele majore ale omului. Chiar și când s-a manifestat sub forma jocului sau a divertismentului, din ea n-a lipsit niciodată, cel puțin într-o formă implicită, ceea ce pentru om este cu adevărat serios și important. Ea a dat întotdeauna expresie, într-o multitudine de maniere și forme, aspirației eterne și irepresibile a omului de evadare din prezent într-o altă lume, în acea lume magică a poeziei în care fantezia și realitatea se îmbină, iar sentimentele și emoțiile par adesea mai concrete decât cele mai concrete dintre lucrurile care alcătuiesc realitatea obiectivă.

Estetica studiază arta și pentru a înțelege ceea ce se află dincolo de ea, pentru a surprinde ceea ce permite cu ușurință formelor sale să se coreleze pe o cale misterioasă cu esența lucrurilor și cu temeiurile condiției umane.

Există o dublă imagine a artei. Pe de o parte, ea este percepută ca având o libertate inacceptabilă pentru cei care se raportează în mod „serios” diferitele domenii ale realității (savantul, omul politic, preotul etc.); pe de altă parte, ea este asociată într-o manieră inedită cu adevărul, care găsește prin intermediul ei modalități de expresie neuzuale, pertinente și adesea sustrase controlului pe care puterea – oricare ar fi ea – tinde să-l exercite întotdeauna asupra adevărului. Prin intermediul formelor și tehnicilor sale adevăruri tănuite – fie „periculoase”, fie obscure, fie insuficient determinate în evidența lor rațională – pot fi exprimate, chiar și în epocile și societățile în care controlul puterii politice asupra societății civile este maxim.

Cine este deci artistul? Este el vocea adevărului sau doar a celui care cântă o libertate fictivă sau iluzorie?

TEZA A OPTA: *Arta vizează un plan distinct de cel al simplei reflectări a realității; dând expresie lumii interioare a omului ea se poate sustrage legăturii nemijlocite cu realitatea, deși păstrează întotdeauna cu aceasta raporturi privilegiate.*

A ȘAPTEA PROBLEMĂ (referitoare la raportul dintre libertatea artistului și adevăr): *Libertatea artistului se manifestă printr-o mare capacitate de exprimare a adevărului deoarece dispune de instrumente adecvate și eficiente de reprezentare a realității sau el satisface doar înclinația omului spre iluzie și amăgire? Dacă ultima alternativă este cea justă, activitatea artistului trebuie să fie liberă sau se impune ca el să fie controlat și să i se fixeze limite?*

Punându-și astfel de întrebări estetica atinge, încă o dată, teme filosofice majore. Nu este vorba atât de probleme care au incidențe asupra politicului, deși relația dintre artă și politică s-a dovedit printre cele mai complexe și mai interesante în orice epocă. Este vorba de ceva mult mai profund, care pune în discuție însăși noțiunea de realitate.

Dacă unica realitate este cea obiectivă, care la nivelul simțului comun este acceptată necritic în temeiul simplei sale percepții, arta poate fi expresia adevărului realității numai cu condiția acceptării unor restricții dintre cele mai severe (dintr-o astfel de perspectivă fotografia va fi, de exemplu, întotdeauna cea mai „adevărată” pictură). Este cunoscut faptul că filosofia a efectuat încă de la debutul său în cultura antică grecească o reflecție critică la adresa reprezentării simțului comun asupra realității, cu rezultate care au pus adesea această reprezentare sub semnul întrebării. Suntem îndreptățiți să considerăm că demersul pe care-l propune arta este intim corelat cu conceptul filosofic de realitate.

Se poate conchide că „adevărul” artei este, în ultimă instanță, o problemă filosofică și, în acest punct, ca în atâtea altele, estetica este corelată cu metafizica și cu teoria cunoașterii, cu precădere cu concepția propusă de ele asupra realității și adevărului. Așa se explică faptul că filosofii au manifestat în toate epocile un interes aparte pentru problemele estetice, chiar dacă ele n-au reprezentat, de multe ori, decât un corolar al investigațiilor pe care ei le-au desfășurat asupra altor probleme.

7. Estetică descriptivă și estetică normativă

Filosofii și teoreticienii artei au fost conștienți, chiar din antichitatea grecească, de faptul că sunt posibile două moduri de reflecție filosofică asupra artei în funcție de scopul urmărit.

Unii dintre ei au optat pentru examinarea naturii artei, pentru descrierea procesului creator și pentru dezvăluirea incidențelor artei asupra condiției umane, propunând diferite viziuni asupra naturii omului, a frumosului și a operei de artă.

Alții au urmărit, cercetând arta trecutului și natura lucrurilor și a omului, să fixeze artiștilor canoane ale creației operelor de artă.

Din această distincție decurge cea de-a noua teză.

TEZA A NOUA: *Estetica se divide în descriptivă și normativă în funcție de intenția de surprindere a naturii și specificului fenomenelor artistice sau de stabilire de norme pentru creația operelor de artă.*

În anumite momente ale istoriei estetica normativă a fost utilizată pentru codificarea într-un corp organic de considerații asupra artei și frumosului a nivelului cunoștințelor tehnice privind diferitele ramuri ale producției artistice. Alteori s-a dorit să se dea expresie necesității de definire a unor modele ale perfecțiunii, de fixare a unor arhetipuri artistice ideale.

Diferiți autori, atât filosofi cât și esteticieni și artiști, au susținut însă că nu este nici posibil, nici legitim să se elaboreze o estetică normativă deoarece libertatea și creativitatea artistică trebuie salvagardate. Evident, există un raport direct între viziunea filosofică adoptată și opțiunea pentru un anumit model estetic, fie el descriptiv fie normativ.

B I B L I O G R A F I E

1. ACHIȚEI, Gh., *Arta și perspectivele expansiunii esteticului*, în volumul colectiv *Arta viitorului*, coordonator Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1979.
2. DIMITRIU, P., *Despre viitorul artei și condiția umană*, în volumul colectiv *Arta viitorului*, coordonator Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1979.
3. FERRY, L., *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997.
4. GOSEBRUCH, M., *Viitorul artei – rezultanta statistică a trecutului?*, în volumul colectiv *Arta viitorului*, coordonator Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1979.
5. IANOȘI, I., *Pledoarie pentru „filosofia artei”*, în volumul colectiv *Estetica filosofică și științele artei*, coordonator Ion Ianoși, Editura Științifică, București, 1972.
6. MARCUSE, H., *Dizolvarea artei în realitate?*, în volumul colectiv *Arta viitorului*, coordonator Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1979.
7. NADIN, M., *Aspecte ale relației dintre estetic și cultură*, în volumul colectiv *Esteticul în sfera culturii*, coordonatori Grigore Smeu și Dumitru Matei, Editura Meridiane, București, 1976.

8. PFAFF, K., *Contribuția artei la restructurarea sensibilității*, în volumul colectiv *Arta viitorului*, coordonator Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1979.
9. PASCADI, I, *Artă și civilizație*, Editura Meridiane, București, 1976.
10. RODIN, A, *Arta*, Editura Meridiane, București, 1968.
11. STROIA, Gh., *Estetică și estetici*, în volumul colectiv *Estetica filosofică și științele artei*, coordonator Ion Ianoși, Editura Științifică, București, 1972.
12. TOFFLER, A., McHALE, J., *Viitorul și funcțiile artei*, în volumul colectiv *Arta viitorului*, coordonator Victor Ernest Mașek, Editura Meridiane, București, 1979.

A U T O E V A L U A R E

1. Formulați ipoteze asupra solidarității dintre artă și condiția umană.
2. Ce credeți că i-a determinat pe oamenii preistorici să deseneze pereții peșterilor în care se adăposteau?
3. Este arta o îndeletnicire gratuită? Motivați-vă opinia în privința adevărului sau falsității tezei gratuității artei?
4. Argumentați statutul epistemologic al esteticii de disciplină filosofică.
5. Încercați să explicitați raporturile dintre artă și puterea politică.
6. Cum explicați tentativele puterii politice din toate epocile și toate culturile de control al creației artistice?
7. Prezentați raporturile dintre artă și religie. Cum explicați predilecția pentru teme religioase a unei părți însemnate a artei tuturor timpurilor?
8. Considerați că arta are implicații morale? Motivați-vă răspunsul.
9. Prezentați-vă și argumentați-vă opinia asupra libertății de creație a artistului.
10. Poate fi libertatea de creație a artistului absolută? Motivați-vă răspunsul.
11. Examinați din perspectiva corectitudinii următoarea definiție a artei: „Arta este o reflectare subiectivă a realității obiective”.
12. Ce relevanță considerați că are adevărul în artă?
13. Considerați că artistul are obligația să înfățișeze fidel realitatea în operele sale?
14. Care este temeiul distincției dintre estetica descriptivă și estetica normativă?
15. Cum explicați contestarea viguroasă în mediile artistice a esteticii normative?
16. Ce relevanță considerați că au normele în creația artistică?

B. TEORIE ȘI METODĂ

Scopurile unității didactice sunt:

- de a prezenta geneza, specificul și evoluția istorică a reflecțiilor despre artă și frumos
- de a semnală deosebirea dintre perspectivele extraestetice asupra artei și frumosului și cea estetică
- de a evidenția deosebirile și raporturile dintre frumosul natural și cel artistic
- de a prezenta marile teme ale esteticii, dinamica obiectului său și metodologia pe care ea o utilizează pentru cercetarea acestui obiect

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

- să înțeleagă specificul raportării estetice la artă și frumos
- să opereze distincția dintre frumosul natural și cel artistic
- să cunoască problematica esteticii și metodologia sa

Structura unității didactice

Cursul 3

1. Obiectul, istoricul și problematica esteticii
2. Frumosul natural și frumosul artistic

Cursul 4

3. Mari teme ale esteticii
4. Domeniul de cercetare al esteticii
5. Metodologia estetică

Bibliografie

Autoevaluare

B. TEORIE ȘI METODĂ

1. OBIECTUL, ISTORICUL ȘI PROBLEMATICA ESTETICII

Conform uzanțelor didactice, studiul oricărei discipline începe prin definirea și caracterizarea sa generală. Astfel de definiții prealabile parcurgerii conținutului disciplinelor respective nu pot fi, în acest stadiu, decât niște cadre goale, care abia urmează să fie umplute cu problematica subiacentă domeniilor respective. De aceea o definiție mai amplă a esteticii, în măsură să ia în considerare problematica sa complexă, precum și locul și rolul său în ansamblul culturii și în viața indivizilor, va rezulta cu mai multă claritate după parcurgerea întregului curs. Rostul definițiilor și caracterizărilor generale prealabile nu poate fi decât, cel mult, de a orienta și concentra interesul celor care se inițiază în disciplina respectivă spre problemele și aspectele esențiale ale acelui domeniu. În acest sens, propun următoarea definiție a esteticii:

Estetica este disciplina filosofică ce studiază esența, legitățile, categoriile și structura acelei atitudini umane față de realitate caracterizată prin reflectarea, contemplarea, valorizarea sau făurirea unor trăsături specifice ale obiectelor și proceselor din natură, societate și conștiință sau ale creațiilor omenești, cu precădere ale celor artistice. Aceste trăsături își dobândesc caracterul specific prin structurarea armonioasă, colorată sau expresivă, legată de semnificațiile umane pe care obiectele sau procesele respective le includ sau le sugerează.

Estetica este o *disciplină filosofică* atât deoarece problematica sa a fost abordată mai întâi în cadrul filosofiei, din care s-a desprins și s-a constituit ca disciplină autonomă în epoca modernă, cât și deoarece ea vizează din perspectiva sa specifică raportarea integrală a omului la lume, la creațiile umane, în special la cele artistice, la semenii și la sine.

Atitudinea estetică se regăsește la nivelul ei cel mai înalt și cu cea mai mare densitate în creația și receptarea artei.

Estetica studiază frumosul natural, al obiectelor utilitare, al localităților, locuinței, relațiilor interumane etc., dar, mai ales, creația și receptarea artei, funcțiile și rolul ei în viața indivizilor și grupurilor umane, legitățile generale ale dezvoltării artei, ale relațiilor dintre artă și realitate, dintre conținutul și forma operei de artă, ale modalităților specifice de reflectare și valorizare artistică, ale

limbajului artistic, ale educației artistice etc.

Estetica elaborează *categorii specifice*, constituite în decursul dezvoltării istorice a practicii artistice, sensibilității estetice și reflecției teoretice asupra artei și frumosului, cum ar fi: *frumosul, urâtul, sublimul, tragicul, comicul, fantasticul etc.*

Ca disciplină cu caracter filosofic, *estetica reprezintă baza teoretică și metodologică a teoriei fiecărei arte* (a teoriei literaturii, teoriei artelor plastice, teatrologiei, teoriei cinematografice, muzicologiei etc.), precum și a *criticii de artă și istoriei artelor*.

Estetica s-a constituit ca disciplină filosofică autonomă abia la jumătatea secolului al XVIII-lea, când filosoful german Alexander Baumgarten îi propune această denumire în lucrarea sa „*Aesthetica*”, al cărei prim volum a fost publicat în anul 1750. Preocupările teoretice în jurul artei și frumosului sunt însă mult mai vechi, datând încă din antichitate, dar ele au fost realizate fie din perspectiva filosofiei, fie a primelor reflecții asupra diferitelor arte. Astfel, în creațiile sapiențiale care ne-au parvenit din Orientul antic (India, China, Mesopotamia, Egipt etc.) se găsesc numeroase observații asupra artei și frumosului, dar în ele perspectiva teoretică nu este încă epurată de elemente mitice. De aceea numeroși esteticieni și istorici ai artelor apreciază că primele reflecții ce se pot încadra în această accepție cuprinzătoare a esteticii pot fi identificate în gândirea cosmologică din Grecia antică începând din secolul al VI-lea î.Hr. Cei mai mulți teoreticieni susțin că fondatorul acestor preocupări ar trebui considerat Pythagoras datorită numeroaselor teme și motive cu caracter estetic existente în tradiția de gândire care îi este atribuită. Cei care au conferit consistență teoretică interesului pentru artă și frumos au fost însă abia Platon și Aristotel în secolul al IV-lea î.Hr. Și în epocile ulterioare frumosul și arta au prilejuit considerații ce au purtat, de fiecare dată, amprenta stadiului de dezvoltare al artelor și a particularităților social-istorice și spirituale ale epocilor respective, dar ele au fost realizate, cum spuneam, fie din perspectiva filosofiei ori a teologiei, fie a teoriilor diferitelor arte.

La începutul secolului al XX-lea esteticienii germani Max Dessoir și Emil Utitz au propus distincția dintre „*estetică*”, pe care au conceput-o ca filosofie a frumosului, și „*științele artei*”, care ar studia problemele speciale ale creației artistice și ale relațiilor artei cu celelalte domenii ale culturii. Această distincție este o expresie a tendinței de specializare și autonomizare a domeniilor creației valorice, ce caracterizează epoca modernă și contemporană.

Termenul propus de A. Baumgarten pentru denumirea acestei discipline derivă din grecescul „*aisthesis*”, care are semnificația de *senzație, percepție* și a fost întrebuințat din antichitate până în epoca modernă pentru desemnarea mecanismelor psihologice prin intermediul cărora are loc la nivelul conștiinței perceperea realității obiective. Semnificația originală a acestui termen este deci *gnoseologică*. Chiar Kant, care a publicat „*Critica rațiunii pure*” în anul 1781, l-a utilizat cu această semnificație, intitulând prima parte a acestei opere capitale a sistemului său filosofic, în care a analizat mecanismele perceptive prin care

subiectul ia cunoștință de realitate, „*Estetica transcendențială*”. Kant a cunoscut strădaniile lui Baumgarten, pe care îl considera un „excelent analist”, de a denumi cu termenul *estetică* disciplina pe care a fundamentat-o, dar a apreciat într-o notă de subsol aceste strădanii ca fiind „zadarnice” (vezi „*Critica rațiunii pure*”, Editura Științifică, București, 1969, p. 66). Din acest motiv numeroși esteticieni apreciază că termenul propus de Baumgarten pentru denumirea acestei discipline a fost „*neinspirat*”. Mai potrivit ar fi fost termenul „*poetică*”, cu accepția cuprinzătoare pe care i-a conferit-o Aristotel. Vechii greci utilizau termenul „*poesis*” cu două înțelesuri: unul restrâns, referitor la o anumită artă – arta verbală, prin care desemnau și ceea ce numim astăzi *literatură* – și altul larg, care este și cel primitiv, referitor la artă în genere, astfel încât, în această accepție, *poetic* este sinonim cu *artistic*.

Pentru denumirea teoriei artei și frumosului a mai fost propus și termenul „*calistică*”, derivat din grecescul „*kalos*” – *frumos*. Hegel îl respinge însă considerându-l „nesatisfăcător”, întrucât, potrivit sistemului său estetic, această teorie nu are ca obiect de cercetare frumosul în genere, ci doar frumosul artistic. Deși acceptă termenul *estetică*, motivând că el este consacrat prin uz, Hegel apreciază că cele mai potrivite denumiri pentru această disciplină ar fi „*filosofia artei*” sau, și mai exact, „*filosofia artelor frumoase*”. În favoarea termenului „*estetică*” pledează însă, în afara consacării prin uz, faptul că în procesul creației și receptării artei este implicată prioritar activitatea organelor de simț, iar frumosul și arta sunt condiționate, în ultimă instanță, de sensibilitate.

2. FRUMOSUL NATURAL ȘI FRUMOSUL ARTISTIC

Din definiția prealabilă pe care am propus-o esteticii decurge că centrul de greutate al preocupărilor sale îl reprezintă *frumosul natural* și *cel artistic* sau *frumosul și arta*.

Tradiția estetică occidentală a acordat *prioritate frumosului natural în raport cu cel artistic*, considerându-l pe cel din urmă o *imitație* mai mult sau mai puțin izbutită a celui dintâi. Atât Platon, cât și Aristotel, care au formulat primele considerații teoretice consistente asupra artei și frumosului, au definit arta ca *mimesis*, adică drept imitație a frumosului natural de către cel artistic. Demersurile lor sugerează că orice obiect, creație, stare, act, proces etc. care poate fi apreciat din punctul de vedere al valorii estetice, indiferent de suportul său ontologic, ar trebui inclus în aria de interes a acestei discipline.

Începând din *epoca modernă* s-au manifestat *tendințe contradictorii* în problema statutului frumosului natural în cadrul esteticii. Pe de-o parte, romantismul a făcut din „*sentimentul naturii*” un element central al programului său estetic și, în consecință, a acordat, asemenea tradiției estetice antice, prioritate frumosului natural în raport cu cel artistic. Pe de altă parte, tot mai mulți esteticieni

au identificat esteticul cu artisticul și, drept urmare, au contestat relevanța estetică a frumosului natural.

Chiar Hegel, care este un romantic, scria în prefața lucrării sale capitale de estetică „*Prelegeri de estetică*”: „Obiectul științei despre care tratăm este frumosul în artă. Frumosul în natură nu ocupă un loc decât ca primă formă a frumosului... Necesitatea frumosului în artă decurge din imperfecțiunile realității”.

O direcție importantă a esteticii contemporane răstoarnă raporturile tradiționale dintre frumosul natural și cel artistic, considerând că, în realitate, frumosul natural îl imită pe cel artistic. Astfel, la începutul secolului al XX-lea esteticianul francez Charles Lalo scria în lucrarea sa „*Introducere în estetică*”: „Natura, luată în ea însăși, în impasibila ei seninătate, natura fără umanitate, nu este nici frumoasă, nici urâtă; ea este anestetică, e dincolo de frumos și urât, la fel cum este amorală sau alogică... Văzută prin artă, ea îmbracă o frumusețe pe care n-o putem numi, pe drept cuvânt, decât «pseudo-estetică»”.

În estetica românească cel mai radical contestatar al relevanței estetice a frumosului natural a fost Tudor Vianu. La începutul „*Esteticii*” sale el scrie: „Vom spune deci, din capul locului, că pentru punctul de vedere al acestor pagini estetica este știința frumosului artistic”.

Adepții acestei orientări, care este *predominantă în estetica contemporană*, invocă o multitudine de argumente pentru legitimarea tezei lipsei de relevanță estetică a frumosului natural, argumente ce pot fi grupate în două categorii:

- A. Argumente în favoarea tezei că *între frumusețea naturii și cea a artei există o deplină eterogenitate*.
- B. Argumente care *delimitează frumosul natural de cel artistic în funcție de factorii care determină aceste două ipostaze ale frumosului*.

Vom examina în continuare, pe scurt, ele mai interesante argumente în favoarea fiecăreia dintre aceste teze.

- A. Argumente în favoarea tezei că *între frumusețea naturii și cea a artei există o deplină eterogenitate*.

1. Frumosul natural este un *dat*, pe când frumosul artistic este un *produs*, o *creație*, o *operă*. Fără îndoială, că și frumusețea naturală presupune o conștiință aptă să o valorizeze, în absența căreia ea n-ar mai fi frumusețe, ci un obiect indiferent din punct de vedere axiologic. Această valorizare se face însă, în cazul frumosului natural, asupra unor obiecte *independente de om* (un peisaj, un apus de soare, o floare etc.). În cazul frumosului artistic, valorizarea se face nu numai asupra unor lucruri *dependente de om*, în sensul că el le-a produs, ci, mai ales, în sensul că ele *au fost produse în mod deliberat tocmai în vederea acestei valorizări*. Deosebirea dintre cele două tipuri de obiecte ar fi așadar *de natură ontologică*, astfel încât *studierea lor în cadrul aceleiași discipline ar fi inoportună*. Nici una dintre disciplinele spiritului – istoria, dreptul, logica sau morala – nu studiază fenomene naturale, chiar dacă unele dintre acestea ar putea fi abordate și din

perspectivele lor. Toate aceste discipline studiază doar produse ale activității omenești, cum sunt evenimentele sociale, instituțiile, legile, știința, moravurile etc. În calitate de disciplină a spiritului, estetica n-ar trebui să studieze deci *decât frumosul artistic, adică operele de artă*. S-a susținut chiar că esteticianul ar fi incompetent atunci când i se solicită să precizeze normele frumuseții naturale, de exemplu, ale idealului de frumusețe feminină. Mai capabil să soluționeze o astfel de problemă ar fi...biologul, deoarece el dispune de criterii și metode riguroase pentru evaluarea unor astfel de realități!

2. Deosebirea dintre frumosul natural și frumosul artistic ar apărea deosebit de pregnant dacă luăm în considerare și *modul diferit în care sunt valorizate*. Valorizarea frumosului natural se limitează la *obiectul respectiv*. În cazul artei, prețuirea este *atât a obiectului*, adică a operei de artă respective, *cât și a artistului* care a creat-o. Încântarea pe care o resimțim în fața unei opere de artă se întregeste cu admirația pentru calitățile artistului care a creat-o. Numeroși esteticieni consideră că dacă din procesul valorizării unei opere de artă lipsește admirația pentru harul creatorului său valorizarea operei de artă respective este superficială sau incompletă.

3. În fine, frumosul natural este *infinit*, pe când frumosul artistic este *limitat*. Întreaga natură este frumoasă. Aspectele urâte ale naturii (de exemplu, animalele care ne inspiră teamă sau dezgust, deșerturile, mlaștinile etc.), sunt percepute așa fie datorită asocierii lor cu anumite defecte sau infirmități omenești, fie datorită stării de spirit a celui care le valorizează (de exemplu, ploaia poate fi receptată ca deprimantă sau plăcută, în funcție de starea sufletească a celui care o percepe). Dacă reușim să eliminăm aceste analogii sau asocieri vom constata că fapăturile sau fenomenele respective ne vor apărea ca frumoase. Estetica mistică a lui Plotin sau a Sfântului Augustin considera că întreaga Creație este frumoasă întrucât ea este o „emanație” sau o reflectare a Creatorului. Natura ar fi deci un fel de operă de artă a divinității.

Nu la fel stau lucrurile în cazul artei. O operă de artă este o *oază de frumusețe într-o lume urâtă sau indiferentă* sub raport estetic. Prin artă se introduce într-un colț al lumii o valoare care lipsește restului ei. Cine se apropie de o operă de artă are conștiința clară că pătrunde într-o lume deosebită de cea a percepției comune și a vieții practice. Caracterul artificial al oricărei creații artistice este evident. Cele mai importante funcții pe care le îndeplinește arta în viața omului decurg, în primul rând, din această însușire a ei prin care sufletul omenesc se întregeste, îmbogățindu-se cu un gen de trăire pe care restul lumii n-are capacitatea să o determine. Pentru a izbuti această izolare de restul lumii, artistul organizează și unifică un anumit material, îi impune un cadru și, prin urmare, o limită.

B. Argumente care delimitează frumosul natural de cel artistic în funcție de *factorii care determină cele două ipostaze ale frumosului*.

1. Dacă analizăm *felul interesului* pe care îl trezește frumusețea naturală

constatăm că, de regulă, el are cauze extraestetice. Mai întâi, frumusețea naturii are capacitatea de a influența în mod favorabil sentimentul vitalității noastre (de exemplu, lumina soarelui, aerul curat, culorile odihnitoare, sunetele agreabile: ciripituri și triluri de păsări, zumzete de insecte etc.). Percepem primăvara ca frumoasă datorită forței sale revigorante, iar toamna ca urâtă datorită disconfortului fizic și psihic pe care ni-l determină etc. Din astfel de constatări se conchide că, dacă natura ne apare de multe ori ca frumoasă, acest fapt se datorează nu valențelor sale estetice intrinseci, ci puterii ei de a ne întări și înviora, capacității ei de a ne determina o stare de confort biologic și psihic.

2. S-a susținut, de asemenea, că în cazul special al frumuseții naturale a omului, valorizarea ei are, în mod evident, un fundament biologic sau cultural:

a. Putem considera un om frumos, în primul rând, datorită *vitalității* lui care o stimulează pe a noastră. Un tânăr viguros, sănătos și energic sau o adolescentă zveltă și grațioasă sunt mai frumoși decât bătrânii decrepiți și vlăguși.

b. Aprecierea frumuseții unei persoane de sex opus are o *condiționare sexuală*, care cu greu ar putea fi contestată. Stendhal scria, în acest sens, cu privire la atracția pe care o resimțim față de unele persoane de sex opus că „frumusețea este fângăduința unei fericiri”. Schopenhauer a demitizat și el frumusețea umană, subliniindu-i condiționarea sexuală. În fine, psihanaliza lui Freud a explorat zonele abisale ale psihismului uman, argumentând condiționarea sexuală a valorizării frumuseții persoanelor de sex opus. În același spirit, esteticianul german J. Schultz scria că: „Frumusețea femeii este creația bărbatului și frumusețea bărbatului este creația femeii”.

c. Cineva ne poate apărea ca frumos și datorită *valorilor intelectuale sau morale* sugerate de fizionomia sau de conduita sa. Persoanele ale căror calități intelectuale sau morale le admirăm ne apar, de cele mai multe ori, ca fiind frumoase sau, cel puțin, „interesante” sau „expresive”, chiar dacă, în sine, ele sunt urâte etc.

3. S-a argumentat și că dacă luăm în considerare *frumusețea peisajului natural*, vom constata că valorizarea sa este determinată, de asemenea, de cauze extraestetice:

a. Natura ca peisaj ne poate apărea frumoasă, mai întâi, ca un *loc al păcii netulburate*, în care simțim că ne eliberăm de constrângerile și de stresul civilizației. Aspirația reîntoarcerii la natură a apărut în sensibilitatea occidentală în epoca modernă ca urmare a agravării opoziției dintre natură și societate (J.-J. Rousseau). Omul modern, mai ales citadinul, are nostalgia reîntoarcerii la natură și este fascinat de primitivism, dar dacă îi se întrerupe curentul electric sau apa caldă, întreaga viață îi este dată peste cap!

b. De multe ori natura ne apare ca frumoasă datorită *exuberanței* ei. Forța și vitalitatea naturii ne pot atrage, în aceste cazuri, prin contrast cu vigoarea noastră precară (de exemplu, frumusețea primăverii, a furtunii sau a mării dezlănțuite etc.).

c. Poate exista, de asemenea, o *atitudine religioasă* în fața naturii, care ne

poate determina să o percepem ca frumoasă. Natura este resimțită, de această dată, ca opera infinitei puteri binefăcătoare a divinității, ca reflex al splendorii divine. Sunt semnificative, în acest sens, reflecțiile despre frumusețea naturii formulate în Evul Mediu de către Sfântul Augustin sau Sfântul Toma d'Aquino.

Când, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, sensibilitatea occidentală s-a îmbogățit cu așa-numitul „*sentiment al naturii*”, acest lucru s-a datorat nu atât unor cauze estetice, cât unui complex de inferioritate, unei conștiințe nefericite, care de atunci nu l-a mai părăsit pe omul modern niciodată. Despărțit de natură prin artificialitatea civilizației și prin complexitatea în creștere a unei vieți care îi pune probleme din ce în ce mai dificil de soluționat, omul modern a resimțit situația în care se afla nu numai ca pe un neajuns, ci și ca pe o vină. Aspirația lui ispășitoare s-a îndreptat atunci cu înfrigurare către natura simplă și naivă, dinaintea oricărei munci și culturi, pe care a înzestrat-o nu numai cu valoare morală, ci și cu valoare estetică.

Dacă totuși, uneori, frumusețea naturii ne relevă trăsături estetice, acest fapt se întâmplă deoarece *o asimilăm cu arta*. Indivizii care valorizează superior frumusețea naturii sunt, mai ales, cei cu educație sau cu sensibilitate artistică. N-ai să întâlnești niciodată un țăran prosternându-se în fața unui apus de soare, dar un împătimit al picturii impresioniste o poate face. Se produce, așadar, un *transfer dinspre artă spre natură*.

Interesul pentru natură al literaturii și filosofiei occidentale a secolului al XVIII-lea a fost determinat, în mai mare măsură decât de virtuțile sale estetice intrinseci, de *pictura flamandă și olandeză a secolului al XVII-lea*, care făcuse din peisaj unul dintre subiectele predilecte ale pânzelor sale. Și în acest caz s-a produs deci un transfer dinspre artă spre natură. Oscar Wilde scria în acest spirit: „Am observat că natura a început să semene de la un timp cu pânzele lui Van Gogh”.

Se poate conchide deci că teoreticienii care contestă relevanța estetică a frumosului natural apreciază că natura este valorizată ca frumoasă *din motive care n-au în ele nimic propriu-zis estetic*.

În pofida acestor argumente, numeroși artiști și esteticieni consideră că *frumusețea naturală nu poate fi exclusă din sfera de interes a esteticii*. Fără îndoială că între frumosul natural și cel artistic există deosebiri notabile, dar evoluția istorică a sensibilității artistice și a considerațiilor teoretice asupra artei și frumosului atestă că esteticului nu trebuie să i se impună limitări datorate naturii suportului său. În contrast cu estimările multor esteticieni, marii artiști ai tuturor timpurilor și tuturor culturilor au prețuit și redat în operele lor frumusețea naturii, conferindu-i virtuți estetice. Este semnificativă, în acest sens, următoarea apreciere a lui Auguste Rodin: „Pentru artistul vrednic de acest nume totul este frumos în Natură, fiindcă ochii săi, primind curajos orice adevăr extern, citesc în ea, ca într-o carte deschisă, orice adevăr intern”. În același spirit, filosoful german Nicolai Hartmann, creatorul unuia dintre cele mai subtile și mai echilibrate sisteme estetice ale secolului al XX-lea, scrie în lucrarea sa „*Estetica*”: „Trebuie așadar să se

pornească mai întâi de la frumosul în genere, indiferent unde și cum apare. Și pentru aceasta, alături de opera de artă, trebuie să-și aibă locul său egal îndreptățit frumosul naturii și frumosul uman”.

3. MARILE TEME ALE ESTETICII

De-a lungul dezvoltării istorice a concepțiilor asupra frumosului și artei, câteva mari teme au polarizat interesul cercetătorilor și au generat dezbateri și controverse care au marcat evoluția gândirii estetice. Cele mai importante dintre ele sunt:

1. *Frumosul – valoarea estetică fundamentală* – este una dintre valorile capitale ale culturii, alături de valorile vitală, economică, politică, juridică, morală, teoretică și religioasă. Problematika teoretică a valorilor face obiectul unei discipline filosofice specializate – *axiologia*. Evoluția creației artistice și a sensibilității estetice a determinat constituirea progresivă, alături de frumos, a unui întreg sistem al categoriilor estetice, care mai include, alături de frumos, și urâtul, sublimul, grotescul, comicul, tragicul, fantasticul etc. Definirea și caracterizarea valorii estetice, elucidarea raporturilor sale cu bunurile estetice și cu celelalte valori ale culturii etc. reprezintă una dintre temele majore ale gândirii estetice.
2. Valoarea estetică se întrupează întotdeauna într-un bun, care constituie suportul său și poate fi *opera de artă* sau obiectul, actul, procesul etc. natural, social sau spiritual valorizate din perspectiva valorilor estetice. Ce este opera de artă, care sunt caracteristicile și structura sa, ce raporturi există între opera de artă și celelalte bunuri estetice etc. reprezintă un al doilea mare grup de probleme pe care încearcă să le soluționeze estetica.
3. Opera de artă este creația unei anumite personalități, care are anumite particularități psiho-intelectuale și morale, stăpânește diferite tehnici și procedee, are idealuri artistice și de viață specifice etc. *Personalitatea artistică* este o altă mare temă a esteticii.
4. Opera de artă este produsul unei activități specifice, numită creație artistică, ce prezintă o serie de particularități în raport cu celelalte tipuri de activitate umană. *Procesul creației artistice* reprezintă un al patrulea centru de interes major al esteticii.
5. *Receptarea și evaluarea operei de artă* constituie ultimul mare grup

problematic abordat de estetică.

Diferențierile dintre valoarea estetică, opera de artă, personalitatea artistică, procesul creației artistice și receptarea operei de artă nu au fost întotdeauna acceptate, atât de simțul comun, cât și de teoriile esteticienilor.

a. Astfel, uneori s-a manifestat tendința de *identificare a operei de artă cu procesul creației*. S-a susținut, în acest sens, că opera de artă este oglinda sufletului artistului. De cele mai multe ori i se cere artistului *sinceritate*, adică acea însușire în măsură să facă opera transparentă și revelatoare pentru stările sufletești care au precedat-o și pe care ea are menirea să le exprime. B. Croce consideră, de exemplu, că nimic nu se limpezește în conștiința artistului fără să treacă în opera sa. În terminologia sistemului său estetic, această convingere a luat forma identității dintre *intuiție* și *expresie*.

b. S-a considerat, de asemenea, că, dacă opera de artă este oglinda sufletului creatorului, *ea se oglindește, la rândul său, în sufletul celui care o contemplă*. Chiar dacă această nouă răsfrângere se poate uneori tulbura, ar fi suficient să se îndepărteze cauzele acestei tulburări pentru ca opera să trăiască o a doua existență desăvârșită în conștiința receptorului. În acest spirit esteticianul român Mihail Dragomirescu compara opera de artă cu un fel de Idee platoniciană, adică cu un prototip pe care inteligența critică îl poate restabili în integralitatea sa, corectând denaturările induse de conștiințele individuale în actul receptării.

c. În fine, a fost contestată și distincția dintre *receptare* și *creație*. S-a spus, în acest sens, că a te bucura de o operă de artă echivalează cu a o recrea în propriul spirit. După ce a identificat intuiția cu expresia, B. Croce a propus și identitatea dintre *geniu* și *gust*: „Pentru a-l judeca pe Dante trebuie să ne ridicăm la înălțimea lui... În această identitate stă posibilitatea că micile noastre suflete să răsune împreună cu cele mari și să se ridice laolaltă cu ele în universalitatea spiritului”.

Datorită acestor identificări s-a ajuns uneori la concluzia că *diferențierea elementelor constitutive ale problematicii estetice ar fi inutilă*. Estetica ar trebui să se ocupe de *unul singur* dintre aceste momente, selectând, în acord cu un anumit punct de vedere, pe acela care i se pare caracteristic. Astfel, estetica idealistă a fost, de cele mai multe ori, *o estetică a operei de artă sau o filosofie a artei*. De exemplu, în sistemul estetic idealist al lui Hegel problemele creației și receptării operei de artă sunt practic absente, interesul concentrându-se aproape exclusiv asupra operei de artă.

Când progresele psihologiei au început să se răsfrângă și în estetică, *emoția artistică*, deci o componentă a *procesului receptării artei*, a trecut în prim-planul interesului unor cercetători. Astfel, procesul creației artistice și opera de artă sunt ignorate în concepția estetică a lui K. Groos, care examinează doar procesul receptării artei.

Mai târziu, s-a considerat că estetica ar trebui să se ocupe numai de procesul

creației artistice. S-a constituit astfel *estetica productivă*, avându-l ca principal reprezentant pe Ernst Meumann.

Deși au contribuit la aprofundarea unor aspecte ale problematicii estetice, aceste tendințe s-a dovedit a fi *tot atâtea denaturări ale ei*. Expunerea integrală și sistematică a problematicii estetice reclamă *distincția dintre valoarea estetică, opera de artă, personalitatea artistică, procesul creației artistice și receptarea operei de artă*, care, deși sunt intim corelate, au multiple particularități ce fac imposibilă atât identificarea lor, cât și ignorarea uneia sau alteia dintre ele.

4. DOMENIUL DE CERCETARE AL ESTETICII

Pentru a fi abordate și soluționate cât mai pertinent, cele cinci mari teme ale esteticii reclamă *utilizarea unui material propriu și a unor metode adecvate*. Preocuparea de circumscriere a granițelor între care se exercită gândirea estetică și deci de determinare a surselor materialului său informativ este relativ nouă în estetică. Înainte de mijlocul secolului al XVIII-lea estetica nu recunoștea decât un singur tip de artă, un singur izvor al dezvoltării ei istorice și aborda această artă exclusiv din punct de vedere normativ. Întrebarea capitală pe care și-o punea estetica dinaintea jumătății secolului al XVIII-lea era: care sunt normele frumuseții clasice, canoanele artei greco-romane? Ceea ce nu se încadra în aceste norme era nu numai dezaprobat, ci de-a dreptul ignorat. Stilul gotic, de pildă, era pentru La Bruyère „o expresie a barbariei”. Filosofia clasică a artei nu i-a acordat nici un rol și nici o importanță, așa cum a nesocotit și creația artistică a tuturor popoarelor aparținând altor tipuri de inspirație sau altor zone culturale decât cea occidentală de tradiție greco-romană. Peste numai un secol mișcarea romantică va face însă din stilul gotic suprema expresie a creației artistice!

De la mijlocul secolului al XVIII-lea s-a înregistrat o *extindere progresivă a materialului de reflecție al esteticii*. A început să câștige o tot mai largă adeziune teza că plăcerea estetică poate fi trezită și de creații care nu satisfac criteriile frumuseții clasice. Este semnificativă, în acest sens, popularitatea de care s-au bucurat în Anglia Shakespeare și Milton, ale căror opere nu se integrează în canoanele esteticii clasice. În Germania, Lessing, pornind de la exemplul dramei shakespeariene, va încerca să înlăture supremația clasicismului francez în teatru. Schiller pledează pentru legitimitatea inspirației moderne autonome în poezie. Hegel reușește să trezească interesul gândirii estetice occidentale pentru arta vechilor popoare orientale. Sistemul estetic hegelian a reușit să impună teza că gândirea estetică trebuie să-și extragă materialul teoretizărilor ei din întreaga istorie a artelor. Pentru estetica clasică era de neconceput că *urâtul* ar putea deveni vreodată nu doar obiect de interes estetic, ci chiar una dintre categoriile fundamentale ale esteticii și valoarea centrală a unor programe și mișcări artistice majore.

Extinderea considerabilă obiectului cercetării estetice și relativizarea

idealului artistic au determinat *diminuarea preocupării normative a esteticii*, amplificând-o corespunzător pe cea *explicativă*. Această extindere a domeniului de cercetare al esteticii *nu a condus însă la identificarea ei cu istoria artelor*. Istoria artelor nu-i va furniza esteticii decât *materialul teoretizărilor sale*. Mai precis, același material va fi prelucrat în *modalități diferite*, după cum va fi utilizat de istoria artelor sau de estetică.

Istoria artelor, ca orice *disciplină istorică*, tinde să stabilească *serii istorice* între operele și artiștii de care se ocupă, să surprindă unitatea și raționalitatea procesului succesiunii lor temporale. Aceste serii istorice sunt desemnate în istoria artelor cu termenii speciali de *epoci artistice, curente și școli*.

Același material va fi însă altfel întrebuințat de *estică*, în calitate de *disciplină sistematică*. Operele, artiștii, programele artistice etc. vor fi studiate de ea cu preocuparea specială de a le integra în *unități sistematice, în tipuri estetice permanente*. Ea va distinge *stiluri, tipuri, genuri, specii etc. artistice*.

Confuziile frecvente dintre istoria artelor și estetică decurg, în primul rând, din faptul că *ambele utilizează de multe ori aceeași terminologie*, căreia îi conferă însă *semnificații diferite*. Transferurile ilicite de semnificații de la una la cealaltă generează astfel de *confuzii și ambiguități*. De exemplu, termenul „*clasicism*” este întrebuințat atât de istoria artelor, cât și de estetică. În *istoria artelor* el desemnează o *serie istorică*, de pildă literatura franceză a celei de-a doua jumătăți a secolului al XVII-lea. În *estică* același termen denumește un *tip estetic*, adică o anumită *structură artistică recurentă* a operelor și artiștilor, care s-a manifestat în aproape toate marile etape ale istoriei culturii. Din acest punct de vedere, se poate vorbi despre un clasicism al antichității, de unul al romantismului sau chiar al postmodernismului etc., ceea ce din perspectiva istoriei artelor poate părea aberant. Aceste distincții se impun și în cazul altor termeni utilizați cu accepții sensibil diferite atât de istoria artelor, cât și de estetică: romantism, baroc etc.

5. METODOLOGIA ESTETICĂ

Orice disciplină teoretică explorează domeniul său de cercetare cu ajutorul unui *sistem de metode, procedee, tehnici, principii* etc. Nici estetica nu face excepție, metodologia sa incluzând *ansamblul de procedee și tehnici utilizate în cercetarea domeniului estetic*. Dependentă nemijlocit de natura, complexitatea și evoluția obiectului studiat, de pozițiile teoretico-filosofice principiale adoptate etc., metodologia estetică s-a dezvoltat și structurat ca un *sistem de metode distinct, mobil, în strânsă legătură cu procesul general de constituire și autonomizare a esteticii*. Sfera modalităților de cercetare estetică a înregistrat o *continuă îmbogățire și înnoire a instrumentarului de investigare*, prezentând o mare diversitate de soluții metodologice, un amplu registru de metode și procedee specifice, proprii sau cu aplicabilitate și în alte discipline.

Astfel, au fost și sunt larg utilizate *metodele fundamentale*, caracteristice oricărui tip de demers cognitiv rațional sistematic, cum sunt: *analiza și sinteza, comparația, generalizarea, inducția și deducția* etc., cărora le-au fost adăugate în permanență metode noi, propuse de metodologia modernă a științelor.

Cu mai bine de un secol în urmă, G.T. Fechner a introdus în estetică *metoda experimentală*, cu ajutorul căreia pot fi explicate anumite aspecte ale operei de artă, fără a-i putea însă surprinde esența, structura unitară, valoarea sa de sinteză armonică. Limita sa majoră constă în faptul că abordează fenomenul estetic fragmentar, în timp ce caracteristica sa definitorie este unitatea. De asemenea, metoda experimentală nu are acces la idealitatea specifică operei de artă, nu poate elucidă statutul său ontologic inedit.

Punând accentul pe determinările inconștiente ale inspirației, pe similitudinile dintre vis, reverie și creația artistică, *metoda psihanalitică*, întemeiată de S. Freud, privește fenomenul estetic ca rezultat al proceselor de reprimare și sublimare a unor stări refulate ale creatorului sau receptorului, izolându-l de orice legătură cu contextul social-istoric și spiritual al creației sau receptării operei de artă, ceea ce conduce, cel mai adesea, la o viziune fragmentară, subiectivă și psihologizantă asupra artei.

Metoda fenomenologică, fundamentată de Ed. Husserl și aplicată în estetică de N. Hartmann, C. Ingarden, M. Merleau-Ponty, M. Dufrenne și, parțial, de J.-P. Sartre înlătură din câmpul cercetării orice referire la raporturile artei cu lumea reală, la determinările ei obiective, preocupându-se doar de idealitatea și intenționalitatea operei, așa cum apar ele intuiției pure, de căutare de forme și esențe fără conținut.

Evoluând de multe ori în zonele iraționalului, fenomenologia a reprezentat punctul de plecare al *metodelor existențialiste*, care au fost utilizate și în cercetarea estetică (M. Heidegger, K. Jaspers, J.-P. Sartre, A. Camus etc.). Deși sunt pronunțat subiectiviste și puțin structurate, ele au capacitatea de revelare a unor aspecte ale solidarității dintre artă și condiția umană.

În a doua jumătate a secolului al XX-lea au cunoscut o amplă utilizare nu numai în estetică, ci și în stilistică și critica literar-artistică *metodele structurale*, al căror interes este reținut îndeosebi de aspectele de cuantificare, de stabilire cu rigoare matematică, uneori cu ajutorul computerului, a unor raporturi, proporții, corelații etc. prezente în opera de artă.

Modernizarea și *transferul metodologic* dinspre științele exacte au determinat în ultimul secol amplificarea considerabilă a utilizării în cercetarea estetică a *metodelor cantitative*: informaționale, cibernetice, semantice, de analiză contextuală, de stilistică structurală, de prozodie matematică etc.

Îmbogățirea și diversificarea cercetărilor estetice au condus la concluzia că *orice metodă are virtuți și limite*. În fiecare situație în parte, cercetătorul trebuie să aleagă metodele cele mai eficiente și mai productive pentru investigarea domeniului sau problemei cercetate. De multe ori el trebuie să adecveze metodele

respective particularităților fenomenului cercetat și chiar să imagineze metode inedite. Ele se justifică în măsura în care satisfac exigențele demersului teoretic și deschid noi orizonturi în explorarea domeniului sau problemei studiate. Datorită complexității acestora, cercetarea estetică nu poate pretinde să atingă același grad de rigoare și certitudine ca științele pozitive, ceea ce nu înseamnă însă că rezultatele sale sunt arbitrare.

B I B L I O G R A F I E

1. CROCE, B., *Estetica*, Editura Univers, București, 1971.
2. FERRY, L., *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997.
3. GILBERT, K.E, KUHN, H, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972.
4. GUYAU, J.-M., *Problemele esteticii contemporane*, Editura Meridiane, București, 1972.
5. HARTMANN, N., *Estetica*, Editura Univers, București, 1974.
6. HEGEL, G.W.F., *Prelegeri de estetică*, vol. I, II, Editura Academiei, București, 1966.
7. MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Estetica contemporană*, vol. I, II, Editura Meridiane, București, 1972.
8. TAINÉ, H., *Filosofia artei*, Editura enciclopedică română, București, 1973.
9. TATARKYEWICZ, W., *Istoria esteticii*, vol. I, II, Editura Meridiane, București, 1978, 1980.
10. VIANU, T., *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968.

A U T O E V A L U A R E

1. Motivați constituirea târzie în istoria culturii a esteticii ca disciplină autonomă.
2. De ce este estetica o disciplină filosofică?
3. Poate deveni estetica o știință? Argumentați-vă opinia.
4. Ce deosebiri există între frumosul natural și cel artistic?
5. Considerați că estetica trebuie să se limiteze la studiul frumosului artistic sau să îl includă și pe cel natural? Argumentați-vă opțiunea.
6. Care credeți că sunt cauzele aspirației omului modern de reîntoarcere la natură?
7. Cum explicați extinderea obiectului esteticii în epoca modernă și în cea contemporană?
8. În ce măsură credeți că metodele informatice sunt oportune în cercetarea estetică?
9. Apreciați că în ultimele decenii interesul oamenilor pentru artă și frumos a scăzut, a crescut sau s-a menținut la același nivel? Cum explicați evoluțiile respective?
10. Realizați un eseu cu tema *Homo aestheticus*.

C. VALOAREA ESTETICĂ

Scopurile unității didactice sunt:

- de a prezenta problematica generală a axiologiei
- de a defini și caracteriza conceptul de valoare generică
- de a semnaliza specificul valorii estetice și raporturile sale cu celelalte valori ale culturii
- de a caracteriza atitudinea estetică și a o deosebi de estetism
- de a prezenta sistemul categoriilor estetice și a argumenta importanța sa minoră în cadrul problematicii esteticii

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

- să cunoască problematica axiologiei
- să înțeleagă complexitatea conceptului de valoare generică și importanța sa teoretică și practică
- să cunoască specificul valorii estetice și raporturile sale cu celelalte tipuri de valori ale culturii
- să opereze distincția dintre atitudinea estetică și estetism
- să cunoască sistemul categoriilor estetice

Structura unității didactice

Cursul 5

1. Conceptul de valoare generică – concept fundamental al axiologiei
2. Specificul valorii estetice

Cursul 6

3. Atitudine estetică și estetism
4. Sistemul categoriilor estetice

Bibliografie

Autoevaluare

C. VALOAREA ESTETICĂ

1. CONCEPTUL DE VALOARE – CONCEPT FUNDAMENTAL AL AXIOLOGIEI

Disciplină filosofică relativ tânără, *axiologia* (gr. *axia* – valoare și *logos* – cuvânt, teorie) sau *teoria valorilor* a început să dobândească relief teoretic în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în cadrul procesului mai amplu de *fragmentare, specializare și autonomizare a domeniilor tradiționale ale culturii*, proces amorsat în epoca modernă și care n-a încetat să se amplifice până în zilele noastre. Fondatorul său este considerat filosoful german *Hermann Lotze*, care a vorbit primul, în 1856, despre un „imperiul autonom al valorilor” și a deosebit trei „lumi” distincte: a realității, a cunoașterii și a valorilor. Printre gânditorii care au contribuit la amplificarea și aprofundarea cercetării axiologice pot fi enumerați: Friedrich Nietzsche, Alexius von Meinong, Christian von Ehrenfels, Heinrich Rickert, Wilhelm Windelband, Nicolai Hartmann, Max Scheler, Benedetto Croce, Louis Lavelle, Petre Andrei, Lucian Blaga, Tudor Vianu etc. Problematika axiologiei a început să se agrege în jurul noțiunii de *valoare generică* și include teme ce vor antrena în doar câteva decenii un impresionant potențial de cercetare: *statutul ontologic al valorii, geneza și dinamica valorilor, clasificarea și ierarhia valorilor, sistemele de valori și funcționalitatea lor socială* etc. Noua disciplină era, în fond, *expresia teoretică a două tendințe complementare*: pe de-o parte, *a unui efort analitic*, de degajare și izolare a unor probleme ce aparțineau în mod tradițional filosofiei și, pe de altă parte, *a unui demers sintetizator*, de înmănunchere și generalizare a unor achiziții ale disciplinelor ce studiază tipurile determinate de valori: etica, estetica, dreptul, logica, economia politică, teologia etc. Axiologia debuta astfel sub semnul unui adevărat paradox: deși părea că mai mult explicitează și sintetizează ceea ce se știa deja, decât că descoperă cunoștințe noi, perspectivele pe care le deschidea în varii domenii și probleme erau atât de promițătoare încât *entuziasmul teoretic pe care l-a declanșat a fost cvasiunanim*. Așa se explică numărul impresionant de lucrări de axiologie publicate la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primele decenii ale secolului al XX-lea.

Reflecția asupra valorilor este tot atât de veche ca și meditația omului asupra lumii și a propriei sale condiții, fiind *o constantă a întregii istorii a culturii*. Pentru

a deveni obiect de cunoaștere, valorile trebuiau mai întâi să existe, iar *geneza lor se identifică practic cu procesul socializării*. Afirmatia că *omul creează valori și se creează prin valori* rămâne valabilă oricât de „jos” am coborî pe scara evoluției istorice a speciei umane. Atitudinea valorizatoare în fața lumii și a vieții este o determinație ontologică fundamentală a condiției umane denumită de axiologi *homo aestimans*.

Prin *valorizare* omul urmărește să adecveze realitatea necesităților, aspirațiilor, idealurilor etc. sale. *Valorile nu există și nu pot exista, ca atare, în realitate*, așa cum există cel puțin o parte a obiectelor cunoașterii. Prin ele *omul impune realității exigențele sale, încearcă să o adapteze la ele*. Existența este astfel „umanizată”, adică i se impun tiparele omului, care nu se mulțumește cu *ceea ce este*, ci plăsmuiește și încearcă să dea ființă și la *ceea ce el dorește să fie* sau consideră că *trebuie să fie*. Valorile sunt *expresia efortului omului de a restabili un acord între el și lume*, acord care nu este dat, ci trebuie creat de el și impus existenței. Ele sunt cel mai profund resort al progresului umanității, căruia îi sunt subordonate, deliberat sau spontan, cunoașterea și acțiunea. Orice act uman este condiționat valoric, iar progresele veritabile realizate de umanitate au fost întotdeauna înnoiri în ordine valorică.

Cele mai timpurii referiri la valori care ne-au parvenit lasă să se întrevadă o imemorială explorare prealabilă a lor la nivelul cunoașterii comune, fapt explicabil dacă avem în vedere că *orice comunitate umană își percepe și-și afirmă identitatea, în primul rând, prin valorile pe care le creează sau la care aderă*. Acesta este și motivul pentru care în culturile arhaice *conținuturile cognitive sunt asociate sincretic celor valorizatoare*, iar emanciparea lor de acestea este lentă și anevoioasă. Așa se explică fundamentarea târzie a axiologiei în istoria culturii: detașarea componentei valorizatoare a modalității specific umane de raportare la realitate presupune o înaltă capacitate de analiză și abstractizare, precum și constituirea prealabilă a disciplinelor ce studiază tipurile determinate de valori. Pentru a se putea sesiza și studia *valoarea* trebuiau mai întâi cunoscute temeinic *valorile*.

Considerațiile asupra valorilor au început să dobândească *consistență teoretică*, în spațiul cultural european, în etapa clasică a filosofiei antice grecești, în urma „*revoluției socratice*”, care a deplasat centrul de interes al reflecției filosofice de la natură la om. Dialogurile lui *Platon* (unele subintitulate semnificativ: „*Despre bine*”, „*Despre frumos*”, „*Despre pietate*” etc.), ca și numeroase analize și reflecții din lucrările lui *Aristotel*, atestă acuitatea cu care gânditorii vechii Elade au resimțit problematica valorilor, multe pasaje din operele lor putând sta la loc de cinste în orice tratat modern de axiologie. Și în epocile ulterioare valorile au continuat să prilejuiască aprecieri judicioase, modul de înțelegere și atitudinea față de ele purtând, de fiecare dată, coloratura particularităților culturilor și timpurilor respective.

Paradoxul pare a fi constitutiv problematicii valorilor, din moment ce ea a

fost sesizată și analizată din zorii umanității, dar *nu s-a constituit într-o teorie încheată decât foarte târziu în istoria culturii*. Axiologul francez Raymond Ruyer observa, referindu-se la Kant – considerat în mod unanim drept cel mai de seamă precursor al axiologiei – că: „Filosofia lui Kant este, în mod evident, o filosofie a valorilor. Cele trei *Critici* ale sale s-ar putea intitula: «*Despre adevăr*», «*Despre bine*», „«*Despre frumos*». Dar această filosofie este încă implicită” (Raymond Ruyer, *Philosophie de la valeur*, Librairie A. Colin, Paris, 1952, p. 5., s.n.). Într-adevăr, timp de peste două milenii, *considerațiile asupra valorii generice au fost sau implicite sau realizate din perspectiva unor tipuri determinate de valori*. Abia pe la mijlocul secolului al XIX-lea a început procesul de *explicitare* a ceea ce nu fusese vizat decât implicit, de *generalizare* a ceea ce, până atunci, nu fusese abordat decât din perspective particulare.

Problema fundamentală a axiologiei poate fi formulată astfel: *au lucrurile, creațiile, actele, faptele, evenimentele etc. valoare pentru că le prețuiește omul sau el le prețuiește pentru că ele au valoare?* În alți termeni: *temeiul valorii se află în obiect sau în subiect?*

Etimologic termenul *valoare* derivă din verbul latinesc *valere*, care are sensul primitiv de *a putea* sau *a avea putere*, dar când este urmat de un termen de comparație înseamnă *a procura o satisfacție*. Conceptul de valoare a fost mult timp impregnat de sensul din economia politică, ce i-a fost conferit de economiștii clasici englezi A. Smith și D. Ricardo. Utilizarea lui cu acest sens sugera că bunurile ar poseda, în afara calităților lor stabile, constatabile empiric, și o *calitate intrinsecă dinamică*, ce ar determina gradul lor de importanță pentru satisfacerea trebuințelor umane. Această calitate ar fi măsurabilă prin efortul necesar pentru obținerea bunurilor respective. Cu alte cuvinte, bunurile ar avea o valoare cu atât mai mare cu cât efortul depus pentru obținerea lor ar fi mai mare. Din acest motiv, de exemplu, aurul sau diamantele au valoare economică mare, în timp ce piatra are valoare economică mică etc. Deși aparent banală, această observație este judicioasă și a avut o importanță majoră pentru constituirea economiei politice ca știință. Este evident că și în accepție economică valoarea se referă nu atât la calitățile empirice ale lucrurilor, cât la importanța pe care le-o conferă omul.

Semnificația axiologică a conceptului de *valoare* este însă mult mai generală decât cea cu care operează economia politică și sensibil diferită de ea. Ea vizează nu numai bunurile, ci, în principiu, orice fapt, act, existență, creație etc.

Încă din primele stadii ale evoluției teoriei valorilor s-au conturat, cu destulă pregnanță, cele *trei orientări axiologice fundamentale*, delimitate în funcție de modalitatea de soluționare a *problemei cardinale a noii discipline: problema naturii valorii*. Cercetătorii domeniului acceptă, de regulă, că *valoarea este legată, într-un fel sau altul, de relația obiect – subiect*. Prin raportare la această relație, orice concepție axiologică este subsumabilă, în principiu, fie *subiectivismului* (valoarea este imanentă subiectului), fie *obiectivismului* (valoarea este plasată în sfera transsubiectivă a unor obiecte materiale sau ideale), fie *relaționismului*

(valoarea rezultă din relația subiect – obiect sau este chiar această relație). În scurta, dar densa istorie a axiologiei aceste orientări au fost mult dezvoltate, rafinate și nuanțate, propunându-se o multitudine de perspective și de modalități de concepere și abordare a valorilor. Deși toate au contribuit la aprofundarea studiului valorilor, cea mai pertinentă și mai productivă pentru soluționarea problematicii axiologice s-a dovedit a fi *orientarea relaționistă*.

Valorile sunt prin natura lor *relaționale*, întrucât nu pot exista fără un *suport obiectiv* și un *act subiectiv de semnificare*. Axiologii afirmă în acest sens că valoarea are doi „poli”: *obiectul axiologic* și *subiectul axiologic*. *Obiect axiologic* poate fi, în principiu, orice, căci orice obiect, bun, persoană, act, fapt, creație, eveniment etc. poate fi valorizat. *Subiect axiologic* nu poate fi decât omul, nu atât în ipostaza sa de individ, cât în cea de colectivitate. Evident, valoarea nu există decât prin acte individuale de valorizare, dar ea devine etalon numai prin recunoașterea sa de către o comunitate umană determinată. Se impune, în acest sens, distincția dintre *valoare* și *preferința individuală*. O preferință individuală dobândește semnificație valorică numai în măsura în care se raportează la o valoare. O altă distincție operată de axiologi este cea dintre *a fi valoare* și *a avea valoare*. Dacă la nivelul simțului comun se consideră, de exemplu, că un tablou sau o faptă bună *sunt* valori, în sens axiologic ele *au* valoare, adică sunt valorizare prin raportare la anumite valori: la o valoare estetică (frumos, sublim, tragic etc.), în primul caz, și la valoarea etică (binele), în cel de-al doilea.

Valoarea are două caracteristici fundamentale: *polaritatea* și *ierarhia*.

Polaritatea se referă la faptul că valorile sunt asociate întotdeauna polar: bine – rău, adevărat – fals, frumos – urât, sacru – profan, drept – nedrept etc. Orice valoare este cuplată deci cu o valoare opusă. Negarea unei valori înseamnă implicit afirmarea alteia. Prin această caracteristică valoarea se deosebește radical de simpla existență: negarea oricărei existențe are drept rezultat neantul, în timp ce negarea unei valori înseamnă afirmarea valorii opuse celei negate. În mod curent sunt considerate valori numai cele pozitive, în timp valorile plasate în registrul axiologic negativ sunt numite frecvent *nonvalori*. Axiologii evită acest termen preferându-l pe cel de *valori negative*, întrucât în mod riguros nonvaloare înseamnă ceva care nu este valoare (cum ar fi, de exemplu, o existență considerată în sine, adică în afara raporturilor sale cu omul), în timp ce valorile negative sunt tot atât de reale și de legitime axiologic ca și cele pozitive. Polaritatea solicită asocierea explicită sau implicită de către subiectul valorizator la fiecare valoare a unui *da* sau *nu*, a unei aprobări sau dezaprobări, a unei acceptări sau respingeri. Această caracteristică a valorii marchează ruptura axiologică de indiferența contemplativă, pentru care obiectele, bunurile, creațiile, actele, evenimentele etc. sunt plasate pe același plan și acțiunile exercitate asupra lor sunt considerate echivalente. Putem fi indiferenți față de bunuri, acte, creații, evenimente etc. numai atât timp cât nu le conferim o semnificație umană, o importanță pentru noi, adică doar atât timp cât nu le atribuim valoare. În momentul în care le raportăm la o valoare, o asemenea indiferență

devine imposibilă.

Cea de-a doua caracteristică fundamentală a valorii, *ierarhia*, vizează faptul că valorile au nu numai poli, ci și *grade*. Preferințele sau respingerile umane sunt *ordonate ierarhic*, astfel încât putem prețui sau disprețui, de exemplu, o creație sau o conduită umană mai mult sau mai puțin, în funcție de măsura în care ele satisfac sau pot satisface necesitățile, aspirațiile sau idealurile noastre. Registrul valorizărilor umane este asemănător unui termometru, pe scala căruia gradul 0 este echivalent cu indiferența. Sunt însă teoreticieni care consideră că „termometrul” axiologic nu înregistrează, pur și simplu, gradul 0, căci a spune că ceva îmi este indiferent înseamnă a spune implicit că nu mă interesează, ceea ce ar echivala cu o valorizare negativă. Preferința unei valori alteleia înseamnă deci nu numai o alegere într-o ordine polară alternativă, ci și într-o ordine ierarhică graduală. Dacă polaritatea exprimă o *inversiune a sensului*, inerentă dispunerii valorilor în cupluri polare, ierarhia reprezintă o *continuitate a sensului*, corespunzătoare ordonării lor graduale. Cele două caracteristici fundamentale ale valorilor constituie astfel o unitate dialectică a discontinuității și continuității, specifică domeniului axiologic.

Toate aceste considerații permit următoarea definiție a valorii generice: *valoarea este acea relație între subiect și obiect în care, prin polaritate și ierarhie, se exprimă prețuirea acordată (de o persoană sau colectivitate umană) unor obiecte, însușiri sau fapte (naturale, sociale sau psihologice) în virtutea capacității acestora de a satisface anumite necesități, dorințe, aspirații sau idealuri umane istoricește condiționate.*

Această definiție este valabilă pentru toate tipurile determinate de valori (vitale, economice, politice, juridice, morale, estetice, teoretice, religioase), dar fiecare se individualizează printr-o serie de trăsături specifice. Valoarea generică reprezintă deci *genul proxim* al tuturor tipurilor de valori, dar pentru a le înțelege specificul trebuie să le cunoaștem și *diferențele specifice*.

2. SPECIFICUL VALORII ESTETICE

Conform definiției esteticii, în centrul interesului său teoretic se află *frumosul natural și artistic*, care este una dintre valorile fundamentale ale culturii – *valoarea estetică*.

Valoarea estetică nu trebuie confundată cu *suportul său*, adică cu *obiectul* sau cu *bunul estetic*. Un obiect nu devine estetic decât atunci când și în măsura în care este *valorizat prin raportare la valorarea estetică*. Același obiect *poate fi valorizat prin raportare la valori diferite*, statutul său axiologic schimbându-se în consecință. Astfel, un obiect care este valorizat de artist sau de amatorul de artă ca operă de artă, adică este considerat un bun estetic, poate fi valorizat de negustorul de artă ca o marfă și, în acest caz, el se transformă într-un bun economic. La fel, obiectul valorizat de unii ca operă de artă poate fi valorizat de alții ca mijloc de educație morală, instrument de propagandă politică, obiect de devoțiune religioasă

etc. În aceste cazuri unul și același obiect este valorizat pe rând prin raportare la valorile estetică, morală, politică sau religioasă și se transformă, în consecință, într-un bun aparținând uneia sau alteia dintre aceste categorii. Evident, obiectul rămâne același, dar *valorizarea sa se modifică*. În raporturile omului cu realitatea, de multe ori, mai importante decât lucrurile ca atare sunt semnificațiile pe care el li le atribuie.

În general, unui obiect i se recunoaște *valoare estetică* numai atunci când este considerat *o realitate unitară și izolată* de ambianța în care se găsește, realizată astfel încât prin ea se exprimă *originalitatea artistului* care a creat-o. În consecință, obiecte care în mod obișnuit sunt valorizate prin raportare la alte valori, pot fi percepute în anumite împrejurări ca bunuri estetice sau chiar ca opere de artă. De exemplu, fetișul, care este pentru african un obiect religios, este valorizat de european ca operă de artă. O mare parte a creației artistice antice a avut inițial semnificații religioase. Unor obiecte utilitare (arme, vase, tacâmuri, ceasuri, mobilier etc.) li se poate atribui în posteritate semnificație artistică. De asemenea, unor creații ale științei sau filosofiei (cum ar fi teoriile științifice sau sistemele filosofice), tipologic distincte de operele de artă, li se pot conferi uneori virtuți artistice. În același sens, unor aspecte ale frumuseții naturale, care sunt ontologic diferite de operele de artă, li se recunosc adesea valențe estetice etc.

Toate aceste constatări și precizări evidențiază *distincția dintre bunuri și valori*.

Bunurile sunt obiecte, produse ale naturii sau creații umane, cu ajutorul cărora sunt satisfăcute necesități materiale sau spirituale ale omului.

Valorile sunt însă *obiecte ideale, prin raportare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri*. Ele se constituie în procesul interacțiunilor omului cu realitatea și cu semenii săi și exprimă într-o formă abstractizată și generalizată necesitățile, aspirațiile și idealurile unor comunități umane determinate. Numai prin raportare la un astfel de obiect ideal un bun care în sine este, de multe ori, inexpressiv poate fi valorizat ca operă de artă, bun economic, faptă morală sau simbol religios.

Numeroși axiologi disting între *valori și bunuri-mijloace*, pe de o parte, și *valori și bunuri-scopuri*, pe de altă parte.

Există bunuri care servesc pentru obținerea altor bunuri mai importante decât ele. Astfel de *bunuri-mijloace* sunt, de pildă, banii sau bunurile utilitare. Valoarea economică, prin raportare la care aceste bunuri sunt valorizate, este o *valoare-mijloc*. Dacă bunurile economice sunt convertite în scopuri se produce o denaturare gravă a personalității individului respectiv. Cu atât mai mult, o societate care transformă bunurile materiale în scopuri ale vieții este profund dezumanizată. Tot o valoare-mijloc este și valoarea politică. Politica n-ar trebui să devină niciodată un scop în sine, ci doar un mijloc pentru atingerea unor valori superioare. Politicianismul este una dintre cele mai grave și mai rebele maladii ale organismelor sociale. Bunuri-mijloace sunt și cele vitale și juridice, valorizate prin

raportare la valorile vitală, respectiv juridică. Nimeni nu-și dorește să fie sănătos pentru a fi sănătos, ci pentru a-și putea împlini în condiții optime scopurile majore ale vieții. La fel, o lege sau o constituție nu sunt decât mijloace pentru asigurarea cadrului legal pentru ca indivizii să-și poată atinge idealurile etc. Valorile și bunurile-mijloace nu trebuie însă desconsiderate căci în absența lor realizarea valorilor-scopuri și crearea bunurilor valorizate prin raportare la ele este, de cele mai multe ori, imposibilă. Miracolul spiritului uman apare atunci când valori-scopuri dintre cele mai înalte sunt realizate în condiții de precaritate ori chiar de absență a mijloacelor. Atât indivizii, cât și grupurile umane trebuie să conștientizeze însă faptul că transformarea valorilor și bunurilor-mijloace în valori și bunuri-scopuri înseamnă condamnarea lor la o simplă existență confortabilă, dar lipsită de orizont și de sens spiritual. Cine se mulțumește numai cu atât, numai atât va avea.

Alături de valorile-mijloace există și *valori-scopuri*, prin raportare la care iau naștere *bunurile-scopuri*, adică bunurile care nu sunt dorite pentru a fi depășite, ci pentru ele însele. Ele sunt cele care conferă sens spiritual și împlinire existenței umane. Astfel de valori-scopuri sunt: *adevărul teoretic, frumosul artistic, binele moral și sacrul religios*.

Valoarea estetică este deci și n-ar trebui să fie decât o *valoarea-scop*. Obiecte indiferente din punct de vedere axiologic pot deveni, atunci când sunt valorizate prin raportare la valoarea estetică, scopuri ale vieții. Operele de artă sunt prețuite pentru ele însele și nu în vederea atingerii altor valori.

În categoria *valorilor-scopuri*, prin raportare la care iau naștere *bunurile-scopuri*, pot fi distinse *două clase*, după cum acțiunea de raportare a bunurilor la valorile respective este *mediată și laborioasă* sau *nemijlocită și spontană*.

Un bun teoretic, moral sau religios (cum ar fi o teorie științifică, o faptă omenească sau o conduită religioasă) sunt susceptibile de discuții, au nevoie de comentarii, evaluări, justificări și interpretări. Adevărul, binele și sacrul sunt, de cele mai multe ori, problematice. Sunt necesare acte de meditație și de evaluare pentru a determina adevărul unei teorii, binele unei fapte sau sacralitatea unui bun ori a unei acțiuni. S-ar putea spune, în aceste cazuri, că valoarea nu este pe deplin întrupată în bun. Bunul respectiv nu pare a fi decât punctul de plecare sau pretextul de la care ne putem înălța, prin acte de meditație și evaluare, către valoare. Valorile se găsesc aici într-un raport de *transcendență* față de bunuri.

În cazul valorii estetice, prin raportare la care iau naștere bunurile estetice, avem sentimentul că valoarea este topită în bun, că valoarea și bunul alcătuiesc una și aceeași ființă. Raportul dintre ele este unul de *imanență*. Ele fuzionează astfel încât valoarea unei opere de artă sau un aspect al frumuseții naturale ni se dezvăluie *imediat, cu spontaneitate, fără mijlocirea unor activități raționale laborioase*. Cine discută, comentează, interpretează etc. o operă de artă o consideră, de fapt, un bun teoretic sau moral. De exemplu, debaterile despre psihologia lui *Ion*, personajul principal al romanului omonim al lui Rebreanu, ori despre vinovăția sau

nevinovăția Emei Bovary din *Madame Bovary* a lui Flaubert nu consideră de fapt creațiile respective ca opere de artă, ci drept „cazuri” psihologice sau morale. Valoarea estetică a operei nu este afectată de astfel de interpretări, care vizează aspecte extraestetice ale ei. În special teoriile diferitelor arte, dar adesea și estetica, tratează operele de artă din sferele lor de competență mai degrabă ca bunuri teoretice decât ca bunuri estetice. Chiar dacă există sentimente estetice care se desfășoară în timp și reclamă o serie de elemente intelectuale, acestea nu apar *decât în cadrul impresiei spontane* declanșate de operele de artă și nu fac decât să dezvăluie valori care se găsesc implicate în ea.

Din aceste raporturi dintre valori și bunuri decurg consecințe importante pentru mai buna înțelegere a valorii estetice. Bunurile teoretice, morale și religioase, fiind transcendente în raport cu valorile corespunzătoare, *sunt înlocuibile, interșanjabile*. Un adevăr poate fi exprimat în două sau mai multe moduri. Forma acțiunilor morale este, de cele mai multe ori, indiferentă. La rândul său, religiozitatea se poate manifesta în multiple modalități.

În cazul *bunurilor estetice*, care se află în raporturi de imanență cu valorile corespunzătoare, situația este radical diferită. Se constată aici *un caracter de unicitate absolută a bunurilor*. O operă de artă este *un unicat și nu poate fi înlocuită*. Cópiile, reproducerile, albumele de artă, imitațiile etc. au, cel mult, importanță informativă, valoarea lor estetică fiind nulă. Ele pot avea și valoare economică, în funcție de calitatea lor, resursele consumate pentru realizarea lor, raritate etc. Replica unui tablou este un alt tablou. Cu fiecare interpretare un concert simfonic, un spectacol de operă sau o piesă de teatru au o altă existență. Chiar în cazul unor copii identice ca autor, execuție și material, ceea ce s-a repetat a fost actul tehnic al execuției și nu actul artistic al creației, care s-a produs o singură dată și a dat naștere unei opere unice.

Din această unicitate a operei de artă rezultă *imposibilitatea ei de servi drept model sau de a fi imitată*. În timp ce există modele teoretice, morale sau religioase, *arta nu învață pe nimeni nimic și nu constituie niciodată un model care să poată fi urmat*. Experiența artiștilor mai vechi nu poate folosi urmașilor și operele lor nu pot constitui modele decât prin procedeele tehnice pe care le utilizează. De la un artist se poate învăța doar cum trebuie ales și prelucrat materialul, dar niciodată cum trebuie creată opera.

Valoarea estetică fundamentală este *frumosul*. În expresia lui imediată și frapantă, ca splendoare, ca strălucire exuberantă sau discretă, frumosul se înfățișează ca *armonie*. Din această perspectivă, sentimentul frumosului ar putea fi caracterizat drept *tentația perfecțiunii*, atracția sau chemarea spre intuirea sau realizarea plinară a *virtualităților desăvârșitului*. Perfecțiunea reprezintă însă, cel mai adesea, un absolut, foarte rar sau imposibil de atins. Sentimentul frumosului este de aceea, în esența sa, *o aspirație spre ideal*.

Întreaga istorie a esteticii atestă faptul că orice tentativă sau pretenție de fixare a frumosului în formule și definiții rigide s-a dovedit hazardată. De aceea

frumosul este și va rămâne o problemă permanent deschisă a esteticii. Istoria teoretizării acestei categorii estetice evidențiază faptul că frumosul este un fenomen estetic *deosebit de complex, de proteic și de fluent*. Variatele încercări de definire a frumosului l-au raportat adesea la alte valori ale culturii, atât pentru a-l deosebi de ele, cât și pentru a semnală multiplele sale corelații axiologice. Formula *kalon kagathon* (gr. *kalon* – „frumos”, *kai* – „și”, *agathos* – „bine”), propusă de Platon pentru caracterizarea esteticului, sugera că frumosul și binele alcătuiesc o singură ființă. Tentativele ulterioare de definire a frumosului l-au caracterizat ca: *splendor veri* – unii platonicieni; *splendor ordinis* – Sfântul Augustin; *splendor formae* – Toma d’Aquino; *ceea ce place fără concept* – Kant; *întruchipare sensibilă a Ideii* – Hegel; *ceea ce este izbutit estetic* – T. Vianu etc.

O serie de esteticieni au propus *distincția dintre valoarea estetică și cea artistică*. Cea dintâi s-ar referi la natură, la viața socială și la creația umană în genere, iar cea de-a doua numai la artă, ca formă concentrată și specializată a atitudinii estetice. În mod corespunzător, ar trebui să distingem și între *obiectele estetice*, care ar putea fi peisaje naturale sau produse ale altor forme ale activității creatoare a omului (bunuri utilitare, unelte, mobilier, bijuterii etc.), care ar fi valorizate prin raportare la valoarea estetică, și *operele de artă*, care ar fi produse ale activității artistice valorizate prin raportare la valoarea artistică. Rezultă că în cazul bunurilor estetice actul de valorizare s-ar exercita și asupra unor obiecte extraartistice, iar în cazul operelor de artă exclusiv asupra unor produse ale activității de creație artistică. Deși sunt cam rigide, aceste distincții permit o *delimitare mai riguroasă a ceea ce este de ceea ce nu este artă*. Numeroase obiecte, fenomene, bunuri utilitare, creații tehnice etc., care nu sunt opere de artă, pot avea deci virtuți estetice. În secolul al XX-lea s-a constituit chiar o disciplină și o preocupare tehnico-artistică specializată – *design-ul* – care urmărește încorporarea de valori estetice bunurilor utilitare, ambianței cotidiene etc.

3. ATITUDINE ESTETICĂ ȘI ESTETISM

Posibilitatea de raportare a oricărui aspect al realului la valoarea estetică determină așa-numita „*atitudine estetică*” în fața artei, a lumii și a vieții. Adoptarea ei este o condiție necesară nu numai pentru valorizarea adecvată a operelor de artă, ci și pentru sesizarea și prețuirea frumuseții lumii, a vieții, a semenilor și a creațiilor neartistice. Atitudinea estetică trebuie distinsă însă de „*estetism*”, cu care este adesea confundată.

Estetismul este acea atitudine față de realitate care *reacționează numai la valorile artistice sau reduce la ele toate celelalte tipuri de valori*. Această atitudine rămâne, în fond, opacă la toate valorile extraartistice sau chiar manifestă ostilitate față de ele. Estetismul nu valorizează adecvat nici adevărul, nici binele, nici sacrul sau le denaturează grosolan. Dintr-o astfel de perspectivă, A. Schopenhauer

considera, de exemplu, că numai arta are capacitatea de a diminua suferința ce marchează în mod constitutiv condiția umană și că nimic altceva n-ar avea nici o importanță, iar Fr. Nietzsche scria că „lumea nu este justificabilă decât ca fenomen estetic”. În același spirit, O. Wilde nota: „Mulți oameni acționează bine, dar foarte puțini vorbesc la fel, ceea ce înseamnă că a vorbi este mult mai greu și mai frumos”.

Umanitatea din om presupune *totalitatea perspectivelor asupra lumii și distribuția lor adecvată situațiilor de viață*. Din acest motiv nesocotirea unor zone întinse ale domeniului valorilor în favoarea valorii artistice poate determina deformări grave ale personalității. Egoismul, lipsa de pietate, imoralitatea și mărginirea intelectuală a estetului nu pot fi compensate prin sensibilitatea sa deosebită pentru frumos. Într-o astfel de configurație spirituală înseși valorile estetice sunt, în fond, înjosite, deoarece ceea ce conferă relevanță artei și frumosului este faptul că ele există într-o lume care nu este în întregime artistică și frumoasă. Numai alternanța, corelarea și contrastul lor cu alte valori și bunuri le conferă adevărata semnificație.

De cele mai multe ori, estetismul *absolutizează dimensiunea formală a frumosului*, negând sau minimalizând în sensul formalismului, autonomismului sau al „artei pentru artă” rolul și *importanța conținutului artistic*. În ceea ce privește procesul receptării artistice, estetismul izolează *componentele senzoriale* de complexul de trăiri generat de opera de artă, exagerând până la absolutizare acele elemente ale operei care emoționează pe cale nemijlocit senzorială. Eroarea principială a estetismului constă nu atât în faptul că privește frumosul ca pe o problemă de formă, ci, mai ales, în aceea că ia în considerare *numai aspectul său formal*. Artă devine astfel un domeniu al aparențelor frumoase și al jocului liber al imaginației, situat dincolo de orice condiționare sau ideal extraestetic.

Estetismul a fost invocat uneori de curente de avangardă ca protest împotriva academismului sau tentativelor de subordonare a artei unor idealuri extraestetice (politice, economice, morale, religioase etc.). Din acest punct de vedere, accentuarea de către estetism a libertății și independenței absolute a artistului și a actului de creație artistică a contribuit la delimitarea mai clară a specificului artei în ansamblul culturii și la constituirea esteticii ca disciplină autonomă. În acest spirit, T. Maiorescu a combătut la sfârșitul secolului al XIX-lea falsele valori artistice ale poeziei patriotarde din epoca sa, care neglijau forma artistică în favoarea conținutului declarativ-didacticist. În același spirit trebuie să interpretăm și estetismul manifest al unor mișcări artistice de avangardă din secolul al XX-lea, care au încercat să spargă vechile tipare artistice și să se impună în atenția publicului, adoptând de multe ori forme artistice șocante în raport cu habitudinile consacrate de valorizare artistică.

Toate neajunsurile estetismului sunt străine însă atitudinii estetice, care nu nesocotește și nici nu rămâne opacă celorlalte valori și bunuri, dar urmărește să le dezvăluie și să le pună în valoare și valențele estetice.

4. SISTEMUL CATEGORIILOR ESTETICE

Orice teorie estetică include și o examinare și, eventual, o sistematizare a *categoriilor estetice*. La modul cel mai general, ele pot fi definite drept *noțiuni ce desemnează diferite modificări ale frumosului, denumiri generice ale anumitor impresii tipice determinate de operele de artă, precum frumosul și urâtul, sublimul, comicul, umorul, grațiosul, fantasticul, tragicul etc.*

Problema categoriilor estetice a fost adusă în centrul interesului esteticii în special de *estetica idealistă a secolului al XIX-lea*. Această ascensiune se explică, în principal, prin două cauze:

1. Prin teoria categoriilor estetice *se puteau depăși unilateralitatea și exclusivismul interesului teoriilor estetice ale clasicismului*. Estetica clasică, ce sistematizase doar experiența artistică a antichității greco-romane, nu teoretizase decât o singură categorie a artei – *frumosul* – adică acea ipostază a ei caracterizată printr-o stilizare idealistă în obiect și printr-o atitudine de contemplație liniștită, pătrunsă, în general, de sentimente plăcute, în subiect. Chiar și tragediile trebuiau să fie creații „frumoase”. Termenul „frumos” este utilizat în acest context cu accepția sa restrânsă de categorie estetică și nu cu cea largă de „izbutit estetic”. Dacă în accepție largă toate operele de artă care satisfac principiile constitutive ale artei – izolarea, ordonarea, clarificarea, idealizarea – sunt considerate frumoase, în accepție restrânsă numai operele subordonate idealului artistic clasic merită acest atribut. Experiența artistică modernă evidențiază însă insuficiența idealului estetic clasic. Nici arhitectura sau sculptura gotică, nici teatrul lui Shakespeare, nici barocul sau rococoul etc. nu puteau intra în tiparele vechii estetici. Cea dintâi tentativă de amplificare a registrului categorial al esteticii clasice a fost realizată în Anglia de către *Edmund Burke*, care a dublat vechea teorie a frumosului cu cea a *sublimului*. Aceasta fusese anticipată, fără a avea însă nici o consecință asupra evoluției ulterioare a gândirii estetice și, cu atât mai puțin, asupra practicii artistice, de insolitul „*Tratat despre sublim*” atribuit lui *Pseudo-Longinus*, care ne-a parvenit de la sfârșitul antichității (sec. I d.Hr.). După deschiderea realizată de Burke, care este considerat unul dintre precursorii romantismului, în lucrarea sa „*Despre sublim și frumos*” (1757), dihotomia frumos – sublim apare în toate tratatele moderne de estetică, fiind consacrată de „*Critica facultății de judecare*” (1790) a lui Im. Kant.

2. Factorul hotărâtor care a amplificat interesul pentru problema categoriilor estetice și de care gândirea estetică trebuia să țină seama, a fost *ascensiunea în creația artistică a epocii moderne a categoriei „urâtului”*. Aceasta este definită printr-o violentă caracterizare realistă în obiect și printr-o atitudine de împotrivire, pătrunsă, în general, de sentimente neplăcute, în subiect. Artiști ca A. Dürer, H. Bosch, F. Goya, Rembrandt, G. Arcimboldo etc. au creat opere care contraziceau flagrant idealul estetic clasic, subsumându-se la ceea ce mai târziu se va numi

„estetica urâtului”. Urâtul a jucat un rol deosebit de important în arta romantică, ce se revendica din tradiția culturii gotice a Nordului. Fr. Schlegel, unul dintre principalii teoreticieni ai romantismului german, s-a pronunțat pentru o „estică a urâtului” cu mult înainte ca V. Hugo să pledeze în Franța pentru legitimitatea estetică a urâtului în numele „adevărului în artă”. Expresia teoretică sistematică a acestei tendințe a apărut însă abia la jumătatea secolului al XIX-lea prin lucrarea lui K. Rosenkranz *„O estetică a urâtului”* (1853). Prin această lucrare „urâtul” a încetat să mai fie o simplă categorie a artei și, în consecință, un concept periferic al esteticii. El a devenit, alături de frumos, conceptul ei central, care participă la toate metamorfozele artei. Cea ce am spus despre „frumos” este valabil, *mutatis mutandi*, și despre „urât”: și această noțiune este utilizată în estetică cu două accepțiuni: una largă, care semnifică ceea ce este „neizbutit estetic” (stângaci, inexpressiv, irelevant etc.) și alta restrânsă, categorială, referitoare la reprezentarea în operă a unui conținut dezagreabil. Din această perspectivă categorială, toate celelalte categorii estetice: comicul și umorul, sublimul și tragicul, fantasticul etc. rezultă din dozări diferite ale frumosului și urâtului și din variate raporturi dialectice între ele. Toate formele artei sunt deci alterări ale frumosului pur, iar problema fundamentală a esteticii devine cea a modificărilor frumosului.

Datorită acestor doi factori problema categoriilor estetice a dobândit în estetica secolului al XIX-lea *un statut privilegiat, în dezacord cu relevanța sa estetică sa reală*.

Majoritatea doctrinelor estetice contemporane rețin și examinează următoarele categorii estetice: *frumosul și urâtul, comicul și umorul, sublimul și tragicul, grațiosul* etc. Au mai fost propuse însă și alte categorii estetice ca: *bizarul, fantasticul, fiorosul, grotescul, solemnul, idilicul* etc. Se înregistrează astfel două tendințe divergente:

- *De restrângere a numărului categoriilor estetice* și de considerare a celor omise drept varietăți sau combinații ale celor reținute;
- *De extindere indeterminată a numărului categoriilor estetice*, fiecare dintre cele adăugate fiind considerată ireductibilă.

Sub raport strict estetic, *categoriile numite impropriu „estetice” sunt expresii ale conținutului extraestetic al operelor de artă și nu ale formei lor estetice*. Nici frumosul sau urâtul, în înțelesul lor categorial, nici celelalte categorii estetice, indiferent de numărul lor, *nu reprezintă modalități estetice de organizare a materiei sau a datelor conștiinței*. Ele desemnează, dimpotrivă, *conținuturi*, fiind noțiuni ce se aplică materiei sau fabulației operei. Așa-numitele categorii estetice sunt deci *exterioare sferei estetice a artei*. Această teză devine evidentă dacă luăm în considerare faptul că există nu numai un frumos, urât, sublim, grațios, fantastic etc. ale artei, ci și ale naturii și realității, în general. Există, în același sens, un comic sau un umor al situațiilor sociale și un tragic al condiției umane sau al istoriei.

S-ar putea obiecta că astfel de însușiri nu sunt descoperite în realitatea

practică decât după ce au fost revelate de artă. Comparăm, de exemplu, o femeie frumoasă cu Mona Lisa, un copil prost crescut cu Dl. Goe, un om zgârcit cu Harpagon sau cu Hagi Tudose etc. Există însă foarte multe cazuri în care astfel de impresii apar *și fără suportul unor creații artistice*. Este semnificativ, în acest sens, faptul că majoritatea indivizilor lipsiți de cultură și cu sensibilitate artistică needucată sesizează manifestarea acestor categorii în situațiile de viață în care sunt implicați, fără a cunoaște prelucrările lor artistice. Tot atât de adevărat este însă și faptul că atunci când li se cunosc transfigurările artistice percepția lor extraartistică este mai amplă, mai profundă și mai nuanțată.

Tragicul nu este numai o închipuire a artiștilor, ci, în primul rând, *o trăsătură constitutivă a realității*, conform căreia eroul tragic cade jertfă tocmai datorită excelenței caracterului său. Dacă tragicul n-ar exista decât în imaginația artiștilor și nu și condiția ontologică a omului, el n-ar mai determina în sufletul nimănui acel amestec dramatic de teroare, milă și admirație, care este considerat definitoriu pentru emoția tragică. Se poate aprecia deci că tragicul realității nu este resimțit prin analogie cu cel al artei, ci, dimpotrivă, acesta din urmă își extrage toată forța și expresivitatea lui din tragica întocmire metafizică și morală a lumii. Dacă întâmplările tragice evocate de artă nu s-ar desprinde din acest fundal al vieții, ele n-ar fi decât un simplu joc al spiritului care n-ar mai impresiona pe nimeni. Transfigurările artistice ale tragicului vieții au capacitatea de a-l evidenția, a-i identifica sursele majore, efectele paradoxale, atitudinile umane exemplare etc. pe care el le determină. Personajele operelor tragice pot deveni modele de viață, au o remarcabilă forță umanizatoare, ceea ce explică larga audiență a tragediei în întreaga istorie a artei.

La fel, *comicul* și *umorul* determină veselie deoarece denunță stări reale de lucruri. Redus la tipul său cel mai general, *comicul* este întotdeauna o impostură demascată și făcută, odată cu aceasta, inofensivă. *Umorul* este și el o demascare, dar una care ajunge să descopere o valoare înaltă sub aparențele umile ce o ascund. Veselia determinată are, în fiecare dintre aceste împrejurări, o altă semnificație. Râdem cu ambele prilejuri, dar în primul caz pentru a pedepsi, iar în cel de-al doilea pentru a răscumpăra. Astfel de satisfacții, la care participă întreaga noastră ființă, nu s-ar produce dacă ele n-ar corespunde realității lumii, ci doar imaginației artiștilor. Astfel, dacă râsul exprimă întotdeauna o satisfacție, râsul determinat de arta comică provoacă o dublă satisfacție, prin confirmarea pe care o primim de la spiritul lucid al artiștilor. S-a afirmat, în acest sens, că emoția comică are caracter social, deoarece nu ne înveselim cu adevărat decât în societate. Ori de câte ori aflăm un banc bun sau o întâmplare amuzantă simțim nevoia să le împărtășim primului cunoscut pe care-l întâlnim. Chiar în cazul citirii solitare a unei lucrări umoristice sau contemplării unei caricaturi stabilim o legătură socială cu un semen prestigios, care este creatorul operei respective. Mai mult decât atât: comicul este o caracteristică exclusivă a umanului. Ori de câte ori percepem ca amuzante conduitele unor animale sau anumite fenomene naturale o facem datorită asocierii

lor spontane cu diferite defecte sau atitudini umane.

Asemenea tragicului, comicului sau umorului, nici *frumosul*, *urâtul* sau *grațiosul* nu ne izolează în idealitatea areală a artei, ci ne apropie de realitatea lumii. Este semnificativ în acest sens faptul că *putem distinge întotdeauna cu claritate între frumusețea, urâtenia sau grația modelului și meritul estetic al prelucrării sale artistice*. Există modele de mare frumusețe sau grație care în reprezentarea lor artistică nu inspiră decât opere neizbutite sau banale. Există, dimpotrivă, modele urâte care inspiră capodopere artistice. N-am putea distinge însă cu atâta claritate între frumusețea, urâtenia sau grația modelului sau a motivului și transfigurarea lor artistică dacă cea din urmă n-ar aparține sferei evaluărilor estetice și cele dintâi sferei evaluărilor extraestetice.

Constatarea că așa-numitele categorii estetice vizează conținutul extraestetic al operelor de artă mai rezultă și din faptul că ele *sunt supuse variațiilor în timp*, care limitează epoca în care au mare relevanță. În general, *operele de artă sunt vremelnice prin conținutul lor*, care este constituit din valorile extraestetice pe care le includ. Când interesul pentru acest conținut determinat scade sau dispare, ca urmare a prefacerilor civilizației și dinamicii sensibilității umane, operele de artă nu mai sunt salvate de anacronism decât de *însușirea lor de realizări estetice*, adică de prelucrări ale conținuturilor respective ce poartă pecetea sufletului original al artistului. Dacă facem însă abstracție de forma estetică a operei, concentrându-ne interesul doar asupra conținutului ei categorial, constatăm că, de cele mai multe ori, acesta nu se poate sustrage acțiunii erozive a timpului. Scăderea interesului artei moderne pentru frumos și tragic demonstrează că aceste categorii sunt condiționate istoric, ținând de conținutul extraestetic și vremelnice al operei, nu de forma, incomparabil mai durabilă, a prelucrării estetice a conținutului respectiv.

În fine, așa-numitele categorii estetice sunt *noțiuni obținute prin sistematizări ale aspectelor lumii sau vieții din alte perspective decât cea propriu-zis estetică*. De cele mai multe ori ele *sunt noțiuni metafizice sau morale*. Dacă examinăm, de exemplu, modul în care s-a constituit *teoria modernă a sublimului* (care a fost prefigurată, cum menționam mai sus, la sfârșitul antichității de „*Tratatul despre sublim*” al lui *Pseudo-Longinus*) ne dăm seama de caracterul extraestetic al acestei categorii. Principalii teoreticieni moderni ai sublimului – *Kant și Schiller* – au afirmat prin această categorie ideea superiorității morale a omului, care transcende forțele dezlănțuite ale naturii și chiar infinitatea ei. Infinitatea lumii este o idee modernă, apărută în Renaștere ca urmare a modificării modelului cosmologic. În acele secole de profunde restructurări ale concepției asupra lumii, o dată cu ideea infinității universului, a apărut și sentimentul nobil de orgoliu al omului care gândește această infinitate, ridicându-se astfel, chiar și numai prin acest fapt, deasupra ei. Nu întâmplător, Pascal a omagiat măreția „trestiei gânditoare”, iar Kant a corelat nemărginirea cerului înstelat cu legea morală aflată în abisurile conștiinței umane. Este cert că teoria modernă a sublimului n-a fost elaborată ca urmare a prelucrării unui material artistic din

perspectivă estetică, ci ca o consecință a speculației metafizice și morale asupra universului și a condiției umane.

Tot astfel, *teoria grațiosului* a fost elaborată, mai întâi, de Plotin, la sfârșitul antichității, ca un element esențial al sistemului său teologico-filosofic. Pentru Plotin, grația nu este decât reflexul splendorii Creatorului în lumea creată. În același spirit, Schiller a definit în epoca modernă grația ca acel fel de a se mișca și de a se comporta al omului care nu trădează eforturile penibile ale voinței morale de a stăpâni instinctele și înclinațiile naturale, ci atestă o spontaneitate ușoară și fericită, care dovedește că voința morală, pe de-o parte, și instinctele și înclinațiile naturale, pe de altă parte, au ajuns să se armonizeze perfect. Vechea explicație metafizico-teologică a grației a lui Plotin a fost înlocuită de Schiller cu una etică, deci tot cu una extraestetică. Este semnificativ în acest sens și faptul că în tratatul său intitulat „*Grație și demnitate*” Schiller nu invocă nici un exemplu din artă!

S-a ridicat însă întrebarea dacă, chiar în calitatea lor de manifestări ale dimensiunii extraestetice a operelor de artă, categoriile estetice n-ar trebui să ocupe un loc mai important în cercetarea estetică? S-ar putea invoca, în acest sens, teza conform căreia conținutul extraestetic al operelor de artă condiționează forma lor estetică. Cu alte cuvinte, ceea ce devine o operă de artă depinde și de conținutul de valori extraestetice pe care ea îl prelucrează. Dintr-o astfel de perspectivă, nu se poate contesta faptul că *diferitele categorii estetice impun modalități specifice de manifestare a principiilor constitutive ale operei de artă*.

Astfel, *eroul tragic* nu este ales niciodată din aceeași lume cu *personajul comic*. Fiecare este izolat dintr-un alt plan al realității sociale. Artistul pare a privi de jos către eroul tragic, dar urmărește de sus peripețiile personajului comic, cu un clar sentiment al propriei sale superiorități. Din acest motiv, artistul comic merge adesea până la caracterizări și detalii de amănunt, care nu apar niciodată printre procedeele estetice ale operelor tragice. Eroul tragic se menține pe linia unei simplități monumentale, pe când comedia introduce, chiar și în epocile clasice, un evident timbru realist. Caracterul tragic este rotunjit în perfecțiune sferică asupra sa însuși, este închis față de adversitățile naturii, societății sau destinului, care îl pot zdrobi, dar nu și altera. Figura comică este prin excelență contradictorie și predispusă la fragmentare, elementele sale constitutive alcătuind o unitate precară și provizorie. Drept urmare, compoziția tragică va reclama o mai mare stringență a organizării ei interne, o staticitate de bloc masiv, care nu este necesară în cazul comediei. De asemenea, opera tragică are o extensiune determinată, incluzând elementele necesare și suficiente pentru conturarea caracterului tragic, iar amplificarea acestei extensiuni riscă să o compromită. Dimpotrivă, opera comică poate fi extinsă nedefinit, adăugarea de noi episoade amuzante conferindu-i adesea mai multă savoare.

Frumosul este, de regulă, coordonat cu planul receptorului operei. Apariția lui este plasată într-o lume accesibilă, față de care receptorul nutrește sentimentele unei cordialități deferente. De aceea detaliile caracterizării lui pot fi mai numeroase

decât în cazul *tragicului*, dar mult mai puține decât în acela al *comicalului*. Nu trebuie să ne uităm prea de aproape la figurile care urmează să rămână frumoase. Plăsmuirea și perceperea lor trebuie să păstreze un anumit grad de generalitate, în absența căruia frumosul poate aluneca spre alte categorii. *Pitorescul* este cel mai frecvent dușman al frumuseții, iar *viziunea plastică* îi este mai caracteristică. *Grația* aparține și ea tipurilor idealiste, dar se poate manifesta și sub aparențe ingrate, tratate cu minuție realistă etc.

Explicitarea modalităților determinate în care diferitele categorii estetice influențează calitățile estetice ale operelor de artă nu constituie însă obiectul de studiu al esteticii generale, ci al unor discipline estetice specializate, ca teoriile diferitelor arte, critica de artă etc.

BIBLIOGRAFIE

1. ACHIM, I., *Introducere în estetica industrială*, Editura Științifică, București, 1977.
2. ACHIȚEI, G., *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, 1988.
3. ANDREI, P., *Filosofia valorii*, 1945.
4. BLAGA, L., *Trilogia valorilor*, în *Opere*, vol. 10, Editura Meridiane, București, 1987.
5. BURKE, Ed., *Despre sublim și frumos*, Editura Meridiane, București, 1981.
6. CHIRIȚĂ, R., *Repere axiologice în gândirea românească interbelică*, Editura Omnia Uni, Brașov, 1998.
7. DOMENACH, J.-M., *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995.
8. GRÜNBERG, L., *Axiologia și condiția umană*, Editura politică, București, 1972.
9. IANOȘI, I., *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, București, 1983.
10. ISAC, D., *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.
11. LIICEANU, G., *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Editura Univers, București, 1975.
12. LONGINUS, C., *Tratat despre sublim*, în vol. *Arte poetice*, Editura Univers București, 1970.
13. MOUTSOPOULOS, E., *Categoriile estetice*, Editura Univers, București, 1976.
14. NIETZSCHE, Fr., *Nașterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, București, 1978.
15. NOICA, C., *Creație și frumos în rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1975.
16. PAPU, E., *Barocul ca tip de existență*, Editura Minerva, București, 1977.
17. PLATON, *Phaidros*, în *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
18. PLEȘU, A., *Pitoresc și melancolie*, Editura Univers, 1980.
19. Ralea, M., *Arta și urâtul*, în *Scrieri din trecut în literatură*, E.S.P.L.A.,

București, 1957.

20. ROSENKRANZ, K., *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, București, 1984.
21. RUSU, L., *Logica frumosului*, Editura pentru literatură, București, 1968.
22. SMEU, G., *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, Editura Academiei, București, 1969.
23. VIANU, T., *Introducere în teoria valorilor*, în *Opere*, vol. 8, Editura Minerva, București, 1979.

A U T O E V A L U A R E

1. Definiți axiologia și motivați statutul său teoretic de disciplină filosofică.
2. Este axiologia o disciplină antică sau modernă?
3. Caracterizați conceptul de valoare generică și precizați raporturile sale cu conceptele ce desemnează tipurile determinate de valori.
4. Precizați distincția dintre *a fi valoare* și *a avea valoare*.
5. Ce deosebire există între *valorile-mijloace* și *valorile-scopuri*? Exemplificați cele două categorii de valori.
6. Individualizați *valoarea estetică* în ansamblul *valorilor-scopuri*.
7. Motivați *unicitatea* operei de artă. Ce valoare au còpiile, imitațiile și reproducerile operelor de artă?
8. Ce este *estetismul* și prin ce se deosebește el de *atitudinea estetică*?
9. Definiți conceptul de *categorie estetică*.
10. Care au fost principalii factori care au determinat creșterea în epoca modernă a interesului pentru problema categoriilor estetice?
11. Precizați accepțiile cu care sunt utilizate în estetică noțiunile de *frumos* și *urât*.
12. Motivați importanța problemei categoriilor estetice în ansamblul problematicii esteticii.
13. Realizați un eseu cu tema: *Virtuți și vicii ale estetismului*.

D. OPERA DE ARTĂ

Scopurile unității didactice sunt:

- de a caracteriza opera de artă și a o deosebi de alte produse ale activității creatoare a omului
- de a disocia forma, conținutul, motivul și materialul operei de artă
- de a prezenta și examina principiile constitutive ale operei de artă
- de a defini, caracteriza și exemplifica cele mai importante sinteze teoretice ale artei

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

- să deosebească opera de artă de alte forme ale activității creatoare a omului
- să disocieze conținutul, forma, motivul și materialul operei de artă
- să cunoască principiile constitutive ale operei de artă: izolarea, ordonarea, clarificarea și idealizarea
- să cunoască și să fie în măsură să integreze operele de artă determinate în principalele sinteze teoretice ale artei: arte, tipuri, stiluri, genuri și specii

Structura unității didactice

Cursul 7

1. Caracterizare generală a operei de artă
2. Forma și conținutul operei de artă
3. Motivul și materialul operei de artă
4. Principiile constitutive ale operei de artă
 - 4.1. Izolarea
 - 4.2. Ordonarea
 - 4.3. Clarificarea
 - 4.4. Idealizarea

Cursul 8

5. Sinteze teoretice ale artei

5.1. Tipurile artistice

5.1.1. Caracterizare generală

5.1.2. Sfântul, omul reprezentativ și omul de rând

5.1.3. Peisajul transcendent, peisajul imanent și natura moartă

5.1.4. Eleatism și heraclitism în artă

5.1.5. Viziunea plastică și viziunea pitorească în artă

5.1.6. Idealism și realism în artă

Cursul 9

5. 2. Stilul artistic

5. 3. Clasificarea artelor

5.4. Genurile artistice

Bibliografie

Autoevaluare

D. OPERA DE ARTĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Conform caracterizării valorii estetice, un obiect oarecare devine *bun estetic* numai dacă este valorizat printr-un act al spiritului prin raportare la *valoarea estetică*. Dar pentru ca acest act al spiritului să se poată produce, obiectul respectiv trebuie să aibă o serie de *însușiri* care îi caracterizează structura și îi determină calitatea de *operă de artă*.

Dacă actul constitutiv de operă este al artistului și constă în prelucrarea efectivă a unui material pentru a-i impune o structură estetică avem de-a face cu procesul *creației operei de artă*.

Dacă este vorba de un act imaterial al spiritului ce constă în integrarea pur ideală a unui obiect în sfera valorii estetice avem de-a face cu procesul *contemplației operei de artă*.

În principiu, prin contemplație aproape orice obiect, fapt, eveniment etc. poate fi valorizat ca bun estetic. Dar dintre multiplele obiecte date în experiență, unele solicită în mod special atitudinea estetică și stimulează contemplația. Acestea sunt *operele de artă propriu-zise*, adică acele bunuri estetice în cazul cărora *procesul creației coincide cu cel al contemplației*, deci contemplația vizează un obiect care a fost creat în mod deliberat în vederea acestui scop.

Opera de artă se constituie la intersecția *forței plastice a naturii* cu *capacitatea tehnică a omului*, prin care libertatea, talentul și conștiința sa introduc în lume o categorie de bunuri *ontologic diferite de obiectele și fenomenele naturale*.

Ca urmare a acestei geneze hibride, se constituie ceea ce s-ar putea numi „*paradoxul artei*”: opera de artă este, pe de-o parte, *un fapt natural*, ilustrând o forță activă ce se manifestă în întreaga natură și, pe de altă parte, ea este *ceva izolat de natură și opus ei*, ca tot ceea ce este produs al tehnicii omenești. Faptul de a fi, în același timp, natură și antinatură determină fondul contradictoriu al fenomenului artistic și îi individualizează statutul ontologic în ansamblul realității.

Antinaturalismul artei constă în faptul că:

1. Operele de artă par a fi adesea *imitații ale naturii*, dar, în realitate, sunt *complet eterogene în raport cu ea*. De exemplu, zece exemplare ale aceleiași cărți sau zece bancnote de aceeași valoare sunt serii absolut omogene, în cazul cărora este imposibil de distins copia de original. Opera de artă este însă *ontologic diferită*

de modelul său. Un portret sau un peisaj au *altă natură* decât omul sau colțul de natură care le-au servit drept model. Tabloul nu este persoana sau colțul respectiv de natură într-un al doilea exemplar. Artă presupune un sistem de convenții și nu are relevanță estetică decât în măsura în care el este acceptat. Dacă în artă tradițională valoarea conferită operei era proporțională cu exactitatea sau expresivitatea imitației naturii, în cea modernă, în măsura în care natura mai este sursă de inspirație, transfigurarea realizată uneori de artist este atât de pronunțată încât, de multe ori, motivul inspirator cu greu mai poate fi recunoscut. În abstracționism, de exemplu, opera devine pur și simplu autoreferențială, adică ea nu mai transfigurează artistic un subiect sau un motiv exterior ei, ci transpune în operă sentimente sau trăiri ale artistului lipsite de relevanță figurativă.

2. Opera de artă este ceva opus naturii și deoarece percepem producerea ei ca fiind *dependentă de aptitudinile omenеști și de finalismul lor* și nu de mecanismul spontan al forțelor naturii. O floare sălbatică, de exemplu, este un produs spontan al naturii deoarece nu ne reprezentăm o conștiință care să o fi conceput înainte de a o fi creat și care să fi mobilizat și condus în acest scop anumite forțe și procese sufletești legate de o individualitate. În cazul florilor modificate de om prin procese de selecție și încrucișare ori prin manipulări genetice intervenția umană asupra fondului natural originar este uneori atât de importantă încât uneori florile respective nu mai au aproape nici o asemănare cu prototipurile lor naturale. Chiar și din perspectiva esteticii mistice a lui Plotin sau a Sfântului Augustin, care-l concep pe Creator ca pe un Artist desăvârșit, actul creației este considerat tot spontan, căci este greu să ni-l imaginăm pe Autorul naturii împărțășind dilemele și chinurile creatorului de artă. Acest lucru se întâmplă însă în cazul operei de artă, care, și din acest motiv, ne apare ca ceva opus naturii.

3. Opera de artă este *un întreg care își este suficient*, astfel încât ea pare complet izolată de natură. Pentru punctul de vedere estetic înlănțuirea evenimentelor se oprește în fața artei și nu mai continuă după ea. Opera de artă creează impresia unei totalități necondiționate, trăind prin sine, astfel încât valoarea ei persistă chiar și atunci când toate persoanele, obiectele și stările de lucruri care o înconjurau în momentul în care a fost creată au dispărut, cum este cazul vestigiilor artistice ale unor lumi apuse. Datorită acestui fapt putem distinge întotdeauna cu precizie natura sălbatică, neatinsă de activitatea umană (în măsura în care așa ceva mai există!) și natura umanizată: un parc sau o grădină sunt în mod evident altceva decât o pădure seculară sau un peisaj montan.

B. Artă nu este însă numai antinaturală, ci și *naturală*. Naturalismul ei este ilustrat de:

1. Ca și natura, opera de artă are *o finalitate intrinsecă*, adică ea este un *scop în sine*. Pentru a sesiza acest lucru este suficient să o comparăm cu o creație tehnică, de exemplu cu o mașină, produsul antinatural prin excelență. Finalitatea acesteia este întotdeauna extrinsecă, adică ea este un mijloc pentru atingerea unui scop exterior ei. Opera de artă este însă *autotelică* (gr. *autos* – însuși, *telos* – scop),

adică își este propriul scop. Acesta este și cel mai puternic criteriu pentru delimitarea operei de artă de ceea ce nu este artă: ori de câte ori identificăm unui bun un scop exterior, el nu este operă de artă în sensul deplin al termenului. Desigur, acest criteriu trebuie relativizat pornind de la situațiile concrete: de exemplu, un vas grecesc antic sau o vază chinezească medievală au fost create ca bunuri utilitare, adică pentru a satisface necesități utilitare, deci extraartistice, dar sunt valorizate de amatorul de artă modern ca opere de artă. Dacă dorim să fim riguroși, le putem considera obiecte estetice și nu opere de artă propriu-zise.

2. Asemenea tuturor fenomenelor naturale, opera de artă este supusă *acțiunii legilor naturii*. Chiar dacă este plasată, de cele mai multe ori, într-un mediu artificial, poate fi protejată prin tehnici de conservare și restaurare etc., care-i pot prelungi existența, ea se transformă și se degradează în timp, asemenea obiectelor naturale.

Cu toate aceste asemănări cu natura, arta are și ceva din creația tehnică, din mașină. Ca și mașina, opera de artă *tinde să devină autonomă în raport cu creatorul său*. Dacă este adevărat că artistul inițiază și conduce procesul creației operei, tot atât de adevărat este și că acest proces îl conduce pe el. O dramă sau un roman, un tablou, o statuie de marmură sau de bronz, o simfonie etc. nu devin numai ce dorește artistul, ci și ce pretind de la el genul pe care l-a ales, materialul pe care îl prelucrează, tehnicile pe care le utilizează etc. De asemenea, artistul nu poate controla decât în mică măsură destinul operei sale în posteritate, impactul său asupra publicului etc.

Examinarea situației pe care o ilustrează în ansamblul realității, permite înțelegerea operei de artă ca *produs al forței plastice a naturii continuată prin tehnica omului*. Fiind, în același timp, natură și tehnică, arta reprezintă punctul unei încrucișări, domeniul unei interferențe. Această structură duală este unul dintre factorii ce explică perenitatea artei și forța sa umanizatoare. În opera de artă se regăsesc într-o sinteză expresivă și revelatoare natura și omul.

2. FORMA ȘI CONȚINUTUL OPEREI DE ARTĂ

Arta prelucrează un material, conferă o organizare specifică *materiei* (în artele spațiale) sau *datelor conștiinței* (în artele temporale) și realizează *un produs care-și are scopul și prețul în el însuși*. În procesul de făurire a operei de artă intervin și alte valori decât cele propriu-zis estetice, a căror origine se află în sufletul artistului, în modul său de a percepe și a concepe lumea și viața.

Se poate aprecia că, privită în totalitatea ei, opera de artă este *expresia unei duble valorizări*: a unor materiale prin raportare la diferite *valori extraestetice* și a bunurilor care rezultă în urma acestei prime valorizări prin raportare la *valoarea estetică*. Înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om care percepe și înțelege lumea într-un mod personal. Doar după ce a gândit, a trăit și a valorizat împrejurările vieții în acest fel, el le integrează în unitatea artei. Expresivitatea

artei, profunzimea ei spirituală, capacitatea sa umanizatoare etc. se datorează, în mare parte, multiplelor valori extraestetice integrate în structura ei.

Din perspectivă axiologică, opera de artă are deci o structură ierarhică. Ea se constituie prin *integrarea diferitelor tipuri de valori extraestetice* (morale, politice, religioase, vitale, teoretice etc.) *în sfera mai cuprinzătoare a valorii estetice*. Opera de artă devine *un scop în sine, o unitate autotelică*, numai după ce a înglobat în structura sa o serie întreagă de valori, mijloace și scopuri extraestetice. Structura axiologică ierarhică a operei de artă permite disocierea în planul analizei teoretice a *ansamblului de valori extraestetice* pe care ea le integrează în unitatea sa de *modalitatea efectivă de realizare a acestei integrări*. În funcție de punctul de vedere pe care îl adoptăm, opera de artă poate fi analizată fie din perspectiva *conținutului*, adică a *ansamblului valorilor extraestetice* integrate în structura sa, fie din cea a *formeii*, adică a *valorii estetice* înglobatoare.

Realitatea unitară și vie a artei se opune însă acestei distincții, deoarece *conținutul operei nu apare decât în unitatea sa formală*, iar *aceasta nu dobândește relevanță estetică decât prin intermediul conținutului*. Ca urmare a supralicitării uneia dintre cele două componente axiologice structurale fundamentale ale operei de artă a izbucnit *disputa dintre formalisti și idealisti*, care a jalonat estetica secolului al XIX-lea. În timp ce pentru *formaliști* (Johann Friedrich Herbart, Robert Zimmermann etc.) calitatea estetică a operei se reducea la *simple raporturi formale*, pentru *idealiști* (Friedrich Schelling, Arthur Schopenhauer etc.) ea rezulta din *conținutul ei ideal*, adică din *ansamblul valorilor extraestetice* pe care le înglobează.

În funcție de *accentul pus de artist în procesul creației sau/și de amatorul de artă în procesul receptării*, opere de artă pot fi grupate în mai multe categorii:

1. Opere în care accentul cade pe *conținutul lor de valori extraestetice*. Întreaga literatură și artă tezistă, didacticistă, moralizatoare, ideologizantă, religioasă etc. se integrează în această categorie. H. Ibsen considera, de exemplu, că valoarea operei de artă este proporțională cu virtuțile sale morale, iar teatrul său ilustrează deplin această convingere. În același spirit, pentru Fr. Schlegel, unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai romantismului, poezia modernă, spre deosebire de cea antică, se caracterizează prin heteronomie estetică. Întreaga artă realistă își concentra interesul asupra reprezentării fidele și expresive a realității ce-i servea drept sursă de inspirație. Așa-numitul *realism socialist* nu era decât o politizare tendențioasă a operei de artă, care-i compromitea adesea valoarea estetică etc.

2. În alte opere accentul cade asupra acțiunii de structurare a elementelor extraestetice ale operei în sfera valorii estetice, adică *asupra formeii sale*. Din această categorie fac parte toate creațiile în care importanța conținutului este redusă la minimum, aproape întregul interes al artistului concentrându-se asupra acțiunii de unificare și armonizare estetică a elementelor extraestetice. G. Flaubert scria, în acest sens, că idealul său estetic este să scrie „o carte despre nimic” și considera că

operele cele mai izbutite sub raport artistic sunt cele care conțin cât mai puțină materie. Această tendință s-a accentuat în arta modernă și a determinat așa-numitul „purism” artistic. Obsedați de forma operei, exponenții acestei tendințe ignoră sau chiar cultivă incongruențele sale de conținut. Pentru evaluarea pertinentă a unor astfel de opere este nevoie de discernământ și de rafinament estetic, pe care, de obicei, receptorii începători sau neexperimentați nu le au.

3. Există, de asemenea, opere în care în centrul interesului se află însăși *acțiunea de realizare a lor*, care se impune manifest în actul receptării. Acestea sunt așa-numitele „*opere de virtuozitate*”. În această categorie ar putea fi integrate operele unor artiști de mare talent, precum Niccolo Paganini, Johannes Brahms, Salvador Dali, Alexandru Macedonski etc. Deși au realizat opere de artă remarcabile, ei au pus accentul pe anumite procedee tehnice, pe care le-au stăpânit în mod desăvârșit. Sintagma „*operă de virtuozitate*” se aplică doar rareori creațiilor artistice în cazul cărora procesul execuției este insesizabil, cu ea fiind denumite, în special, cele la care acest proces este adus în prim-plan. În unele cazuri, dincolo de virtuozitatea execuției, astfel de opere pot prezenta anumite precarități estetice. Aceasta nu înseamnă însă că operele de virtuozitate trebuie repudiate sau suspectate aprioric de carențe de ordin estetic, ci este recomandabil ca judecățile de valoare formulate asupra lor să fie precedate de analize estetice minuțioase, căci execuția seducătoare poate determina tendințe spontane de supralicitare a valorii lor. Mai mult decât în alte situații, în cazul evaluării unor astfel de opere trebuie avut în vedere fiecare caz concret.

4. În fine, cele mai izbutite sub raport estetic sunt *operele simbolice*, adică acele opere în cazul cărora conținutul și forma fuzionează organic în intuiția lor concretă. Solidaritatea componentelor structurale primare ale operei este în cazul operelor simbolice atât de mare încât ele se află într-o relație funcțională permanentă și se potențează reciproc. Acestei categorii îi aparțin așa-numitele capodopere din toate artele, epocile și culturile.

3. MOTIVUL ȘI MATERIALUL OPEREI DE ARTĂ

Unitatea formei și conținutului se realizează prin *motivul operei*. Orice operă de artă înfățișează ceva: un eveniment, un peisaj, un chip uman, o stare de spirit, un destin etc. *Motivul este ideea artistică majoră, tema principală* a unei opere de artă. Prin el componentele structurale primare ale operei sunt integrate într-o configurație estetică unitară cu mare forță expresivă. *Sunt considerate motive temele semnificative și de mare frecvență din arta națională și universală*, care se repetă în variante diferite în funcție de epocă, opțiunile filosofice fundamentale ale autorului, particularitățile sensibilității artistice a epocii sau a creatorului etc. Motivul introduce un anumit schematism în creația artistică, iar succesul reluării unui motiv intens abordat anterior este dependent de talentul și originalitatea artistului. De exemplu, motivul prometeic cunoaște peste 70 de variante literare de

la Eschil până în zile noastre, dar tocmai această aparentă epuizare a sa este provocatoare. Alte motive frecvente în arta universală sunt: fecioara cu pruncul, răstignirea lui Isus, coborârea de pe cruce a lui Isus, inițierea, triumghiul conjugal, răzbunarea, restabilirea justiției etc. În principiu, motivele exprimă dominantele intereselor sau ale sensibilității umanității, iar dinamica lor reflectă devenirea acestora. Ele reprezintă și o adevărată provocare pentru artiști, căci nu este tocmai ușor să reiei, de exemplu, un motiv mitic sau biblic în contextul particularităților așteptărilor și exigențelor estetice ale publicului mileniului trei.

În arta contemporană se constată *tendința de diminuare a importanței motivului*. Artă „fără subiect”, pe care o visa Flaubert, trebuia să fie, de fapt, o artă fără motiv. Această tendință a fost inaugurată în artele plastice și în literatură de expresionism, care a urmărit în mod programatic să diminueze subiectul, anecdota sau orice alcătuire naturală, exprimând forme și trăiri emanând direct din sensibilitatea sau imaginația artistului. Mai devreme sau mai târziu, arta revine însă la motivele clasice sau consacră altele noi: polițistul justițiar, avatarurile cuplului în lumea contemporană, lipsa de comunicare, alienarea individului etc.

Ultimul element pe care analiza estetică îl poate disocia din complexul unei opere de artă este *materialul* său. Acesta este *mediul, substanța, obiectul, fenomenul etc. care sunt prelucrate* pentru a li se imprima structura estetică pe care artistul a imaginat-o. Materiale ale operei pot fi: culoarea, lutul, piatra, metalul, sticla, lemnul etc. (în artele plastice), sunetul – cu acuitatea, amploarea și timbrul său – (în muzică), limba (în literatură), corpul omenesc (în coregrafie și pantomimă) etc.

De-a lungul evoluției istorice a artelor poate fi evidențiată *o continuă diversificare a mijloacelor de transfigurare a lumii și vieții în artă și a materialelor utilizate în acest scop*, ajungându-se în epoca noastră până la completa ștergere a granițelor dintre așa-numitele „materiale nobile” și restul materiilor prime existente. În special arta plastică modernă sau muzica concretă consideră că aproape orice poate deveni material pentru artă, de la noile materii prime (mase plastice, fibre de sticlă, diverse aliaje etc) până la utilaje ale producției industriale (instalații ori componente ale lor, țevi, diverse recipiente etc.), deșeurile menajere (cutii goale de conserve sau alte recipiente, încălțăminte uzată, ciorapi rupți etc.) etc., iar în muzică sunetele produse prin lovirea sau frecarea unor obiecte uzuale (butoaie, capace de vase, oale, tacâmuri, sticle etc.).

Fiecare material, în funcție de caracteristicile sale intrinseci, *se pretează la o anumită tratare artistică* și, în consecință, este adecvat pentru anumite arte și, în cadrul acestora, pentru anumite motive. Fiecare material are deci *o funcționalitate estetică specifică*, ce constă, în primul rând, *în indicațiile și contraindicațiile artistice pe care el le sugerează*. Există o afinitate determinată între anumite valori sau motive artistice și materialul apt să le întrupeze. De exemplu, un monument poate fi realizat din piatră sau bronz, nu însă din fier sau din porțelan; pasta densă a culorilor în ulei poate sugera mai bine materialitatea obiectelor, în timp ce

fluiditatea acuarelei o face mai potrivită pentru reprezentarea luminii etc.

Alături de aceste indicații și contraindicații artistice ale materialelor, *structura lor specifică*, rezultată din lucrarea naturii sau a tehnicii omenești se poate integra în aspectul global al operei. De exemplu, nodurile sau fibrele lemnului și desenele pe care ele le alcătuiesc pot intra ca factori estetici expresivi în sculptura sau gravura în lemn.

Importante implicații estetice poate avea în artele plastice și *relația decorativă a diferitelor materiale cu lumina*. De exemplu, opacitatea granitului, relativa transluciditate a marmurei sau a alabastrului, luciul bronzului etc. sunt însușiri care completează aspectul estetic al operelor de artă. De asemenea, o poezie lirică trăiește nu numai prin conținutul său de valori extraestetice și prin forma sa estetică, ci și prin structura sonoră a limbii în care este scrisă. Datorită acestui fapt, numeroși esteticieni și, mai ales, poeți consideră că poezia este, în ceea ce are ea mai propriu și mai expresiv, intraductibilă. La fel, timbrele caracteristice diferitelor instrumente intră în creația muzicală cu aportul lor specific, de care compozitorul nu este răspunzător, dar de care el trebuie să țină seama.

Analiza elementelor structurale fundamentale care constituie opera de artă permite deci distincția teoretică dintre conținutul, forma, motivul și materialul operei. Dar numai *solidaritatea și adaptarea lor reciprocă* în interiorul unității autotelice a creației configurează opera de artă autentică.

4. PRINCIPIILE CONSTITUTIVE ALE OPEREI DE ARTĂ

Pentru înțelegerea specificului operei de artă este necesară și *determinarea particularităților modului specific de organizare a materiei sau de compunere a datelor conștiinței pe care ea îl întruchipează*. Pe această bază devine posibilă delimitarea riguroasă a operei de artă de ceea ce nu este artă și evitarea erorii de includere în sfera artei a obiectelor și proceselor naturale sau a unor bunuri ce aparțin altor domenii ale activității creatoare a omului. Examinarea principiilor constitutive ale operei de artă permite totodată clarificarea modalităților în care ea trebuie să fie realizată și receptată, adică *fundamentarea teoretică a normelor creației și receptării artei*.

Numeroși esteticieni sunt de acord asupra faptului că cele mai importante principii constitutive ale operei de artă sunt:

- A. Izolarea
- B. Ordonarea
- A. Clarificarea
- C. Idealizarea

Prezentarea și analizarea lor este în măsură să individualizeze opera de artă în marea varietate a produselor activității creatoare a omului și să contribuie la mai buna înțelegere a organizării sale interne.

4.1. IZOLAREA

Primul principiu constitutiv al operei de artă decurge din însușirea valorii estetice de a fi un *scop în sine*. Opera de artă, în calitate de bun valorizat prin raportare la valoarea estetică, este și trebuie să fie o existență izolată de complexul fenomenelor și evenimentelor care alcătuiesc împreună domeniul experiențelor practice. Nu există operă de artă veritabilă, care, prin felul în care se înfățișează, să nu prezinte însușirea de a fi izolată de restul realității. Filosoful și esteticianul spaniol José Ortega y Gasset scria în acest sens: „Opera de artă este o insulă imaginară înconjurată din toate părțile de realitate. Pentru ca acest lucru să devină posibil este necesar ca obiectul estetic să fie izolat de viața care îl înconjoară”.

Modalitățile izolării operei variază de la artă la artă.

Astfel, *liniștea*, care precedă începutul unei *reprezentatii muzicale sau teatrale*, îndeplinește rolul de cadru izolator în aceste arte. Rațiunea acestei izolări nu este numai de natură psihologică; ea nu urmărește doar amplificarea activității unuia dintre simțuri prin diminuarea activității celorlalte, ci, cu precădere, suprimarea mai radicală a legăturilor operei de artă cu ambianța în care este integrată. Când această liniște este asociată cu *întunericul* sau cu *diminuarea luminii*, senzația de izolare se amplifică. În teatrul tradițional începutul spectacolului era anunțat de *gong*, ale cărui bătăi marcau hotarul dintre timpul comun și timpul artistic, așa cum aplauzele de la sfârșitul reprezentației anunță revenirea la timpul comun. La rândul său, *cortina* delimitează lumea reală de cea convențională a operei teatrale, iar ridicarea și lăsarea ei permit pătrunderea în cea din urmă, respectiv revenirea la cea dintâi. De asemenea, rolul scenei nu este numai de a face cadrul în care se desfășoară acțiunea reprezentată în operă vizibil, ci, cu precădere, de a-l înălța într-un spațiu convențional. Dimpotrivă, amfiteatrul grecesc sau unele săli de spectacol moderne înalță zona incintei în care stau receptorii, pentru obținerea aceluiași efect. În arta teatrală și muzicală modernă aceste procedee de izolare sunt adesea suprimate în mod deliberat, pentru a se accentua integrarea operei de artă în viața comună și a sugera faptul că opera poate fi percepută ca viață și viața ca operă.

Ceea ce sunt liniștea și variațiile luminozității în arta muzicală și teatrală este *rama în pictură*. Funcționalitatea estetică principală a ramei este să împiedice privirea să depășească limitele tabloului, adică să marcheze granița dintre spațiul experienței practice și cel al operei. Pentru a accentua această graniță, majoritatea pictorilor obișnuiesc să lase un *passe-partout* între ramă și opera propriu-zisă, adică un chenar alb sau monocrom ce reprezintă o zonă neutră între operă și realitate. Un tablou neînramat lasă impresia că nu este terminat, deoarece opera pare că se pierde în ambianță, diluându-și considerabil relevanța artistică. Rama poate avea și propriile sale virtuți estetice, reprezentate de cromatică, decorație, lățime, relief etc., care le pot amplifica sau diminua pe cele ale operei. Între ramă și tablou trebuie să existe o deplină compatibilitate estetică. Datorită acestui fapt alegerea

ramei unui tablou trebuie să fie precedată de o operație de evaluare estetică. Este, de exemplu, o eroare gravă ca rama să solicite atenția mai mult decât opera. Soluția cea mai sigură este, când apar astfel de incertitudini, simplitatea. Pentru evitarea erorilor ce pot afecta calitatea estetică a operei majoritatea pictorilor preferă să-și înrămeze ei înșiși tablourile, considerând că rama este, și ea, o componentă a operei.

Același rol îl îndeplinește *socul* în *sculptură*. El are și un rost practic, de a asigura o bază solidă operei sculpturale, care poate avea dimensiuni și greutate considerabile. Funcția sa este însă, în primul rând, estetică, de a mijloci trecerea de la spațiul ambiant la spațiul special pe care îl configurează opera. Soclul are și menirea de a înălța opera deasupra spațiului comun într-o regiune ideală. Proporțiile spațiale ale operei sculpturale, ca și maniera de tratare a spațiului sunt, de cele mai multe ori, diferite de cele ce caracterizează spațiul comun al ambianței, iar soclul delimitează aceste regiuni spațiale eterogene. Asemenea ramei tabloului, și soclul poate avea propriile sale valențe estetice, reprezentate de diferite decorații, basoreliefuri, înscrisuri etc., care le pot amplifica sau diminua pe cele ale operei. Decorațiile soclului trebuie să fie subordonate tematic și stilistic operei. În sculptura modernă unii artiști suprimă deliberat soclul, pentru a integra opera în ambianță, a-i conferi mai multă forță telurică etc. Chiar dacă efectul artistic este uneori remarcabil, o astfel de opțiune estetică este, de multe ori, riscantă.

În cazul *artei literare* rolul de cadru izolator îl îndeplinesc *copertele* volumului, cu mențiunea că ele aparțin suportului material al operei și nu operei propriu-zise, care este pur ideală. Oricum, o carte fără coperte produce o impresie dezagreabilă. Cea mai mare parte a scriitorilor acordă importanță copertelor operelor lor și, în general, aspectului lor tipografic.

Prin izolare opera de artă este proiectată într-un *spațiu artistic* și într-un *timp artistic*, care sunt diferite de spațiul și timpul experiențelor practice. Spațiul și timpul artistic sunt *convenționale*. Din punct de vedere spațial, o perspectivă de câțiva kilometri pătrați poate fi reprezentată în opera de artă în câțiva centimetri pătrați. De asemenea, dacă timpul real este omogen și ireversibil, timpul artistic poate fi dilatat sau comprimat și poate deveni reversibil, prin diferite procedee artistice, cum ar fi flash-back-ul, remember-ul etc.

Neglijarea principiului constitutiv al izolării afectează aproape întotdeauna valoarea estetică a operelor de artă.

4. 2. ORDONAREA

Pentru *conștiința comună*, care se raportează la lume în mod spontan și naiv, realitatea apare ca un *haos de impresii, imagini, afecte, tendințe etc. eterogene*. Diferitele forme ale culturii, în primul rând, *știința, filosofia și arta* ordonează acest conglomerat de elemente disparate, integrând-le în structuri coerente, care exprimă în fiecare epocă istorică gradul de raționalizare, de organizare și de stăpânire a

lumii de către om.

Știința și filosofia ordonează impresiile despre realitate integrându-le în clase, genuri, specii, tipuri etc., adică reduc trăsăturile sensibile ale lucrurilor la caracteristicile lor esențiale, generale și comune. Imaginea este înlocuită astfel cu *noțiunea abstractă*.

Spre deosebire de știință și filosofie, *arta nu sacrifică trăsăturile sensibile ale obiectelor*. Ea nu operează cu noțiuni, ci cu *imagini*. Elementul prin intermediul căruia arta ordonează lumea este *imaginea*. Ordonarea presupune însă *unificare*, adică grupare a elementelor disparate în unități cuprinzătoare. Pentru a exista *unitate* trebuie să existe, mai întâi, *diversitate*, care să fie înglobată și subordonată unui principiu de unificare.

Pentru o mare parte a esteticii tradiționale formula frumuseții a fost *unitatea în diversitate*. La începutul Evului Mediu, Plotin considera, în acest sens, că toate lucrurile și făpturile care alcătuiesc lumea devin frumoase prin participarea lor la Idee, la rațiunea divină, care împrumută unitatea și splendoarea ei funciare masei amorfe a lucrurilor pe care le-a creat și le subordonează.

Unul dintre mijloacele cele mai frecvent utilizate de artele plastice în vederea ordonării elementelor compoziționale este *integrarea diferitelor detalii ale creației într-un contur geometric regulat*. Astfel, pictura Renașterii a manifestat preferință pentru *conturul triunghiular* sau, cum i se spunea atunci, „*piramidal*”. Înălțarea lui Iisus la cer sau coborârea sa de pe cruce, crucificarea, Madona cu pruncul etc., motive frecvente în pictura medievală și renescentistă, erau ordonate, de cele mai multe ori, prin conturul triunghiular datorită afinității lui cu aceste motive. Cu ajutorul aceluiași contur a fost realizată și cea mai mare parte a „*Madonelor*” lui Rafael. Schema triunghiulară a fost utilizată și pentru realizarea faimoasei „*Primăveri*” a lui Sandro Botticelli etc. Artiștii care au lăsat unele detalii compoziționale în afara schemei triunghiulare au făcut-o *pentru evitarea schematismului și pentru a conferi creațiilor lor mai multă viață și mișcare*. O geometrizare excesivă induce impresia de staticitate și monotonie. Astfel de efecte pot fi însă urmărite programatic, așa cum se întâmplă în cubism.

Alteori a fost utilizat ca schemă geometrică unificatoare *dreptunghiul* („*Cina cea de taină*” a lui Leonardo da Vinci), *cercul* („*Madona de la Sedia*” a lui Rafael), *arcul de cerc* („*Școala de la Atena*” a lui Rafael), *elipsa* („*Despărțirea apelor de pământ*” a lui Michelangelo, de pe plafonul Capelei Sixtine de la Vatican și în majoritatea tablourilor lui El Greco, pentru care era conturul geometric preferat). Dintre contururile geometrice cel mai puțin utilizat a fost *pătratul*, datorită valențelor sale estetice reduse. Pătratul reprezintă o schemă de unificare prea simplă, deoarece diversitatea pe care trebuie să o ordoneze se distribuie uniform de-a lungul laturilor sale egale. Efectul estetic este însă cu atât mai înalt, cu cât factorul de unitate ordonează o realitate mai bogată și mai dificil de stăpânit.

Elementul ordonator poate fi și *unitatea de direcție*. Frecvent utilizată a fost *diagonala* („*Coborârea de pe cruce*” a lui Rubens, „*Orbii*” lui Bruegel cel Bătrân,

numeroase tablouri ale lui Rembrandt). Alteori el este *un tip de linie care se repetă în toate detaliile tabloului*. Astfel, în „*Nașterea Venerei*” a lui Botticelli această linie este o *sinusoidă*, care poate fi sesizată în forma valurilor, scoica din care apare Venera, silueta acesteia, părul ondulat care îi flutură în vânt, etc. Unitatea compoziției se poate obține și prin *repetarea aceluiași poligon*, ca în multe tablouri cubiste etc.

Acțiunea unificatoare a formelor, direcțiilor și a identității liniare și poligonale se manifestă nu numai în pictură, ci și în *sculptură* și *arhitectură*. De exemplu, îmbinarea unor *poliedre identice* conferă o mare unitate „*Coloanei fără sfârșit*” ori „*Mesei tăcerii*” ale lui Brâncuși. Arcul plin al stilului romanic și ogiva gotică, orizontalitatea palatelor Renașterii, cupola barocă și voluta roccoco etc. sunt forme și direcții care, prin repetarea lor în același ansamblu arhitectural, îi conferă unitatea necesară.

Este semnificativ că nu numai artele *spațiale* (pictura, sculptura, arhitectura), ci și cele *temporale* (literatura, muzica) realizează frecvent ordonarea prin *repetarea aceluiași element*. Un astfel de rol îl îndeplinește leit-motivul în drama muzicală a lui Richard Wagner, variațiunile muzicale pe aceeași temă, forma de sonată etc.

Unificarea în cadrul aceluiași contur joacă un anumit rol și în *poezie*. Gruparea versurilor în strofe, întrebuițarea formelor fixe (sonetul, glosa, rondelul etc.) răspund, în primul rând, unor exigențe estetice. Poeții sunt întotdeauna preocupați de compoziția tipografică a paginii și a volumului. Mallarmé considera că aspectul plastic al tipăriturilor le sporește valoarea artistică, iar suprarealiștii și-au integrat versurile unor creații poetice în configurații plastice semnificative pentru motivele, temele sau stările evocate etc.

Un alt principiu al ordonării poate fi *subordonarea diversității compoziționale a creației unui motiv dominant*. Acest procedeu a fost denumit de filosoful și esteticianul german Th. Lipps „*principiul subordonării monarhice*”. Multe opere de artă subordonează întreaga lor bogăție de detalii compoziționale unui singur element. Astfel, în domul gotic, nava, care reprezintă lungimea edificiului, este subordonată turnului, care domină întregul ansamblu arhitectural. Cele patru note de la începutul *Simfoniei a V-a* a lui Beethoven constituie motivul dominant în jurul căruia se organizează întreaga creație, regăsindu-se în tonalități, ritmuri și orchestrații diferite în toate cele patru părți ale simfoniei. La fel, soarta eroului unei tragedii clasice subordonează acțiunile tuturor celorlalte personaje etc.

Când repetiția se produce în mod regulat constituie *ritmul*, care are, și el, valențe ordonatoare remarcabile. *Ritmul* poetic este revenirea unor sunete accentuate după un număr egal de sunete neaccentuate. Unificării prin ritm i se poate asocia în poezie *unificarea prin rimă*. Pentru ca rima să constituie un factor important de unificare estetică este necesar ca varietatea ideatică și gramaticală pe care ea o subordonează să fie cât mai mare. Rima nu ajunge la eficacitatea sa estetică maximă decât atunci când unifică prin identitate sonoră reprezentări

intelectuale și forme verbale cât mai îndepărtate.

Ritmul este un factor important de ordonare estetică nu numai în artele temporale, ci și în cele *spațiale*. Se vorbește, de exemplu, despre ritm mai cu seamă în arhitectură, unde succesiunea regulată a plinurilor și golurilor, a coloanelor despărțite de intervale egale, a distribuției volumelor, a diferitelor elemente decorative etc. pot alcătui structuri spațiale analoage ritmului muzical sau poetic. Un templu grecesc sau o catedrală gotică au ritmuri spațiale specifice care le întregesc virtuțile și reverberațiile estetice. În arhitectura modernă predomină geometrismul, dar sunt construite și edificii cu structuri și ritmuri spațiale sofisticate.

Între izolarea și ordonarea operei de artă există o legătură organică. Printre mijloacele izolării trebuie inclusă și ordonarea, așa cum printre mijloacele ordonării trebuie luată în considerare și izolarea. Opera de artă este unitară prin însăși forța izolării ei de ambianța în care se găsește. Tot astfel, ea este cu atât mai bine izolată cu cât perfecta ei unitate intimă face din ea o existență sustrasă tuturor circumstanțelor exterioare.

4. 3. CLARIFICAREA

În orice cunoștință se pot distinge un *conținut perceptiv*, care reprezintă reflectarea fidelă a obiectului cunoscut, și un *conținut noematic* (gr. *noema* – concepție), care constituie semnificația cunoștinței respective. La nivelul cunoașterii comune accentul se pune, de regulă, pe conținutul noematic al cunoștințelor, ceea ce înseamnă că există tendința de raportare a obiectelor percepute la clasele generale din care ele fac parte. Filosoful francez H. Bergson considera că principalul motiv al acestei tendințe este interesul practic care domină raporturile omului cu realitatea. Pentru a se orienta rapid și eficient în ambianță, omul trebuie să știe mai mult *ce sunt* lucrurile, decât *cum sunt* ele.

În cazul artei, *conținutul perceptiv prevalează asupra celui noematic*. Ceea ce trebuie să îl intereseze mai mult pe artist în procesul creației, ca și pe receptor în cel al contemplației, este *aspectul operei de artă, nu semnificația sa*. S-ar putea spune că subiectul, tema sau motivul operei, în calitate de elemente ale conținutului său noematic, nu constituie decât pretexte pentru anumite modalități de organizare a detaliilor compoziționale, adică pentru anumite conținuturi perceptive. Cu cât atitudinea în procesul creației sau în cel al receptării operei de artă este mai pronunțat estetică, *cu atât conținutul noematic prezintă mai puțin interes*.

În calitate de principiu constitutiv al operei de artă, *clarificarea nu impune obligația de înfățișare în operă doar a unor plăsmuiri clare, adică bine conturate și bine luminate*. Pictura a reprezentat adesea cu deosebită expresivitate estetică contururi vagi, imagini ce se pierd în ceață, inserări difuze etc. Muzica și poezia au înfățișat și ele stări de spirit și sentimente confuze, presimțiri obscure, revelații fugitive, tendințe instabile și echivoce etc. Lipsa de claritate perceptivă are

relevanță estetică numai atunci când este redată cu claritate artistică. În artă se poate vorbi, fără a constitui un paradox, despre o *claritate a neclarului*. Ceea ce este misterios, fluent și ambiguu poate fi resimțit în operele de artă cu toată forța și expresivitatea caracterului său sensibil.

Mijloace importante ale clarificării estetice sunt celelalte principii constitutive ale operei de artă examinate anterior, adică izolarea și ordonarea. În afara lor, există și mijloace ale clarificării specifice fiecărei arte. Examinarea lor detaliată și sistematică reprezintă sarcina teoriei fiecărei arte.

Astfel, în *artele plastice* mijloace importante ale clarificării estetice sunt *direcțiile și dimensiunile*. Un templu grecesc se dezvoltă mai mult în lățime, în timp ce o catedrală gotică mai mult în înălțime. Pentru a obține aceste efecte templul grecesc întrebuințează colonada (succesiunea de coloane despărțite de intervale egale), iar catedrala gotică ogiva (arcul frânt) și turnul. Datorită acestor particularități arhitecturale, edificiile respective se detașează întotdeauna cu claritate de ambianța în care se găsesc.

Marcarea dimensiunilor se realizează prin diferite procedee și în *pictură și sculptură*. În timp ce sculptura, care se desfășoară în spațiul tridimensional, poate accentua oricare dintre dimensiuni, pictura trebuie să țină seama de legile perspectivei pentru crearea iluziei adâncimii. Utilizarea deliberată și riguroasă a legilor perspectivei este o achiziție relativ târzie a artelor plastice, o bună parte a artei orientale antice și a celei occidentale antice și medievale respectându-le spontan și destul de aproximativ sau, pur și simplu, ignorându-le.

Clarificarea se realizează uneori prin *accentuarea sau simplificarea formelor*. Artele plastice apelează frecvent la *stilizare*, care constă în esențializarea structurilor spațiale, care poate merge până la reducerea formelor la schema lor geometrică. Efectul obținut este întotdeauna de clarificare. Cubismul a utilizat până la exces acest procedeu.

Clarificarea coloristică are și ea un vast domeniu de aplicație. În special în pictură cromatismul are valențe clarificatoare remarcabile. Culoarele pot suplini marcarea conturilor spațiale, pot delimita diferitele zone ale compoziției, pot evoca anumite trăiri sau stări de spirit etc. Este interesant de știut și faptul că grecii își colorau statuile pentru a le pune mai bine în evidență și a le amplifica forța de sugestie, ceea ce pentru amatorul modern de artă poate părea șocant etc.

În *literatură* clarificarea se obține prin evitarea locurilor comune și a expresiilor consacrate și prin asocierea cuvintelor în raporturi inedite. Figurile de stil au capacitatea de a clarifica și concentra în imaginația cititorului imaginea concretă a lumii.

Clarificarea estetică este deci o modalitate de evidențiere sensibilă a operei și contribuie la amplificarea valorii sale artistice.

4. 4. IDEALIZAREA

Izolată de înlănțuirea faptelor și evenimentelor care o înconjoară, constituită ca o unitate suficientă sieși și evidențiată perceptiv, opera de artă nu mai aparține lumii reale, ci *unei lumi ideale*. Ea se constituie nu atât în planul existenței, cât în cel al *aparenței*. Opera de artă este un mod convențional de reprezentare a lumii care este condiționat de – dar și corelat cu – anumite facultăți ale spiritului, precum vizualizarea, audiția, tactilitatea, imaginația, emotivitatea, intuiția, empatia etc.

Ca unitate autotelică, arta nu urmărește să determine nici iluzia realității, nici pe cea a irealității, deoarece aparența ei se constituie într-un plan exterior distincției realitate – irealitate și anume în planul *arealității*. Realitatea sau irealitatea unui lucru sau eveniment se precizează pentru cel care îl percepe prin raportarea sa la practică. Arta nu se supune însă acestei reguli generale. *Idealitatea ei este areală*, întrucât ea nu este evaluată prin raportare la practică, ci la sistemul de convenții care îi conferă semnificație.

Pentru a obține această înălțare în planul ideal al arealității arta întrebuințează o serie de mijloace și procedee specifice. De exemplu, *artele figurative renunță la una sau alta dintre dimensiunile sau calitățile realității*. Pictura și desenul amputează o dimensiune a obiectelor, reprezentând spațiul în plan. În acest sens, ele apelează la legile perspectivei pentru a crea iluzia celei de-a treia dimensiuni a spațiului. Sculptura renunță la culoarea reală a obiectelor reprezentate, înlocuind-o cu cea uniformă a materialului pe care îl întrebuințează. Artele temporale asociază evenimentelor sau stărilor de spirit pe care încearcă să le evoce diferite înlănțuiri sonore expresive (muzica, poezia) sau semnificații inedite (proza) etc.

Idealitatea artei este areală și deoarece *reprezentările ei par a aparține, mai mult decât domeniului realității, celui al necesității*. În realitate principalul se amestecă în permanență cu secundarul și esențialul cu accidentalul. Arta corectează această „iraționalitate” a realului, *apropiind lucrurile și evenimentele de tipul lor necesar și rațional*. În acest scop ea operează o *selecție* printre trăsăturile realității, *reținând principalul, esențialul sau semnificativul și îndepărtând secundarul, accidentalul sau nesemnificativul*. Prin selecție, intensificare și ierarhizare arta *promovează realitatea către forma ei necesară și rațională* și, pe această cale, *o înalță spre o regiune ideală*. Prin astfel de procedee arta operează totodată *un act de evaluare a realității*, fapt ce *amplifică idealizarea pe care ea o realizează*. Lumea reconstruită de artă nu mai este cea a experiențelor practice, ci una ideală, ce exprimă idealurile, aspirațiile și valorile pe care umanitatea încearcă să le impună existenței.

Principiile constitutive ale operei de artă sunt *intim corelate și se condiționează reciproc*. Se poate aprecia că fiecare dintre ele este secondat de toate celelalte. Lipsa unuia singur dintre ele afectează calitatea estetică a operei, care nu poate fi asigurată decât prin convergența lor.

5. SINTEZE TEORETICE ALE ARTEI

5.1. TIPURILE ARTISTICE

5.1.1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Opera de artă constă într-o *organizare specifică a materialului pe care îl prelucrează sau a datelor sensibile ale conștiinței pe care le transfigurează*. Procedeele fundamentale ale acestei organizări sunt cele patru principii constitutive ale operei de artă: *izolarea, ordonarea, clarificarea și idealizarea*. Forma pe care o dobândește opera de artă depinde în mare măsură de *natura valorilor extraestetice* subordonate unității sale estetice. Materialele și datele sensibile ale conștiinței pe care le prelucrează artistul pentru a le impune o formă estetică nu au însă caracter brut, ci sunt încărcate cu anumite semnificații și sunt raportate la anumite valori ale culturii înainte ca el să le integreze în opera sa. Ca urmare a acestui fapt, ele condiționează într-o anumită măsură forma pe care o va dobândi opera de artă. Elementele care printr-o disociere strict teoretică sunt considerate a reprezenta *conținutul și forma* operei de artă se află într-o *relație funcțională permanentă caracterizată prin diferite grade de coerență*. Forma oricărei opere de artă devine, într-o măsură mai mare sau mai mică, ceea ce conținutul ei extraestetic îi prescrie. Există deci *modalități specifice* ale izolării, ordonării, clarificării și idealizării, determinate de natura înrudită a conținutului de valori extraestetice asupra cărora aceste principii se aplică. Pentru mai temeinică înțelegere a operei de artă, cercetarea estetică urmărește și identificarea și analizarea acestor *permanențe funcționale* numite *tipuri artistice*.

Tipul artistic este acea *clasă logică în care sunt reunite și coordonate toate operele artistice diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor extraestetice pe care le includ*. Aceasta nu înseamnă însă că opere integrate în același tip artistic coincid întru totul, conținutul lor particular ca și personalitatea creatorului determinând de fiecare dată o formă estetică strict individuală. Prin identificarea și analizarea tipurilor artistice estetica urmărește stăpânirea intelectuală a varietății practic nelimitate a operelor de artă, grupându-le după *afinitățile conținutului și după similitudinile formei* lor.

Criteriile clasificării tipurilor artistice sunt cele patru principii constitutive ale operei de artă:

1. Izolării îi corespund două serii de tipuri artistice, în funcție de reprezentarea în opera de artă a unor raporturi cu *omul* sau cu *natura*.
Tipurile artistice care redau în opera de artă *raportarea specifică la om* sunt:
A. *Sfântul, omul reprezentativ și omul de rând*.
Tipurile artistice care reprezintă în opera de artă *raportarea la natură* sunt:
B. *Peisajul transcendent, peisajul immanent și natura moartă*.
2. Ordonării, ca principiu constitutiv al operei de artă, îi corespund următoarele tipuri artistice:
C. *Eleatismul și heraclitismul*.

3. Clarificarea este reprezentată de următoarele tipuri artistice:
D. Viziunea plastică și viziunea pitorească.
4. Idealizarea, ca principiu constitutiv al operei de artă, este reprezentată de următoarele tipuri:
E. Idealismul și realismul.

5.1.2. SFÂNTUL, OMUL REPREZENTATIV ȘI OMUL DE RÂND

Spațiul artistic este eterogen în raport cu spațiul experienței practice și relativ opus lui. Se poate constata însă o *ierarhizare a spațiului artistic* al operei în raport cu cel al *experienței practice* în funcție de *rangul valorilor umane exprimate de operă*:

Uneori spațiul artistic se constituie *cu mult deasupra orizontului experienței practice*, astfel încât figurile umane reprezentate în operă par plasate la o înălțime inaccesibilă în raport cu planul existenței cotidiene a indivizilor. Acesta este în artele plastice, de exemplu, cazul mozaicurilor bizantine și al reprezentărilor artistice medievale de sfinți, fecioare, martiri etc. S-a constituit astfel *tipul sfântului*, care poate fi regăsit și în alte etape ale evoluției istorice a artei.

Alteori, figurile umane reprezentate în operă sunt readuse parcă *la linia orizontului axiologic* al receptorului și sunt coordonate cu planul experienței practice. Portretele renaștentiste ale lui Rafael sau Tintoretto reprezintă suverani, gentilomi, patricieni etc. plasați de pictor la înălțimea sa și care nu lasă niciodată impresia că domină existența. Această impresie nu este sugerată nici măcar atunci când chipurile pânzelor Renașterii sunt ale unor sfinți, care după întregul stil al apartenenței lor sunt totuși ale unor nobili sau patricieni. Marea lor distincție face din ei niște *figuri reprezentative* ale epocilor și societăților lor, peste care ei nu se ridică însă în absolut și eternitate. Madonele lui Rafael, de exemplu, întruchipează idealul renaștentist de frumusețe feminină și de maternitate.

În fine, sunt situații, ilustrate mai ales de naturalismul olandez și flamand al secolului al XVII-lea, când personajele ce apar în tablouri par situate *sub linia orizontului axiologic*, astfel încât artistul pare a le privi de sus. Figurile astfel reprezentate aparțin, de obicei, *oamenilor de rând*, iar scenele comune sau burlești în care sunt implicați justifică această atitudine superioară a artistului în procesul creației și a receptorului în procesul contemplației.

Se poate aprecia deci că, după cum spațiul artistic este perceput ca *superior*, *în același plan sau inferior* în raport cu spațiul experiențelor practice, figurile umane reprezentate în el ilustrează *tipul sfântului*, *al omului reprezentativ sau al omului de rând*. Ceea ce determină, în toate aceste cazuri, modalitățile izolării artistice este *o anumită experiență a umanului*, un anumit sentiment de distanță socială față de om, adică o valoare extraestetică, ce are repercusiuni asupra formei

operei de artă.

Faptul de a reprezenta sfântul, omul reprezentativ sau omul de rând are *numeroase implicații asupra particularităților compoziționale ale operei de artă*. Artistul care înfățișează *sfântul* se va feri de o caracterizare prea amănunțită a fizionomiei sau vestimentației lui și de redarea mișcării. Tipismul static și simplitatea monumentală ale înfățișării sale se asociază mai bine cu transcendentalismul sacru. Dimpotrivă, *omul reprezentativ* va fi mai bine caracterizat în particularitățile fizionomiei, ținutei, vestimentației și gesturilor sale, dar nu cu minuția naturalistului, care-i permite artistului să observe și să reprezinte detaliile fizionomice și vestimentare, grimasele ori diformitățile fizice ale *omului de rând*. Cine-și privește semenii cu superioritate are tendința să pătrundă în intimitatea lor fizică și psihologică cu o indiscreție pe care nu și-o permite când se raportează la reprezentări ale sacrului sau la oameni reprezentativi.

Aceste tipuri artistice au fost redată cu mare expresivitate în artele plastice, dar pot fi identificate și în celelalte arte.

Literatura, ca a doua artă în care sentimentul distanței sociale față de om poate avea relevanță estetică, distinge și ea aceste tipuri artistice, cu particularitatea că, în conformitate cu mijloacele sale de expresie, proiectarea în spațiul artistic este asociată cu cea în timpul artistic. Figurile sacre și legendare ale epopeilor homerice și ale tragediei grecești nu sunt dependente de împrejurări de timp și de loc precise. Timpul și spațiul au în aceste opere nedeterminarea distanței lor legendare. Nu întâmplător, personajele lor au devenit adesea arhetipuri ale culturii occidentale ulterioare. Mai precizate sunt timpul și spațiul tragediei franceze și elisabetane a epocii moderne, care are, de regulă, drept personaje principale oameni reprezentativi. Hamlet ori Macbeth aparțin, de exemplu, acestui tip artistic. În fine, romanul istoric și naturalist al veacurilor XVIII – XIX a consacrat în literatură tipul omului de rând. În literatura română Ion al lui Rebreanu ori Ilie Moromete al lui Marin Preda aparțin acestui tip artistic.

În *muzică* aceste tipuri artistice sunt asociate adesea unor genuri muzicale diferite. Astfel, drama muzicală wagneriană sau „*Oedip*” al lui Enescu au înfățișat tipul sfântului, opera și opereta modernă oameni reprezentativi, iar musical-ul contemporan oameni de rând. Pentru realizarea acestor tipuri artistice compozitorii, orchestratorii, scenografii și regizorii au utilizat forme muzicale, scenografii, orchestrații, viziuni regizorale etc. adecvate.

5. 1. 3. PEISAJUL TRANSCENDENT, PEISAJUL IMANENT ȘI NATURA MOARTĂ

Ca principiu constitutiv al operei de artă, *izolarea* se manifestă în tipuri artistice specifice nu numai în funcție de modalitățile de reprezentare a omului, ci de cele de înfățișare a *naturii*.

Natura este reprezentată întotdeauna în artă ca *ceva opus lumii experiențelor*

practice, dar această opoziție se poate manifesta, ca și în cazul reprezentării omului, *fie dintr-o lume superioară, fie dintr-una plasată în același plan cu cel al artistului, fie dintr-una inferioară.*

De obicei, peisajele din mozaicurile bizantine și din unele pânze renașcentiste (în special cele ale lui P. Rubens), dar și moderne (de exemplu, marinele lui I. Aivazovski) sunt percepute parcă de jos, în timp ce un peisaj naturalist sau impresionist pare a fi plasat în același plan cu cel al privitorului, în timp ce o natură moartă pare a fi văzută de sus. Pentru obținerea acestor efecte sunt utilizate procedee specifice, care individualizează tipurile artistice ce diferențiază operele de artă inspirate de natură. Ele sunt caracteristice îndeosebi artelor vizuale, dar pot fi regăsite cu nuanțe și particularități distincte și în celelalte arte.

- a. În cazul *peisajelor transcendente*, receptorul se simte mic și copleșit de măreția naturii care îl domină. Esteticienii și istoricii artelor apreciază că acest mod de reprezentare a naturii a apărut în Renaștere și că el coincide cu modificarea reprezentării astronomice a lumii și cu introducerea dimensiunii infinității în conceperea ei. Deoarece infinitatea nu este intuitivă, redarea peisajului transcendent nu poate intra în expresia plastică a artei decât sub forma măreției sublime și covârșitoare a naturii.
- b. *Peisajul immanent* a fost redat cu mare expresivitate de pictorii naturaliști ai epocii moderne și, mai ales, de impresioniștii secolului al XIX-lea. În tablourile lor nu se mai întâlnesc peisaje care copleșesc prin măreția cadrului natural reprezentat, ci colțuri întâmplătoare sau familiare de natură. Pictorii acestui tip artistic nu mai caută natura grandioasă și copleșitoare, peisajele excepționale. Natura cea mai umilă sau chiar urâtă, ca periferiile orașelor sau străzile mizere, devin peisaje expresive pentru ei. Natura reprezentată în astfel de opere nu mai este cea care ne domină dintr-un plan al transcendenței, ci una care se amestecă cu sufletul privitorului, îl pătrunde și îi este immanentă. Natura nu mai este resimțită în peisajele imanente ca obiect, ca o realitate care se desfășoară dincolo de limitele eului și este eterogenă în raport cu el, ci se înfiripă din senzațiile eului și se contopește cu ele. Artiștii moderni au subiectivizat ideea naturii, făcând din ea un conținut al conștiinței.
- c. În cazul *naturii moarte*, relația opereii cu natura îmbracă din nou forma unei separații radicale, dar nu ca atunci când omul contemplă măreția naturii din perspectiva nimicniciei lui. Cine contemplă o natură moartă nu se regăsește pe sine în ea. Distanța axiologică ce îl separă de ea este considerabilă. Dar superioritatea este resimțită, în acest caz, de privitor ca fiind a sa, nu a naturii. Atitudinea receptorului față de natura moartă este cea a unui observator atent și curios, minunat de pitorescul lucrurilor mici și banale. În această aplecare curioasă asupra lucrurilor familiare reprezentate, resimțite în frumusețea lor necunoscută, prin disociere de manipularea lor utilă și vulgară, se resimte o notă ascunsă de umor. Datorită revelațiilor pe care le

provoacă, dar și solicitării intense a măiestriei, spiritului de observație și harului artiștilor, natura moartă este un tip artistic intens practicat în arta modernă și contemporană. Deși pare a fi destinat, mai ales, începătorilor, aproape toți maeștrii picturii universale și naționale a ultimelor secole au ilustrat acest tip artistic.

În *literatură* natura moartă a fost consacrată de realismul lui Balzac, despre ale cărui nesfârșite descrieri H. Taine scria că reunesc știința unui arheolog, a unui arhitect și tapițer, a unui croitor, a unei negustorese de mărunțișuri, a unui comisar de licitații, a unui fiziolog și a unui notar. În literatura română acest tip artistic a fost cel mai bine reprezentat de proza lui G. Călinescu și Al. Ivasiuc.

5. 1. 4. ELEATISM ȘI HERACLITISM ÎN ARTĂ

Ordonarea, ca principiu constitutiv al operei de artă, urmărește unificarea și organizarea în structuri coerente a elementelor și valorilor pe care ea le include. Prin acțiunea sa unificatoare, arta prezintă similitudini cu știința și cu filosofia. Dar, în timp ce știința și filosofia nu rețin din lucruri decât însușirile lor generale, pe care le exprimă cu ajutorul noțiunilor, arta, care operează cu imagini concret-senzoriale, nu trebuie să sacrifice caracterul individual și sensibil al lucrurilor. Dar, cu toată această deosebire a materialului pe care îl utilizează, știința și filosofia, pe de o parte, și arta, pe de altă parte, pot organiza analog realitatea pe care o înfățișează.

Ele pot reprezenta realitatea fie în *repaus*, fie în *mișcare*, fie în *unități statice*, fie în *secvențe dinamice*, fie ca *ființă*, fie ca *devenire*. Încă de la începuturile metafizicii occidentale filosofii *Școlii din Elea*, pe de-o parte, și *Heraclit din Efes*, pe de altă parte, un fixat în mod exemplar cele două modalități de reprezentare teoretică a lumii: ca o *alcătuire imuabilă și eternă* sau ca o *curgere neîntreruptă*.

Aceste două modalități de reprezentare teoretică a lumii își au echivalentul lor sensibil în artă. După cum ordonarea realității în artă adoptă forma unor unități statice sau unor deveniri, rezultă tipurile artistice *eleat* sau *heraclitic*, denumite astfel după prototipurile lor filosofice antice.

Tipul eleat al artei ordonează realitatea în unități substanțiale. De exemplu, un tablou cum este „*Scoala de la Atena*” al lui Rafael înfățișează unități cu sens deplin, care nu au nevoie pentru a fi înțelese de vreo completare a imaginației privitorului. Aceluiași tip artistic îi aparțin și „*Cina cea de taină*” a lui Leonardo da Vinci, multe dintre tablourile lui Rembrandt etc. Scenele reprezentate în astfel de opere există în ele însele și pot fi concepute prin ele însele, la fel ca substanța lui Spinoza. Înțelesul lor se epuizează în limitele tabloului, iar scena înfățișată se distribuie simetric în jurul axei sale centrale. O astfel de unitate substanțială nu este însă proprie numai artelor spațiale (pictură, sculptură, arhitectură), ci și celor temporale (literatură, muzică). De

exemplu, o poezie lirică se poate constitui dintr-un început, un apogeu și un sfârșit bine marcate. Pentru literatura română sunt semnificative, pentru acest tip artistic, pastelurile lui Alecsandri și multe dintre poeziile lui Coșbuc. La fel, tragediile clasice prezintă un eveniment complet, astfel încât începutul și sfârșitul acțiunii coincid cu începutul și sfârșitul reprezentării ei în operă (de exemplu, „*Fedra*” lui Racine, „*Avarul*” lui Molière etc.). În dramaturgia românească acest tip artistic este ilustrat de cea mai mare parte a pieselor lui Caragiale.

Tipul artistic heraclitic organizează materialul compozițional al operei astfel încât impresia de dinamism este pregnantă. De exemplu, în tabloul lui Rubens „*Înălțarea Mariei la cer*” personajele din stânga și din dreapta scenei centrale sunt tăiate de ramă. Se sugerează astfel caracterul indefinit și în continuă desfășurare al realității. Deși compoziția are unitate, aceasta nu este substanțială, ci dinamică. În limitele ei nu se epuizează o semnificație deplină. Ea nu este decât un fragment, mai mult sau mai puțin întâmplător, decupat dintr-o realitate care se întinde înainte și după scena înfățișată în operă, într-o desfășurare continuă. Pentru sugerarea dinamismului, picturile aparținând acestui tip artistic prezintă uneori asimetrii și necoincidențe între centrul acțiunii reprezentate și centrul tabloului. Asimetria și descentrarea creează întotdeauna impresia de dinamism. În pictura secolului al XX-lea sunt semnificative pentru acest tip artistic operele artiștilor italieni ai începutului de secol, o mare parte a creațiilor lui S. Dali, P. Picasso etc.

Tipul artistic heraclitic poate fi întâlnit și în artele temporale. De exemplu, poezia lui Eminescu „*Peste vârfuri*” se încheie cu întrebarea: „Mai suna-vei, dulce corn, pentru mine vreodată?”, care sugerează că opera nu reprezintă decât un decupaj dintr-un proces afectiv mai cuprinzător. În teatru, acest tip artistic este ilustrat în antichitate de „*Oedip*” al lui Sofocles, iar în dramaturgia modernă de majoritatea pieselor lui H. Ibsen („*Nora*”, „*Strigoii*” etc.). Aceste opere nu înfățișează decât etapele finale și catastrofale ale unor întâmplări consumate cu mult timp înainte de începutul lor.

5. 1. 5. VIZIUNEA PLASTICĂ ȘI VIZIUNEA PITOREASCĂ ÎN ARTĂ

Acțiunea de *clarificare* pe care o exercită opera de artă asupra lucrurilor și evenimentelor care-i servesc drept sursă de inspirație poate scoate în evidență *felul lor de a fi durabil sau aparent*, ceea ce ele *sunt* sau modul în care *apar*.

În actul perceperii realității există o anumită specializare a simțurilor pentru surprinderea *existenței*, respectiv *aparenței* lucrurilor. Existența este redată cel mai bine de simțul tactil, în timp ce văzul pare a ne transmite aparențele lucrurilor. Ori de câte ori percepem prin văz o imagine ce pare neverosimilă, simțim nevoia să o corectăm prin pipăit. Conștiința pare a ne sugera astfel că în simțul tactil se află izvorul certitudinilor noastre despre ceea ce sunt cu adevărat lucrurile, în timp ce

prin văz ne parvin toate erorile și iluziile cu privire la ele. În practica adultului se recurge doar rareori la tactilitate pentru formarea sau verificarea certitudinilor despre lucruri. De regulă, prevalența simțului tactil în explorarea realității se încheie o dată cu prima copilărie, când se formează reprezentarea stabilă și durabilă a lumii.

Reprezentările artei au capacitatea de a *disocia din imaginea lucrurilor tactilul de vizual*, pentru a sublinia mai puternic unul sau altul dintre aceste elemente, cu diminuarea, într-o măsură mai mare sau mai mică, a celuilalt. După cum acțiunea de clarificare în artele care redau forme reale adoptă unul sau altul dintre cele două procedee se obține *tipul viziunii plastice* sau *al celei pitorești*.

Temeiul distincției dintre plastic și pitoresc se află într-un anumit mod de reprezentare a lucrurilor. În primul caz, lucrurile apar în izolarea lor, iar în cel de-al doilea, în dependența lor continuă. Simțul tactil este un simț analitic, sugerând discontinuitatea realității, în timp ce văzul (și, cu atât mai mult, auzul) este un simț sintetic. Simțul vizual poate cuprinde suprafețe vaste, în timp ce cel tactil se deplasează pe suprafețe restrânse, din punct în punct. De aceea tactilitatea este mai potrivită pentru evocarea lucrurilor ca entități autonome și imobile, pe când văzul și, îndeosebi, auzul, sunt mai apte pentru redarea interdependenței și fluenței. Eleatismul și heraclitismul contribuie astfel și la configurarea modalităților clarificării.

Denumirile celor două tipuri artistice – *plastic* și *pitoresc* – sugerează *sculptura*, pe de-o parte, și *pictura*, pe de alta. Sculptura este prin excelență plastică, datorită faptului că redă organizarea spațială a lucrurilor în plenitudinea sa, în timp ce pictura este pitorească, întrucât surprinde bogăția coloritului și varietatea formelor. Există însă și o sculptură pitorească (Michelangelo, H. Moore etc.) și o pictură plastică (cubismul, S. Dali etc.).

Distincția dintre tipul artistic plastic și cel pitoresc se poate regăsi și în *arhitectură*. Pentru tipul arhitectural plastic sunt reprezentative templele grecești și palatele Renașterii, dar și „zgârie-norii” metropolelor contemporane, în timp ce pentru cel pitoresc catedralele gotice și palatele baroce. Preponderența plinurilor asupra golurilor, în primul caz, și a golurilor asupra plinurilor, în cel de-al doilea, solicită mai mult reprezentări tactile, respectiv vizuale.

S-a încercat identificarea celor două tipuri artistice specifice clarificării și în *literatură* și *muzică*. În timp ce clasicismului i-ar fi caracteristic un accent plastic, romantismul ar avea predilecție pentru pitoresc. Acestea sunt însă numai tendințe generale, cele două tipuri regăsindu-se în aceste arte mai degrabă la nivelul unor creații determinate decât al unor epoci sau stiluri artistice.

5. 1. 6. IDEALISM ȘI REALISM ÎN ARTĂ

În calitate de principiu constitutiv al operei de artă, *idealizarea* impune eliminarea a ceea ce este accidental și irelevant în realitate și reținerea în operă doar

a ceea ce este esențial și necesar. Faptul că arta elimină accidentalul și reține necesarul i-a determinat pe mulți artiști, esteticieni și istorici ai artelor să opteze pentru formula artei ca *reprezentare a tipicului*. *Estetica tipicului* sau a *generalului* – *omenesc* a fost cel frecvent ilustrată și cel mai temeinic teoretizată. Absolutizarea acestei dimensiuni a artei riscă să-i diminueze însă relevanța și expresivitatea. Ea poate eșua astfel într-un gen de schematism, determinat de abundența imaginilor generice.

Pe de altă parte, prin definiție, *arta operează cu imagini concret senzoriale* și, ca atare, trebuie să-și concentreze interesul asupra *realităților individuale*. Individualitatea imaginii artistice nu este însă niciodată atât de particulară încât să se limiteze la evocarea unui singur caz. Chiar transfigurarea artistică a unor personalități sau situații pronunțat individualizate denotă, cel puțin implicit, anumite calități, atitudini, conduite etc. de mai largă relevanță. Între *idealitatea imaginii generice* și *realismul imaginii fotografice* procesul idealizării prin artă reușește să se mențină pe o poziție intermediară specifică. Reprezentările artei autentice sunt, în același timp, *tipice* și *individuale*. Orice individualitate aparține însă nu numai categoriei sale determinate, ci și unei clase, mai mult sau mai puțin restrânse sau largi, pe care imaginile artei reușesc să o evoce. Goethe numea „*aperçu*” capacitatea intuiției artistice de a sugera sau recunoaște tipicul și generalul în particular. Prin forța talentului său, artistul reușește să actualizeze printr-o imagine individuală clasa căreia ea îi aparține. Acest tip nu este însă niciodată doar cel al categoriei înglobatoare imediate, ci și al unei clase mai generale. După cum sfera acestei clase este mai amplă sau mai restrânsă, după cum ea are un număr mai mic sau mai mare de determinatii, operele artistice aparțin fie tipului *idealist*, fie celui *realist*.

Tipul artistic idealist actualizează prin imaginile individuale apartenența la clasele cele mai ample, care au un număr mic de determinări. De exemplu, o statuie grecească din etapa clasică reprezintă, de obicei, tânărul de rasă albă meridională. La rândul lor, tragedia grecească și cea a clasicismului francez înfățișează, de cele mai multe ori, omul reprezentativ pentru cultura morală a occidentului.

Arta modernă, înclinată spre *realism*, a specializat tipul artistic, restrângând sfera lui. Au intrat rând pe rând în literatură și în artele plastice determinări ținând de loc și de timp, epoca, naționalitatea, clasa socială, profesia, religia, concepția de viață etc.

Reprezentările artistice ale naturii nu scapă nici ele deosebirii dintre idealism și realism. De exemplu, peisajele lui Rubens nu sunt niciodată localizate, fiind evidentă intenția de idealizare a naturii. Tablourile sale au ceva din simplitatea, măreția și generalitatea unui caracter tragic. Dimpotrivă, impresioniștii, care dau replica realistă reprezentării idealiste a naturii, sunt atașați de un colț determinat de natură sau de un peisaj urban precis localizabil.

Idealismul și realismul sunt, în ultimă instanță, *două atitudini distincte ale*

spiritului față de realitate, care au multiple implicații asupra particularităților plastice ale operelor de artă. Adoptarea lor este condiționată de o multitudine de factori: artă, personalitatea artistului, motivul operei etc. În anumite etape ale evoluției artelor au dominat tendințele idealiste, iar în altele cele realiste. Deși aparent opuse, ele sunt, în fond, *complementare*, urmărind fiecare să redea cât mai expresiv realitatea cu mijloacele sale specifice.

5. 2. STILUL ARTISTIC

Operele de artă pot fi grupate nu numai după *tipul artistic* pe care-l ilustrează, ci și după *stilul artistic* ale cărui expresii sunt. Deosebirea dintre tip și stil este subtilă și dificil de precizat, fiind de multe ori ignorată de esteticieni. Asemenea tipului artistic, *stilul grupează operele de artă după similitudinile structurii lor*. Ca și în cazul tipului, principiul de grupare a operelor în același stil se află într-o *tendință extraestetică a spiritului*. Faptul că goticul sau rococoul au adoptat anumite particularități structurale pentru operele pe care le subordonează este explicat de întreaga gândire estetică modernă prin misticismul omului medieval, în primul caz, și prin rafinamentul spiritual cultivat de monarhiile occidentale ale secolului al XVIII-lea, în cel de-al doilea. Se consideră așadar că stilurile respective au fost impuse de factori extraestetici. Într-o lucrare anterioară „*Trilogiilor*”, „*Filosofia stilului*” (1924), Lucian Blaga afirma în acest sens că „Stilul reprezintă niște valori extraestetice pătrunse în estetic”.

Dincolo de aceste similitudini, *deosebirile dintre tip și stil sunt importante*. Tipul grupează operele *în jurul unuia sau altuia dintre principiile constitutive ale artei ori în jurul tuturor*. Stilul grupează însă operele de artă *în jurul agentului lor artistic*, fie acesta o individualitate artistică, o națiune, o epocă sau chiar un întreg spațiu cultural. În acest sens se vorbește, de exemplu, despre *stiluri individuale*, cum ar fi stilul lui Dante sau al lui Shakespeare, despre *stiluri naționale*, cum ar fi cel francez sau german, de *stilurile unor epoci*, cum ar fi romanicul, goticul, barocul sau rococoul ori de stilul antic sau de cel modern. Niciodată nu se poate asocia însă vreunul dintre aceste atribute de noțiunea vreunui tip artistic. Unitatea de tip este întotdeauna superioară distincțiilor individuale, etnice sau istorice. Sfera tipului este deci mai cuprinzătoare decât cea a stilului. Particularitățile structurale ale dramei lui Shakespeare nu îndreptățesc să se vorbească despre tipul dramei shakespeariene, ci numai despre stilul ei. Prin stil drama lui Shakespeare este unică. Prin tip ea aparține însă formei baroce a artei.

Confuziile dintre tip și stil provin, cel mai adesea, din faptul că ambelor le sunt frecvent asociate aceleași atribute. Se vorbește astfel, de multe ori, atât despre stilul, cât și despre tipul baroc, deși cele două sintagme desemnează sinteze teoretice diferite.

Tipul este o noțiune *pur sistematică*, în timp ce *stilul* este o noțiune *concomitent sistematică și istorică*. Filosoful neokantian german H. Rickert preciza că dacă tipul artistic este rezultatul unei operații de generalizare, stilul este *expresia*

simultană a operațiilor de generalizare și de individualizare. Din punct de vedere metodologic, stilul este o *noțiune mixtă*, în care se suprapun perspectiva istorică și cea sistematică.

Stilul poate fi așadar definit ca *unitatea structurii artistice a unui grup de opere impusă de agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau spațiul cultural.*

În conceptul stilului *fuzionează unitatea și originalitatea.* Este deci lipsit de stil amestecul de elemente disparate și eterogene, confuzia și anarhia. În acest sens, Friedrich Nietzsche a extins noțiunea de stil de la utilizarea ei strict estetică la ansamblul manifestărilor spirituale ale unui popor, deplângând lipsa de stil a culturii germane din vremea sa, în care i se părea că se amestecă haotic influențe dintre cele mai diferite și mai contradictorii. În același spirit, Lucian Blaga considera că „stilul este un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în definiția ei. Stilul e mediul permanent, în care respirăm, chiar și atunci când nu ne dăm seama”.

Lipsită de stil este și unitatea moartă, coeziunea mecanică a detaliilor compoziționale ale operei, din care nu răzbate o individualitate originală animatoare. Parafrazându-l pe George Louis Leclerc de Buffon (1707 – 1788), care afirma că „*Le style c'est l'homme*”, s-ar putea susține că stilul este și națiunea, epoca sau spațiul cultural cărora opera le aparține. Prezența și influența acestor factori, acțiunea lor spirituală unificatoare și individualizantă sunt constatate și prețuite în fenomenul stilului.

Când însă originalitatea este simulată sau când centrul spiritual de la care emană opera de artă se manifestă altfel decât în acord cu orientările sale autentice și profunde, atunci înregistrăm și dezaprobăm *maniera*. *Manierismul* caracterizează poezii și artiștii prețioși din toate timpurile și culturile, dar și epoci întregi care suferă de acest viciu, cum li s-a reproșat adesea alexandrinismului grecesc sau academismului modern. Manierismul apare mai ales atunci când se produce disocierea și dezacordul dintre originalitatea artistului individual și spiritul epocii sau al culturii cărora el le aparține. Sunt considerați manierști artiștii academici, care se cramponau de norma inspirației clasice în condiții istorice schimbate, oratorii creștini ai Evului Mediu, care compuneau discursuri în stilul lui Cicero, versificatorii moderni care adoptă stilul poeziei persane a secolelor XIII – XIV (Hafiz, Sadi etc.) sau al haiku-urilor japoneze, poezii franțuiziți din toate epocile și culturile etc.

Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu cea a timpului și a locului. Originalitatea individuală este amplificată de cea a mediului local și a epocii, dar nu până în punctul în care acestea devin mai puternice decât personalitatea creatorului. Manierști, adică lipsiți de originalitate, sunt deci și artiștii care cedează prea ușor gustului timpului și modelor culturii lor. Numai armonia originalității individuale cu cea a timpului și a mediului local, dozajul lor delicat și precis, configurează adevăratul stil.

5. 3. CLASIFICAREA ARTELOR

Operele de artă determinate se grupează nu numai în cadrele *tipurilor* și *stilurilor*, ci și în cele ale *artelor*. *Literatura, muzica, coregrafia, arhitectura, pictura, sculptura, cinematografia* (pentru a respecta canonul – evident anacronic – al celor „șapte arte”) sunt noțiuni constituite prin sinteza teoretică a operelor individuale, singurele date efectiv în experiența artistică. Artele sunt deci *construcții teoretice ale spiritului*, rezultate ale unor operațiuni de clasificare a operelor individuale.

Criteriile clasificării artelor au variat de-a lungul timpului, fără ca vreunul dintre ele să se dovedească suficient.

Una dintre cele mai vechi și mai bine cunoscute clasificări ale artelor este cea propusă în epoca modernă de Gotthold Ephraim Lessing în lucrarea sa „*Laocoon*”. Criteriul utilizat de acesta pentru clasificarea artelor este cel al *mijloacelor de realizare a operelor*. Acestea ar putea fi:

fluente: cuvântul, sunetul;

stabile: masa, linia, volumul, culoarea.

Pe baza acestui criteriu sunt distinse următoarele arte:

arte succesive sau temporale: poezia și muzica;

arte simultane sau spațiale: arhitectura, desenul, pictura, sculptura.

Acestei clasificări i s-a reproșat faptul că nu ia în considerare *particularitățile psihologice ale receptării artei*. Astfel, s-a afirmat că orice operă de artă presupune un interval de timp pentru receptare, deci aparține ordinii temporale, fiind succesivă. Pe de altă parte, la sfârșitul contemplației, opera de artă este recompusă în spiritul receptorului într-o unitate, fiind deci simultană. Criteriul de clasificare n-ar fi deci operațional, din moment ce orice operă de artă ar putea fi încadrată, cel puțin din perspectiva receptării, în ambele clase. S-a obiectat și faptul că această clasificare nu este suficient de riguroasă deoarece, dacă pictura utilizează împreună cu desenul, sculptura și arhitectura mijloace de expresie spațiale, ea împarte cu muzica tonalitatea sau modulația, care caracterizează artele succesive. Rezultă că, din acest punct de vedere, cel puțin una dintre arte – pictura – ar trebui inclusă în ambele clase etc.

Im. Kant a propus în „*Critica facultății de judecare*” o altă clasificare a artelor utilizând drept criteriu *elementul expresiv pe care fiecare dintre ele în dezvoltă cu precădere*. După el se pot distinge în opera de artă:

conținutul intelectual transmis prin cuvânt;

gestul spațial care însoțește și figurează acest conținut intelectual;

tonalitatea sau modulația, care exprimă, mai degrabă, rezonanța afectivă a operei de artă respective.

Pe baza acestui criteriu complex, Kant distinge următoarele clase de arte:

artele cuvântului: poezia și elocința;

artele gestului sau artele figurative: arhitectura, sculptura, pictura ca artă a

desenului, arta grădinilor și decorația;

artele tonalității: muzica și pictura ca artă a coloritului.

Deși este mai subtilă, întrucât ia în considerare afinități mai profunde ale operelor de artă, nici clasificarea lui Kant n-a fost scutită de obiecții. Astfel i s-a reproșat faptul una și aceeași artă – pictura – este inclusă în două clase diferite în funcție de un criteriu care este nu numai irelevant, ci și, de multe ori, neoperațional.

O altă clasificare a artelor a fost realizată la începutul secolului al XX-lea de esteticianul german Max Dessoir (1867 – 1947). El consideră că artele ar trebui integrate și clasificate după cum:

- a. *întrețin raporturi cu formele reale și provoacă asociații determinate*: sculptura, pictura, mimica, poezia;
- b. *înfățișează forme ideale și provoacă asociații nedeterminate*: arhitectura, muzica.

Și acestei clasificări i s-ar putea reproșa lipsa rigorii, din moment ce pictura abstractă și unele creații ale poeziei postmoderniste se integrează, mai degrabă, în cea de-a doua clasă decât în prima, cum considera Dessoir. De asemenea, muzica programatică pare a aparține mai mult primei clase decât celei de-a doua etc.

Aceste trei clasificări ale artelor și, mai ales, obiecțiile care le-au fost aduse, demonstrează că *sintezele teoretice ale artei sunt întotdeauna relative și provizorii*, dar au valoarea unor *instrumente de analiză*, întrucât evidențiază anumite particularități și corelații structurale ale operelor de artă. Ele sunt importante și prin *revizuirile succesive pe care le reclamă*, care aprofundează neconținut caracterizarea structurală a operelor de artă.

Un demers aparent opus, dar, în fond, complementar celui de clasificare a artelor este *cel de unificare a lor*. Unificarea artelor a apărut ca un program estetic de mare noutate în romantism. De asemenea, ea a fost urmărită sistematic în drama muzicală wagneriană.

Asocierea dintre poezia dramatică, muzică și dans este străveche. La fel, cea dintre poezie și cântec. Vechea poezie a rapsozilor antici și a trubadurilor medievali nu trăia decât prin această asociere. De asemenea, arhitectul, sculptorul și pictorul au colaborat în toate marile stiluri plastice: în romanic, în gotic, în Renaștere, clasicism, romantism, baroc etc.

Unificarea artelor trebuie însă distinsă de *acumularea și aglomerarea lor*, așa cum se întâmplă de multe ori în regia de teatru, care perpetuează o idee wagneriană denaturată.

5. 4. GENURILE ARTISTICE

Efortul de sistematizare teoretică a operelor de artă a determinat și o altă sinteză teoretică, în așa-numitele *genuri artistice*. Ele presupun însă, ca niște cadre constituite prealabil, *artele, ale căror domenii le subdivid*. Problematika detaliată a genurilor artistice și, cu atât mai mult, cea a speciilor artistice depășește interesul

esteticii generale, fiind de competența teoriilor specializate ale artelor. Estetica se poate pronunța doar asupra *principiilor generale* și *criteriilor* delimitării genurilor artistice.

Genurile artistice sunt clase teoretice în care sunt integrate operele de artă prin corelarea noțiunii uneia dintre arte cu unul dintre factorii generali ai artei:

- a. *material*;
- b. *valoare extraestetică predominantă*;
- c. *unitate estetică*.

Vom prezenta și caracteriza în continuare succint principalele genuri artistice constituite în diferite arte din perspectiva fiecăruia dintre acești factori.

- a. Din perspectiva *materialului*, *literatura* nu utilizează decât un singur material – *cuvântul* – și, din acest punct de vedere, nu se structurează pe genuri, cum este, de exemplu, cazul *sculpturii*, care poate folosi ca materiale marmura, granitul, bronzul, lemnul, porțelanul etc., diversificându-se, în consecință, în genurile sculpturale corespunzătoare (genul sculpturii în marmură, în granit, bronz etc.). De asemenea, există un gen al *picturii* în ulei, acuarelă, tempera etc. În mod similar se pot delimita genul *muzicii* de coarde, de suflători, al muzicii vocale etc.
- b. În acord cu *valoarea extraestetică predominantă* pe care o promovează, *poezia* poate fi religioasă, eroică, erotică, socială etc. Aceste genuri se pot întâlni, cu anumite particularități și excepții, și în cazul *picturii* și *sculpturii*. În funcție de același criteriu, *arhitectura* cunoaște genul vilei, al palatelor publice și particulare, al catedralei, gării etc. La fel *muzica* distinge între marș, lied, oratoriu, recviem etc.
- c. O deosebită importanță prezintă diferențierea genurilor artistice după *tipul unificării estetice* caracteristic diferitelor creații. Astfel, *muzica* poate unifica estetic opera fie prin revenirea aceluiași refren, între care se intercalează câte un element de divertisment (rondo), fie prin repetarea aceluiași sistem de fraze (antifonia), fie prin alternarea unui sistem de fraze cu unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări și combinații ale acestor modalități elementare, pe care le găsim în sonata sau simfonia modernă.

Genurile artistice liric, epic și dramatic reprezintă, și ele, în *literatură* modalități diferite ale unificării estetice în cadrul afectivității individuale, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Dar liricul, epicul și dramaticul reprezintă în literatură și modalități ale clarificării, prin care sporesc în valoare sensibilă anumite aspecte ale realității. Intuiția lirică a lumii o reflectă ca stare de spirit, cea epică drept succesiune de evenimente, iar cea dramatică drept conflict și luptă de forțe antagoniste.

Genurile artistice au reprezentat în *clasicism* criteriul gustului și uneori chiar al creației artistice. Ele erau concepute ca *modele eterne și imuabile ale operelor de artă*. În secolul al XIX-lea *romantismul* a înfrânt rigiditatea vechilor genuri

artistice, considerându-se liber să le combine sau chiar să inventeze altele noi. Fr. Schlegel scria, în acest sens că „toate genurile poetice clasice în puritatea lor strictă sunt azi ridicule”. Deși în arta contemporană se manifestă o *mare libertate de creație în raport cu genurile artistice*, ele își mențin încă valoarea de *sinteze teoretice orientative*.

BIBLIOGRAFIE

1. AUERBACH, E., *Mimesis*, Editura pentru literatură universală, București, 1967.
2. BREAZU, M., *Realism și modernitate în artă*, Editura politică, București, 1975.
3. BRION, M., *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972.
4. DUFRENNE, M., *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I – II, Editura Meridiane, București, 1976.
5. ECO, U., *Opera deschisă*, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
6. FAGUET, E., *Drama antică. Drama modernă*, Editura enciclopedică română, București, 1971.
7. FOCILLON, H., *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1977.
8. FRANCASTEL, P., *Figura și locul*, Editura Univers, București, 1971.
9. GEHLEN, A., *Imagini ale timpului. Despre sociologia și estetica picturii moderne*, Editura Meridiane, București, 1974.
10. HEIDEGGER, M., *Originea operei de artă*, Editura Univers, București, 1982.
11. KLEIN, R., *Formă și inteligibil*, vol. I – II, Editura Meridiane, București, 1977.
12. LOTMAN, I.M., *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1970.
13. MALTESE, C., *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1976.
14. PANOFSKI, E., *Artă și semnificație*, Editura Meridiane, București, 1980.
15. PAREYSON, L., *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977.
16. PASCADI, I., *Nivele estetice*, Editura Academiei, București, 1972.
17. READ, H., *Originile formei în artă*, Editura Univers, București, 1971.
18. RUSU, L., *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru literatură, București, 1969.
19. SCHILLER, Fr., *Scrieri estetice*, Editura Univers, București, 1981.
20. VIANU, T., *Tezele unei filosofii a operei*, Editura Univers, București, 1999.
21. WORRINGER, W., *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970.

AUTOEVALUARE

1. Definiți opera de artă și deosebiți-o de ale produse ale activității creatoare a omului.
2. Enumerați câteva argumente în favoarea naturalismului și antinaturalismului operei de artă.
3. Precizați și exemplificați distincția dintre conținutul și forma operei de artă.

4. Care sunt principalele clase de opere în funcție de accentul pus de artist în procesul creației sau/și de receptor în procesul contemplației pe diferitele componentele structurale ale operei?
5. Dați exemple de opere de artă de virtuozitate. Încercați să le evaluați din punct de vedere estetic.
6. Ce este motivul operei de artă? Identificați motivele unor creații celebre din arta națională și universală.
7. Dați exemple de materiale ale celor mai importante arte.
8. Ce părere aveți despre utilizarea de arta modernă a unor materiale lipsite de noblete?
9. Care sunt principalele modalități ale izolării operei de artă?
10. Identificați modalitățile ordonării conținutului unor opere de artă celebre.
11. Ce exigențe estetice impune clarificarea ca principiu constitutiv al operei de artă?
12. Care sunt cele mai importante modalități ale idealizării operei de artă?
13. Definiți noțiunea de tip artistic?
14. Care sunt criteriile grupării operelor de artă în tipuri distincte?
15. Caracterizați și exemplificați tipurile artistice ale izolării operei de artă.
16. Caracterizați și exemplificați tipurile artistice ale ordonării operei de artă.
17. Caracterizați și exemplificați tipurile artistice ale clarificării operei de artă.
18. Caracterizați și exemplificați tipurile artistice ale idealizării operei de artă.
19. Ce este stilul artistic? Precizați deosebiriile dintre tip și stil.
20. Care sunt cele mai importante criterii ale clasificării artelor?
21. Care este valoarea teoretică a clasificărilor artelor?
22. Care sunt cele mai importante criterii ale grupării operelor în genuri artistice?
23. Realizați un eseu cu tema: *Relațiile dintre conținutul și forma operei de artă.*

E. PERSONALITATEA ARTISTICĂ

Scopurile unității didactice sunt:

- de a prezenta multiplele modalități de abordare a personalității artistice
- de a delimita profilul psiho-intelectual și moral al personalității artistice de cel al omului obișnuit
- de a prezenta și analiza trăsăturile psiho-intelectuale și morale esențiale ale personalității artistice: intuitivitatea, emotivitatea, fantezia creatoare și puterea expresivă
- de a delimita și caracteriza talentul și geniul ca ipostaze ale manifestării creatoare a personalității artistice

Obiective operaționale

- După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:
- să distingă cele mai semnificative modalități de abordare a personalității artistice și să cunoască principalele teorii asupra sa
- să înțeleagă particularitățile profilului psiho-intelectual și moral al artistului în raport cu cel al omului obișnuit
- să cunoască trăsăturile definitorii ale personalității artistice: intuitivitatea, emotivitatea, fantezia creatoare și puterea expresivă
- să opereze distincția dintre talent și geniu

Structura unității didactice

Cursul 10

1. Caracterizare generală a problemicii personalității artistice
2. Artistul și omul obișnuit

Cursul 11

3. Trăsăturile personalității artistice
 - 3.1. Intuitivitatea
 - 3.2. Emotivitatea
 - 3.3. Fantezia creatoare
 - 3.4. Puterea expresivă

5. Geniu și talent în artă

Bibliografie **Autoevaluare**

E. PERSONALITATEA ARTISTICĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Creatorul operei de artă a făcut din cele mai vechi timpuri *obiectul unui interes aparte*, concretizat într-o multitudine de interpretări și puncte de vedere dintre cele mai diferite. Faptul se explică, în primul rând, prin *caracterul excepțional al creației artistice*, care se răsfrânge și asupra creatorului, determinând *tendințe de supralicitare a importanței personalității sale*. Artistul a fost considerat din vechime un mesager al divinității sau un adevărat Demiurg terestru. În procesul contemplării operei de artă autentice interesul receptorului se deplasează, aproape fără excepție, *dinspre creație spre creator*. De la teoriile judicioase, care au evidențiat multiple trăsături definitorii ale personalității artistice, până la cele fanteziste, care i-au conferit dimensiuni mitice sau patologice, se întinde un întreg registru de poziții intermediare, pe care estetica trebuie să le evalueze și, pe baza lor, să precizeze caracteristicile esențiale ale profilului psiho-intelectual și moral al creatorului de artă. Fără îndoială, că acestea au doar o valoare orientativă, comportând *numeroase particularizări și excepții*. Creatorul autentic se caracterizează tocmai printr-o *pronunțată individualizare*, iar tentativele de a-l încadra în tipare prestabilite se dovedesc a fi, de cele mai multe ori, hazardate. Aceasta nu înseamnă însă că nu pot fi determinați o serie de parametri generali, ale căror doze și ponderi variabile configurează, fie și aproximativ, personalitatea creatorului de artă.

Impresia generală, devenită aproape prejudecată, este cea conform căreia artistul rămâne creator și în detaliile cele mai banale ale existenței sale, ca și în activitățile cele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei sale. În realitate, așa cum arta este un produs izolat de relațiile vieții practice, valorând tocmai prin caracterul ei transcendent și excepțional, tot astfel și *artistul este o excepție*, nu numai față de oamenii obișnuiți, ci și față de sine însuși.

Tot atât de greu de acceptat ca și ipoteza coincidenței permanente și totale dintre om și artist este și opinia unor artiști, esteticieni și receptori despre *spontaneitatea inconștientă* a creației artistice. Exclamația pe care Goethe o atribuie creatorului de artă: „*Eu cânt cum cântă pasărea*” se dovedește a fi, cel mai adesea, dacă nu o mistificare, cel puțin o iluzie. Creația artistică este, aproape fără excepție, *intențională*. Ea este orientată deliberat și conștient către producerea

operei, ale cărei norme interne devin definitorii și pentru munca artistului. Faptul că în anumite etape sau momente ale procesului creator factorii spontani și inconștienți au o pondere însemnată nu anulează valoarea acestui principiu general al procesului creației artistice.

2. ARTISTUL ȘI OMUL OBIȘNUIT

Dacă unii oameni sunt artiști în anumite momente ale existenței lor, în special în acelea în care se află într-o legătură oarecare cu procesul creației artistice, este evident că *între ei și restul umanității nu poate exista o deosebire esențială*, așa cum se susține sau se sugerează de multe ori. Opinia că artistul este un „*inspirat*”, adică o ființă care posedă alte facultăți decât cele comune tuturor oamenilor, a apărut încă din antichitate, fiind legată de *anumite reprezentări mitice*. Platon scria, în acest sens, în dialogul „*Ion*” că: „Zeul răpește mintea poezilor pentru a-i folosi, ca și pe cântăreții de oracole sau ca pe ghicitorii divini, drept slujitori ai săi, astfel că noi, care îi ascultăm, trebuie să știm că nu acești ieșiți din minți grăiesc lucruri atât de prețioase, ci că Zeul însuși ne vorbește prin ei”. Este surprinzător că Platon, care este tipul filosofului-artist, contestă orice merit al artistului în procesul creației, considerându-l doar un vehicul accidental al mesajelor divine. Este semnificativ în acest sens și faptul că multă vreme artele plastice au fost considerate simple meșteșuguri. Astfel de opinii s-au perpetuat până în lumea modernă, determinând atitudini contradictorii față de artiști, în care se îmbină în diverse proporții admirația cu disprețul.

Prejudecățile despre factura psihică aparte a artistului au primit în secolul al XIX-lea o *fundamentare pseudo-științifică* prin opera medicului și antropologului italian *Cesare Lombroso*, care a încercat să impună ideea că genialitatea artistică ar fi *o formă de degenerescență psihică* pe care a numit-o „*epilepsie larvară*”. De asemenea, *teoria psihanalitică* a artei îl consideră pe artist un individ care a suferit în copilărie o traumă psihică, ce se exprimă într-o formă sublimată în operă. Această teorie atribuie un rol excesiv de mare instinctului sexual și „complexelor infantile” în procesul creației artistice. S-a mai susținut și ideea că talentul artistic n-ar fi decât *manifestarea compensatorie a deficienței unui anumit organ perceptiv*, cel mai adesea a celui implicat nemijlocit în practicarea artei respective. În favoarea acestei idei a fost invocat faptul că mulți pictori au fost miopi, astigmatici etc. (El Greco), numeroși muzicieni au avut grave deficiențe de auz (Beethoven, Mozart, Smetana, Bruckner etc.) etc. Se pot găsi însă oricând exemple la fel de ilustre de artiști care n-au avut astfel de deficiențe perceptiv. Acestei teze i s-a opus opinia că în personalitatea artistică *tendențele fundamentale ale vieții ajung la manifestarea lor maximă*. Și această opinie este discutabilă, deoarece mulți artiști iluștri n-au dat dovadă de o prea mare vitalitate etc.

Toate aceste concepții care susțin că între personalitatea artistică și omul obișnuit există deosebiri esențiale sunt eronate. Tuturor li se pot aduce

contraargumente care le atestă precaritatea. Mai plauzibilă este teza conform căreia *creativitatea artistică este expresia facultăților psiho-intelectuale comune tuturor oamenilor*, dar care, în cazul artiștilor, sunt mai pronunțate și corelate în raporturi care favorizează creația artistică.

4. TRĂSĂTURILE PERSONALITĂȚII ARTISTICE

Cercetările de psihologia artei au determinat următoarele trăsături psihologice fundamentale definitorii pentru creatorul de artă:

- a. *Intuitivitatea;*
- b. *Emotivitatea;*
- c. *Fantezia creatoare;*
- d. *Puterea expresivă.*

Examinarea lor evidențiază atât complexitatea și particularitățile profilului psiho-intelectual și moral al creatorului de artă, cât și faptul că ele sunt facultăți general-umane.

4. 1. INTUITIVITATEA

Personalitatea artistică se caracterizează, în primul rând, printr-o *intuitivitate sau putere reprezentativă pronunțată*. Prin *intuitivitate* se înțelege, în acest context, *facilitatea de reținere de imagini, de operare cu imagini și de exprimare prin imagini*. Indiferent de natura lor (vizuale, auditive, tactile, olfactive etc.), imaginile sunt legate de activitatea organelor de simț și redau aspecte individuale ale existenței, spre deosebire de concepte sau abstracții, care sunt produse intelectuale și redau aspecte generale ale realității. Simțurile artistului implicate în practicarea artei sale au întotdeauna o acuitate nativă mai mare decât în cazul oamenilor obișnuiți, dar performanțele lor, uneori excepționale, se datorează și exercițiului lor aproape continuu.

Spre deosebire de omul obișnuit, dozajul dintre elementele intuitive și cele intelectuale ale conștiinței se stabilește la artist în favoarea celor dintâi. Nici în configurația mentală a omului obișnuit elementele intuitive nu lipsesc, dar ele sunt mai rare și mai atenuate. La artist ele sunt însă deosebit de intense, de frecvente și de vii. Puterea sa de a reține și a reproduce imagini individuale atinge uneori cote excepționale. De exemplu, Mozart a putut reproduce, fără nicio greșală, o piesă muzicală de mare complexitate și de dimensiuni considerabile după ce o ascultase numai de două ori. În timp ce redacta în romanul „*Madame Bovary*” scena sinuciderii eroinei prin otrăvire, G. Flaubert a avut toate simptomele unei intoxicații, ceea ce atestă nu numai empatia remarcabilă a artistului, ci și marea sa intuitivitate etc.

Plăcerea artistului de a observa nuanța pitorească a lumii și de a se abandona lumii imaginilor, fără niciun fel de preocupare intelectuală, ia uneori *forme*

frenetice. Astfel de stări de spirit au fost resimțite nu numai de pictori, ci și de poeți. R. M. Rilke scria în acest sens: „Dacă cotidianul ți se pare prea sărac, nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine și spune-ți că nu ești suficient de bun poet, pentru a evoca bogățiile lui. Căci pentru creator nu există sărăcie a cotidianului și nici loc banal și indiferent”.

Bogăția percepției artistice, acuitatea ei, capabilă să prindă nuanța cea mai fină a realității nu sunt egale decât de *caracterul sensibil al amintirilor artistului*. Artistul nu-și amintește atât întâmplări, cât *imagini*. Acestea sunt nu numai vizuale, ci și auditive. Nu doar muzicienii, ci și poeții au prețuit universul acustic și l-au transfigurat în operele lor. S-a constatat astfel preponderența simțului auditiv al lui Schiller, în contrast cu vizualitatea pronunțată a lui Goethe. În simbolism valențele muzicale ale poeziei au fost valorificate la maximum.

4. 2. EMOTIVITATEA

Personalitatea artistică se caracterizează și printr-o *emotivitate accentuată* în raport cu cea a oamenilor obișnuți. Oricare dintre trăirile artistului, în măsura în care se comportă ca artist, are o *puternică rezonanță afectivă*. Faptul că artistul se dăruiește mai pronunțat decât oamenii obișnuți lumii exterioare, aspectelor ei pitorești, adâncindu-se, în același timp, profund în sine, în universul subiectiv al emoțiilor sale, nu constituie o contradicție, așa cum pare la prima vedere. Aceste două orientări ale sufletului artistului – către pitorescul lucrurilor și către profunzimile afectivității sale – sunt, mai degrabă, *tendințe complementare*, în măsură să se fructifice reciproc.

Afectivitatea tumultuoasă a artistului izbucnește uneori fără pretextul vreunui eveniment ori percepții exterioare. Tolstoi se întreba odată: „Cum să nu crezi în nemurirea sufletului când simți în tine o emoție atât de incomensurabilă?” La rândul său, Nietzsche scria: „Vehemența palpitațiilor mele este formidabilă” etc.

Sentimentele intense care-l stăpânesc pe artist într-o măsură superioară omului obișnuit pot să însoțească fie *întâmplări reale* din experiențele sale de viață și artistice, fie numai *reprezentări ale fanteziei sale*, fie *evenimente străine* al căror ecou îl impresionează prin *empatie*. Mulți artiști au o afectivitate vulcanică și fluctuantă, trec ușor de la extaz la depresie, se îndrăgostesc și sunt dezamăgiți rapid, intens și frecvent etc. Artistul este mai tot timpul îndrăgostit de cineva sau de ceva, căci iubirea îi întreține tensiunea afectivă necesară creației, iar suferința i-o amplifică.

Deși este o caracteristică definitorie adevăratei înzestrări artistice, intensitatea deosebită și profunzimea afectivității *nu însoțesc în permanență procesul creației*. Astfel, dacă *pregătirea operei și viziunea inspirată a întregului ei* au un pronunțat caracter afectiv, *invenția și execuția* sunt preponderent intelectuale. Deosebirea cea mai importantă dintre adevăratul artist și diletant constă în *marea deosebire a coordonatei afective a activității lor creatoare*.

4. 3. FANTEZIA CREATOARE

Sentimentele puternice ce stăpânesc sufletul artistului se constituie în *centre de reorganizare a imaginilor care-i sunt furnizate de intuitivitatea sa excepțională într-o altă ordine decât cea pe care o sugerează lumea exterioară sau afinitățile raționale dintre ele, declanșând activitatea fanteziei creatoare*. Numai imaginile dublate cândva de stări *afective identice* tind să se reorganizeze în alte configurații decât cele ale experienței și logicii și alcătuiesc materialele combinațiilor realizate de fantezie. Imagini dintre cele mai disparate tind să se asocieze *sub semnul acelorași emoții* și astfel raporturi subtile ce rămân ascunse percepției neutre a evenimentelor și relațiilor logice sau cauzale dintre ele apar, pe această cale, ca evidente. În lumina emoției, lumea se restructurează în *configurații noi și originale*, pe care experiența comună nu le cunoaște și inteligența logică nu le bănuiește.

Fantezia creatoare a fost deseori considerată *cea mai caracteristică facultate artistică*. Deși a fost de multe ori mistificată, ea nu reprezintă decât *manifestarea superioară a unor facultăți și funcții psihice proprii mecanismului psihologic comun*. O dovadă semnificativă, în acest sens, o oferă *studiul fenomenelor memoriei*. Fapte dintre cele mai simple atestă că *fantezia se combină tot timpul cu memoria*. Rareori reproducerea imaginilor reținute de memorie se face sub forma nealterată a primei lor percepții. De cele mai multe ori, reproducerea imaginilor manifestă cele două tendințe ale fanteziei creatoare: *disocierea* complexelor date în experiență și *reasocierea* elementelor astfel eliberate în configurații noi. De asemenea, reproducerea imaginilor se face fie prin transformarea lor *diminuativă*, fie prin transformarea lor *augmentativă*. Imaginile sunt deci reproduse fie pierzând unele elemente, fie adăugându-li-se altele.

Fantezia creatoare a artistului poate fi uneori atât de intensă încât, din propria sa productivitate internă, fără nici un motiv exterior aparent, ajunge să plăsmuiască *o lume miraculoasă de forme, situații și evenimente* (H. Bosch, G. Arcimboldo, S. Dali etc.). Alteori motivul exterior există, dar el *este excedat și dispare sub bogăția fanteziei artistului*, care îl folosește ca simplu pretext. Leonardo da Vinci descoperea în crăpăturile unui zid o întreagă lume de forme fantastice.

Ceea ce caracterizează memoria artistului este, deopotrivă, *o mare putere de a-și aminti și o mare putere de a uita*. Având la dispoziție un mare volum de date intuitive, dar și facilitatea de a le asocia într-un mare număr de configurații, cele mai multe fără corespondent în experiență sau în logică, artistul face din memorie un element esențial al fanteziei sale creatoare.

4. 4. PUTEREA EXPRESIVĂ

Pronunțat intuitiv, răscolit de afecte puternice și înzestrat cu fantezie debordantă, artistul este, în același timp, *stăpân pe o facultate expresivă superioară*

celei a majorității semenilor săi. Fantezia creatoare cuprinde în sine o *forță motrice, tendința irezistibilă de a-și asuma o formă concretă, adică de a se obiectiva.* Se poate aprecia deci că puterea expresivă este o prelungire a fanteziei creatoare, la fel cum aceasta își găsește materialul și stimulul ei în intuitivitate și emotivitate. Nu toate plăsmuirile fanteziei creatoare reușesc însă să treacă în expresie. Există reverii ale spiritului care nu ajung la obiectivare.

Spre deosebire de artist, la omul obișnuit facultatea expresivă nu este corelată, de cele mai multe ori, cu activitatea fanteziei creatoare. Exprimarea sa este alcătuită mai ales din expresii fără corespondent intuitiv, din „*clișee verbale*” sau „*locuri comune*”, din care ia naștere ceea ce a fost numit „*limbaj de lemn*”. Până la un punct, acest fapt este motivat de exigențele de funcționalitate și eficiență ale comunicării verbale curente. Artistul este înzestrat însă atât cu *memorie sensibilă*, folosită în combinațiile fanteziei creatoare, cât și cu *memorie verbală*. El dispune apoi de *capacitatea de coordonare suplă a celor două memorii*, astfel încât fiecărui cuvânt să-i corespundă o reprezentare imaginativă. Un peisaj descris de artist este întotdeauna un peisaj *văzut, auzit, simțit*. Același peisaj descris de omul obișnuit nu este decât o *construcție logică elementară*. Clișeul verbal reprezintă un exces al limbajului asupra gândirii. Cine are un limbaj dominat de „*locuri comune*” vorbește mai mult decât gândește. Expresiile prefabricate se inserează în lacunele ideții și i se substituie. De cele mai multe ori felul în care oamenii își exprimă sentimentele în vorbirea curentă rămâne inferior sentimentelor respective. Numai o parte a vieții afective poate trece în limbaj, cealaltă rămâne *inefabilă*. Artistul are capacitatea de a găsi echivalenți expresivi unei game mult mai ample și mai profunde de sentimente decât omul obișnuit.

În general, în sufletul artistului *imaginile sensibile se împerechează cu expresiile corespunzătoare*. Evident, această expresivitate diferă de la artă la artă, în funcție de mijloacele de expresie ale fiecăreia. Astfel, *compozitorul* asociază reprezentarea unui sentiment cu reprezentarea sunetelor care simte că sunt în măsură să-l exprime cel mai expresiv. *Poetul* posedă concomitent cu un sentiment determinat și cuvintele în măsură să-l exprime, înlănțuirea lor și mișcarea corespunzătoare a frazelor care-l obiectivează cel mai fidel și mai sugestiv. *Sculptorul* își reprezintă simultan o formă și gestul plastic în măsură să o realizeze într-un material determinat. Spre deosebire de pictor, la care imaginea și expresia coincid, la toți ceilalți artiști se poate distinge între imaginea sensibilă și imaginea expresiei, deși ambele sunt intim corelate. În acest sens, s-a afirmat cu îndreptățire că în actul creației *muzicianul gândește în sunete, sculptorul în forme, pictorul în imagini, iar poetul în cuvinte*. Atât de adânc fuzionează imaginea sensibilă cu imaginea expresiei în viziunea inspirată a artistului, încât el are sentimentul *unicității expresiilor sale*. Omul obișnuit poate exprima același lucru în moduri diferite, artistul într-un mod unic și de neînlocuit. Două sau mai multe variante ale aceleiași poezii sunt, de fapt, poezii diferite, corespunzând unor viziuni artistice diferite.

Puterea expresivă a artistului nu este o simplă facultate în serviciul fanteziei sale creatoare, ci și *o forță în măsură s-o amplifice pe aceasta*. Cu cât artistul stăpânește mai temeinic mijloacele de expresie ale artei sale, cu atât creația sa va avea de câștigat.

3. GENIU ȘI TALENT ÎN ARTĂ

Așa cum am încercat să demonstrez în demersurile anterioare, toate trăsăturile psiho-intelectuale și morale care caracterizează personalitatea artistică sunt anticipate la nivelul psihologiei comune. Intuitivitatea artistului și afectivitatea sa, fantezia creatoare și puterea sa expresivă se regăsesc cu ponderi reduse și în corelații diferite printre facultățile omului obișnuit. Există însă *intensități mai mari sau mai mici, precum și modalități diferite de corelare ale acestor facultăți și la nivelul creatorilor*. Experiența artistică atestă că *nu toți creatorii se plasează la același nivel valoric*, atât din punctul de vedere al aptitudinilor, cât și din cel al performanțelor.

Pentru conceptualizarea și teoretizarea acestor deosebiri se operează în mod curent în cazul personalităților artistice deosebirea dintre *geniu* și *talent*. Între aceste ipostaze ale personalității artistice *nu există însă granițe rigide și de multe ori delimitarea lor este problematică*. Geniul nu este decât o exacerbare a trăsăturilor personalității artistice, care chiar și în cazul talentului sunt mult mai pronunțate decât la oamenii obișnuiți.

Geniul se deosebește de talent, în primul rând, prin *intensitatea, durata și intermitențele manifestării sale ca personalitate artistică*. În cazul talentului funcțiunile artistice se pot întrerupe pentru perioade mai îndelungate și se amestecă în mai mică măsură cu substanța generală a vieții sale. Mulți artiști talentați se comportă în afara manifestărilor lor artistice asemenea oamenilor obișnuiți. Geniul rămâne însă artist chiar și în momentele cele mai îndepărtate de exercițiul propriu-zis al artei sale și își nutrește creația din materia întregii sale vieți sufletești.

În general, talentul se caracterizează nu numai prin alternanța foarte rapidă în personalitatea sa a artistului cu omul obișnuit, ci și prin ușurința cu care poate trece de la o ipostază la alta, ceea ce dovedește *mai slabă aderență a artistului la restul omului*. Ca urmare a acestui fapt, creația talentului are un ecou mai slab și nu angajează profunzimile personalității receptorului. Operele de talent ne pot atrage, dar nu ne cuceresc.

Deși personalitatea artistică a geniului este tot intermitentă, ea *are tendința de a-și anexa întregul domeniu al conștiinței și al manifestărilor sale extraartistice*. Viața sa sufletească are *un caracter aproape permanent creator*. Convergența trăsăturilor sale sufletești în direcția creației artistice este mult mai pronunțată și mai constantă decât în cazul talentului. De aceea în manifestările sale *îl regăsim pe artist chiar și în momentele și împrejurările în care ne-am aștepta mai puțin*.

Paradoxul geniului apare însă în momentul în care constatăm că, deși

orientarea lui artistică este mai statornică și mai intensă, facilitatea lui creatoare este uneori mai mică decât cea a talentului. Este semnificativ, în acest sens, cazul lui Leonardo da Vinci, care într-o viață artistică destul de lungă n-a reușit să picteze decât un număr mic de tablouri. Nu trebuie ignorat însă faptul că, în cazul său, interesele și preocupările științifice și artistice enciclopedice nu i-au lăsat probabil mai mult răgaz pentru pictură. Există, desigur, și genii prolifici, cum au fost Rafael, Tizian, Rubens, Mozart, Beethoven, Shakespeare etc. Acest paradox se explică prin faptul că opera geniului este mai solidară și mai profund ancorată în întreaga sa existență decât cea a talentului.

Integrând o experiență umană mai bogată și mai profundă, *operele geniului trezesc un ecou mai amplu și influența lor asupra receptorului este mai puternică*. Dacă din operele talentului ne vorbește un artist, în cele ale geniului se înfățișează un om. Genialitatea impune întotdeauna *noi evaluări filosofice, etice și religioase ale lumii și vieții*. Prin creația sa, dar depășind, prin înrâurirea pe care o exercită, simpla impresie estetică, *artistul de geniu știe să-și asocieze interesele și aspirațiile fundamentale ale umanității*.

Im. Kant a introdus în estetică teza, reluată apoi de romantici și de alți teoreticieni ai artei și culturii, potrivit *căreia arta ar fi singurul domeniu de manifestare a genialității*. Conform acestei teze în celelalte domenii ale creației valorice aproape orice individ bine dotat intelectul care își însușește anumite metode și este suficient de perseverent poate ajunge la performanță. Teza propusă de Kant este discutabilă și a fost supusă unor critici severe de numeroși creatori și teoreticieni din cele mai diferite domenii ale culturii. S-a demonstrat, de exemplu, că atât creativitatea științifică și tehnică, cât și cea filosofică prezintă numeroase similitudini cu cea artistică. Deși presupune înzestrări native speciale, genialitatea este mai mult o problemă de stil cognitiv, de motivație și de atitudine față de lume, viață, artă etc. decât de domeniu de manifestare. Este semnificativ în acest sens faptul că numeroși creatori considerați geniali s-au manifestat creator și în alte domenii decât cel care i-a consacrat.

Atributul genialității se recunoaște, de obicei, *operele a căror unitate decurge din sufletul original ale cărui expresii sunt*. Un suflet original știe să selecteze și să impună anumite valori, iar prin creația lui aspectele haotice ale vieții sunt integrate în unități expresive de mare relevanță.

Aderența mai slabă a artistului la restul omului, în cazul talentului, explică *educabilitatea acestuia*, posibilitatea lui de a face achiziții noi și de a evolua. Geniul este însă preponderent *înnăscut și neprogresiv*. Manifestarea sa artistică excepțională se caracterizează adesea prin *precocitate și remarcabilă unitate stilistică*. Opera lui decurge din temeiurile individualității sale, pe când cea a talentului din straturi mai superficiale ale ființei sale, capabile de a fi modificate și perfecționate. Pot fi educate deprinderile și funcțiile de relație ale creatorului, nu însă și individualitatea lui. Un artist poate învăța de la un dascăl sau de la un alt artist să vadă mai bine și să se exprime mai precis sau mai expresiv, *nu însă să*

devină mai original.

În timp ce operele talentului au *caracter voit*, cele ale geniului au unul *cu totul natural*. În creația talentului este, de multe ori, vizibil efortul, străduința de a ține laolaltă și de a conduce convergent elementele constitutive ale operei. Aceleași efecte sunt însă obținute de geniu în modul cel mai firesc și cu cea mai mare ușurință. Există însă și genii cu expresie dificilă.

Opera voită a talentului este asociată în mai mare măsură cu *conștiința*, în timp ce geniul este mai îndatorat *inconștientului* său. Factorii raționali și cei iraționali, conștienți și inconștienți se împletesc în creația oricărui artist, dar ponderile și dozajul lor sunt diferite în cazul talentului sau al geniului.

BIBLIOGRAFIE

1. ALLPORT, G.W., *Structura și dezvoltarea personalității*, Editura didactică și pedagogică, București, 1991.
2. APOLLINAIRE, G., *De la Ingres la Picasso*, Editura Meridiane, București, 1970.
3. BAUDELAIRE, Ch., *Curiozități estetice*, Editura Meridiane, București, 1971.
4. BELLORI, G.P., *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, Editura Meridiane, București, 1975.
5. BLAGA, L., *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985.
6. FERRY, L., *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997.
7. GREIMAS, A.J., FONTANILLE, J., *Semiotica pasiunilor*, Editura Scripta, București, 1977.
8. HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Editura Meridiane, București, 1977.
9. JUNG, C., G., *Puterea sufletului*, Editura Anima, București, 1994.
10. LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B., *Vocabularul psihanalizei*, Editura Humanitas, București, 1994.
11. LEROI-GOURHAN, A., *Gestul și cuvântul*, vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1983.
12. PAPU, E., *Arta și umanul*, Editura Meridiane, București, 1974.
13. PLATON, *Ion*, în *Opere*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.
14. PLATON, *Phaidros*, în *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
15. SCHOPENHAUER, A., *Studii de estetică*, Editura Științifică, București, 1974.
16. VIANU, T., *Tezele unei filosofii a operei*, Editura Univers, 1999.

AUTOEVALUARE

1. Motivați marele interes al teoreticienilor și publicului pentru viețile artiștilor.

2. Considerați că biografia unui artist are relevanță pentru evaluarea creației sale? Motivați-vă opinia.
3. Ce părere aveți despre biografiile romanțate ale artiștilor?
4. Cum apreciați teoria lui C. Lombroso asupra personalității artistice?
5. În ce măsură credeți că permite teoria psihanalitică a artei aprofundarea problematicii creației artistice și a personalității artistice. Argumentați-vă opinia.
6. Care sunt principalele deosebiri psiho-intelectuale dintre omul obișnuit și artist?
7. Caracterizați intuitivitatea ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
8. Caracterizați emotivitatea ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
9. Caracterizați fantezia creatoare ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
10. Caracterizați puterea expresivă ca trăsătură definitorie a personalității artistice.
11. Autoanalizați-vă personalitatea și evaluați în ce măsură aveți înzestrare artistică.
12. Cât de riguroasă credeți că este distincția dintre talentul și geniul artistic.
13. Care sunt principalele trăsături psiho-intelectuale ale genialității artistice.
14. Considerați că genialitatea artistică presupune o abatere de la normele normalității psihice? Motivați-vă opinia.
15. Enumerați cinci personalități din diferite arte pe care le considerați geniale. Motivați-vă opinia.
16. Realizați un eseu cu tema: *Geniu și talent în artă*.

F. PROCESUL CREAȚIEI ARTISTICE

Scopurile unității didactice sunt:

de a analiza procesul creației artistice și a-l delimita de alte forme ale activității creatoare a omului
de a prezenta și caracteriza principalele etape ale procesului creator: pregătirea operei, inspirația, invenția, execuția

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

să distingă procesul creației artistice de alte forme ale activității creatoare a omului
să înțeleagă complexitatea și caracterul excepțional al procesului creației artistice
să cunoască principalele etape ale procesului creator: pregătirea operei, inspirația, invenția, execuția

Structura unității didactice

Cursul 12

1. Caracterizare generală a procesului creației artistice
2. Etapele procesului creator
 - 2.1. Pregătirea operei
 - 2.2. Inspirația
 - 2.3. Invenția
 - 2.4. Execuția

Bibliografie

Autoevaluare

F. PROCESUL CREAȚIEI ARTISTICE

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Creația artistică este o *activitate complexă*, care prezintă atât asemănări cât și deosebiri în raport cu alte forme ale activității creatoare a omului. Ea presupune parcurgerea mai multor etape, caracterizate prin *acțiunea cu ponderi și în modalități specifice a diferitelor facultăți ale personalității artistice*. Numeroși esteticieni sunt de acord asupra faptului că principalele etape ale procesului creator sunt:

- a. *Pregătirea operei* – în timpul căreia conștiința artistului acumulează, prelucrează și dezvoltă experiențele, informațiile, deprinderile etc. și exersează facultățile ce vor fi utilizate pentru elaborarea operei;
- b. *Inspirația* – care are caracter de iluminare și constă în sinteza spontană și provizorie a elementelor pregătirii, fiind un act preponderent inconștient;
- c. *Invenția* – reprezintă prelucrarea și dezvoltarea sistematică a conținutului inspirației, care poate fi amplificat, transformat sau modificat, uneori sub influența altor inspirații;
- d. *Execuția* – ce constă în realizarea efectivă a operei de artă, prin prelucrarea unui anumit material cu ajutorul unor procedee tehnice specifice.

Analiza estetică impune delimitarea acestor etape, făcând din ele momente succesive și exclusive ale aceleiași serii. O astfel de delimitare nu este însă valabilă *decât în principiu*. De cele mai multe ori, aceste etape se *întrepătrund și se condiționează reciproc*. Puțini sunt creatorii care mai întâi pregătesc viitoarea operă, apoi așteaptă momentul inspirației, dezvoltă elementele acesteia în etapa invenției și, în final, execută opera. De regulă, întregul proces al creației artistice este declanșat de inspirație. De multe ori, chiar în faza execuției numeroși artiști constată că trebuie să se mai documenteze ori să desfășoare alte activități specifice pregătirii operei. Pe parcursul desfășurării acestor etape diferitele facultăți ale personalității artistice *nu sunt solicitate în egală măsură*. În anumite faze ale procesului creator intuitivitatea este mai activă, iar în altele emotivitatea, fantezia creatoare sau puterea expresivă au prioritate. Pe de altă parte, nu numai facultățile caracteristice personalității artistice sunt supuse unor astfel de variații, ci și *funcțiile generale și comune ale activității psihice*. Astfel, în anumite momente ale procesului creator activitatea inconștientă și irațională este mai pronunțată, iar în altele ponderea este deținută de funcțiile conștiente și logice.

Dincolo de toate aceste precizări și delimitări teoretice, procesul creației artistice are o serie de particularități strict individuale ce țin de personalitatea fiecărui artist și de unicitatea fiecărei opere. Dacă ar exista rețete garantate ale creației artistice, artiștii ar fi mai numeroși decât contabilii și toate creațiile artistice ar fi capodopere. Într-un anumit sens, artistul este echivalentul Demiurgului pe pământ, iar făurirea opereii are ceva din miracolul și măreția creației divine. Ca și divinitatea, artistul trebuie să creeze, cu fiecare operă, o lume care n-a mai existat până în acel moment. Dacă absolutul este accesibil omului, arta este una dintre puținele modalități de a-l atinge. Cu certitudine, procesul creației artistice este una dintre cele mai înalte ipostaze ale activității creatoare a omului.

2. ETAPELE PROCESULUI CREATOR

2. 1. PREGĂTIREA OPEREI

De puține ori artiștii pot preciza momentul în care au început pregătirea majorității operelor lor. Adesea acest fapt s-a întâmplat foarte timpuriu, dacă luăm în considerare măsura în care creația artistică este îndatorată *primelor impresii ale copilăriei*. Artistul se deosebește de omul obișnuit și prin faptul că este urmărit de copilăria sa în mult mai mare măsură decât acesta. Dacă pentru majoritatea indivizilor copilăria rămâne o vârstă mai degrabă ingrată, artistul revine neconținut la ea, pentru a găsi acolo o bună parte a materialelor constitutive ale creațiilor sale. Omul obișnuit este, de obicei, practic, trăind în prezentul care condiționează interesele lui. Pentru a te întoarce în universul de amintiri al copilăriei este necesară *o mare disponibilitate a atenției, o doză considerabilă de ingenuitate, o predispoziție către contemplarea gratuită*, care îl caracterizează, de obicei, pe artist.

Pe de altă parte, *psihanaliza* consideră că opera reprezintă corectarea sublimată a unei realități resimțite de artist ca nesatisfăcătoare. De multe ori această realitate este percepută astfel deoarece este raportată la cea a copilăriei, în care dorințele sunt foarte puternice, trăirile deosebit de intense, iar diferența dintre năzuință și realizare este mai mică. Emil Cioran mărturisea, în acest sens, că, dacă ar fi avut o copilărie mai puțin fericită, filosofia sa nu ar fi fost atât de pesimistă. Tot ceea ce a urmat acestei copilării a fost perceput de el ca precar și derizoriu.

În fine, *intuitivitatea copilăriei* este superioară, impresiile ei nu se amestecă și nu se diminuează în masa noțiunilor, cum se întâmplă, de obicei, în cazul adultului. Lumea este percepută de copil în culori mai vii și mai proaspete, reacțiile sale sunt mai sincere și mai naturale. Este firesc deci ca artistul să revină obsesiv la începuturile vieții sale. Copilăria poate fi prezentă în operă fie *explicit*, în creații cu caracter autobiografic (Rousseau, Goethe, Tolstoi, Stendhal, Creangă etc.), fie *implicit*, prin ponderea mare acordată în operele unor creatori caracterelor de copii

(Dickens, Daudet, Dostoievski etc.). Unii artiști au dat dovezi clare de infantilism (Leonardo da Vinci, Rembrandt, Van Gogh, Dali etc.).

Fără a mai lua în considerare rolul „*complexelor infantile*” în creația artistică (J.-P.Sartre, Baudelaire etc.), se impune deci principiul că *pregătirea majorității operelor de artă nu începe într-un moment precis, ci că ea se leagă prin rădăcini adânci și difuze de primii ani ai vieții artistului.*

Peste amintirile copilăriei se suprapune apoi *întreaga experiență de viață și culturală a creatorului*. Sute și mii de experiențe, pe care artistul nu le-a căutat și pe care le-a trăit fără să-și dea seama ce vor reprezenta pentru creația sa de mai târziu, se constituie în materiale pregătitoare ale operei de artă. Faptul că faza de pregătire a operei este difuză și coincide practic cu întreaga experiență de viață și culturală a creatorului atestă precaritatea metodei care încearcă să identifice într-un eveniment sau un moment anume originea precisă a unei creații determinate. De multe ori artiștii înșiși sunt convinși că un fapt sau o împrejurare anume au declanșat procesul de pregătire a uneia sau alteia dintre operele lor. În aceste cazuri ei nu conștientizează faptul că opera de artă, oricât de restrânse i-ar fi dimensiunile, se nutrește din întreaga lor experiență de viață. Faptele sau împrejurările respective nu reprezintă decât momentele conștientizării procesului de pregătire a operei, care latent și nedeliberat a început cu mult timp înainte.

Unii esteticieni disting între elementele pregătitoare ale operei pe cele datorate *experiențelor originare* de cele ce decurg din *experiențele culturale* ale creatorului. În timp ce experiențele originare izbucnesc din propria spontaneitate a personalității artistului și sunt condiționate de episoadele sale biografice, cele culturale sunt dobândite prin instrucție. Evident, distincția dintre cele două tipuri de experiențe este relativă. Ele se asociază, se întrepătrund și se condiționează reciproc. În timp ce la unii artiști este predominant originarul, la alții creația este condiționată, în primul rând, de cultură.

În afară de pregătirea *implicită și nedeliberată* a operei, despre care a fost vorba până acum, există și una *explicită și expresă*, care începe, de obicei, după momentul inspirației. Ea constă în acumularea materialelor și exersarea facultăților care vor fi implicate nemijlocit în realizarea operei respective, după ce cadrul său general a fost fixat de inspirație (de exemplu, studierea de către Sadoveanu a epocii lui Ștefan cel Mare pentru elaborarea prozei sale istorice, documentarea lui Blaga în protoistoria românească pentru compunerea piesei de teatru *Zamolxis* etc.). În toate aceste situații avem de-a face cu o acțiune deliberată și coordonată cu o viziune stabilită în liniile sale generale. Pregătirea explicită a operei se corelează, mai degrabă, cu etapa execuției decât cu cea a începutului procesului creației. Ea este o dovadă a întrepătrunderii și condiționării reciproce a diferitelor etape ale procesului creației artistice.

2. 2. INSPIRAȚIA

În desfășurarea de stări sufletești care conduce în cele din urmă la realizarea operei de artă există, de regulă, *un moment exploziv* în care se conturează trăsăturile generale ale viitoarei creații. Conturul întrezărit în acest moment se poate modifica cu timpul, uneori în așa măsură încât opera terminată să nu mai semene aproape de loc cu el. Tot atât de adevărat este însă și faptul că acest moment al inspirației declanșează procesul creației și că, fără el, activitatea de realizare a operei n-ar începe probabil niciodată. Din acest motiv, inspirația este considerată etapa cea mai importantă, dar și cea mai misterioasă a procesului creator.

Apropierea momentului inspirației este resimțită adesea de artist ca *o stare de vagă disponibilitate creatoare, de căutare fără obiect, de nevoie de a crea neorientată încă asupra unei teme anume*. Este ca un fel de pregătire a câmpului conștiinței pentru a primi sămânța creației. Pe măsură ce momentul inspirației se apropie, adus de valul vieții inconștiente, o mare neliniște pune stăpânire pe artist. Printre stările psihice asociate cu inspirația se pot distinge *sentimentul spontaneității, al necesității și frenezia afectivă*. Le vom caracteriza succint.

1. Inspirația este resimțită, mai întâi, ca *o stare de spontaneitate*. Ea se poate înfățișa uneori ca soluția unei probleme ori ca slăbirea unei tensiuni. Chiar și atunci când inspirația este precedată de o fază de pregătire conștientă, izbucnirea ei este însoțită de sentimentul spontaneității, deoarece între cele două stări nu există o legătură directă și nemijlocită. În cazul artistului inspirat lipsesc mai multe verigi ale lanțului care leagă activitatea conștientă anticipatoare de rezultatul ei tardiv și neașteptat, astfel încât ceea ce apare în cele din urmă este resimțit nu ca rezultat al eforturilor anterioare, ci ca o iluminare spontană, ce-l uimește adesea chiar pe artist. Nu-i de mirare că a fost invocate muzele, îngerii și alte făpturi fabuloase ori terestre pentru explicarea miracolului inspirației. În astfel de situații se poate aprecia că numai începutul și sfârșitul procesului creator sunt fixate în conștiință, în timp ce desfășurarea sa medie aparține travaliului inconștient.

2. Sentimentul spontaneității este corelat întotdeauna cu cel al *necesității*. Inspirația izbucnește parcă din nimic, dar cu o forță căreia artistul nu-i poate rezista. Beethoven nota pe manșeta cămășii cele câteva note divine pe care le auzea în cele mai neașteptate împrejurări și care constituiau nucleul unei opere viitoare. Rilke scria în același spirit că: „O operă de artă este bună când apare cu necesitate. În acest aspect al originii sale stă valoarea ei”.

3. În fine, momentul inspirației este însoțit adesea de *frenezia afectivă*, de o efuziune de sentimente puternice. Numeroși creatori au descris tumultul de sentimente violente care i-au răscolit în momentele de inspirație. Nietzsche și Flaubert mărturiseau că în astfel de momente îi năpădeau lacrimile.

Dintre facultățile psihice tipice personalității artistice cele mai active în etapa inspirației sunt *emotivitatea și fantezia creatoare*. Inspirația este, de obicei, o stare de moment, o iluminare instantanee, ce oferă creatorului *intuiția operei ca totalitate*. Artiștii știu că aceste izbucniri ale inspirației trebuie consemnate imediat pentru a nu recădea în neant. Sunt însă și cazuri în care inspirația poate fi de mai

lungă durată, însoțind și procesul execuției. Goethe mărturisește că a scris romanul *Suferințele tânărului Werther* în patru săptămâni, fără vreun plan al întregului, fără schițarea prealabilă a vreunei părți, „într-o stare asemănătoare cu a somnambulului”.

2. 3. INVENȚIA

Dacă inspirația oferă germenul viitoarei opere, *invenția îl dezvoltă*. Ceea ce apare în clipa revelatoare a inspirației este, de cele mai multe ori, o schemă vagă, un contur imprecis al opereii. Alteori, viziunea inițială este mai consistentă, dar totuși destul de săracă pentru ca viitoarea operă să găsească în ea întreaga substanță de care are nevoie. De aceea motivul inspirației trebuie dezvoltat sistematic, antrenându-se îndeosebi facultățile reflexive ale creatorului. Acest lucru se poate realiza în diferite modalități.

1. Uneori invenția constă în *elaborarea detaliilor unității intuite în momentul inspirației*. În aceste cazuri se procedează deci de la ansamblu la detalii. Această elaborare poate fi preponderent spontană sau preponderent reflexivă. Mozart mărturisea, de exemplu, că din momentul în care simțea ansamblul unei creații, diferitele sale părți se înlănțuiau spontan, lucrarea extinzându-se progresiv și devenind din ce în ce mai coerentă estetic. Alți artiști au înfățișat procesul creator ca înlănțuire riguroasă de raționamente. Așa susținea, de exemplu, E.A. Poe în analiza estetică pe care a făcut-o poemului său „*Corbul*”.

2. Alături de invenția care procedează de la unitate la detalii, poate fi parcurs și drumul invers, *de la detalii la unitate*. Din viziuni fragmentare sau din intuiții izolate se întregește cu timpul o unitate determinată. De exemplu, Marin Preda a unificat în romanul „*Moromeții*” o serie de motive și teme dezvoltate anterior în unele dintre nuvelele sale.

3. În alte cazuri, artistul pornește, sub impulsul unei prime inspirații, de la o anumită unitate globală, dar, pe parcursul desfășurării invenției, ca urmare a altei inspirații, îi substituie o altă viziune de totalitate. Acest procedeu de invenție este numit de esteticieni *dezvoltarea prin transformare*. De exemplu, inițial Ema Bovary, personajul principal al romanului lui G. Flaubert „*Madame Bovary*”, trebuia să devină o bătrână devotată și castă. Acest personaj va fi realizat de Flaubert în nuvela „*O inimă simplă*”. Sub influența altei viziuni a operei Ema Bovary a devenit provinciala nefericită și romantică pe care o cunoaștem.

4. Alteori substituția nu ajunge să se consume și noua viziune, apărută pe parcursul dezvoltării celei vechi, intră ca un episod, mai mult sau mai puțin important, în unitatea planului întrezărit sub influența inspirației inițiale. Acest tip de invenție se numește *dezvoltarea prin deviere*. El este ilustrat de toate operele care conțin episoade neunificate deplin, toate creațiile literare, muzicale sau chiar plastice ca căror structură este divergentă. De exemplu, Dostoievski a inclus în romanul „*Frații Karamazov*” parabola „*Marelui Inchizitor*”, care nu se integrează în ansamblul romanului, putând fi considerată chiar o operă de sine stătătoare.

5. Pot exista și cazuri în care viziunea nouă, apărută în cursul dezvoltării celei vechi, nu o înlocuiește pe aceasta și nici nu i se substituie în cadrul unei unități precare, ci constituie nucleul unei opere diferite. Acest procedeu de invenție este numit *dezvoltarea prin bifurcare*. R. Wagner povestea că poemul simfonic „*Moartea lui Siegfried*” debuta într-o primă fază a invenției cu niște scene care nu se integrau în viziunea estetică sugerată de inspirația inițială. Scenele respective au fost eliminate, dar au constituit nucleul unei alte lucrări „*Amurgul zeilor*”.

Acestea sunt principalele procedee ale inovației. Artistul și-a definitivat viziunea asupra structurii operei și și-a limpezit toate detaliile ei. El mai trebuie doar *să o realizeze efectiv* prin prelucrarea unui material determinat, adică să-i confere o formă comunicabilă. Toate etapele procesului creator înfățișate până acum se desfășoară *exclusiv în sufletul artistului*. Ele nu sunt însă niciodată atât de clar delimitate cum par când le abordăm din perspectivă didactică. În realitate, invenția este de puține ori un proces integral anterior execuției. Sunt rare cazurile de artiști care încep execuția operei numai după ce au definitivat invenția în toate detaliile ei. Majoritatea artiștilor inventează executând și execută inventând, ba chiar pot să desăvârșească anumite componente ale pregătirii operei în etapa execuției ei.

2. 4. EXECUȚIA

Prin execuție se înțeleg *toate actele prin intermediul cărora artistul reușește să organizeze viziunea sa artistică internă asupra operei într-o expresie comunicabilă*. Interesul artistului se concentrează în această etapă finală a procesului creator în direcția unei „citiri” cât mai exacte în sine și în aceea a realizării unei expresii accesibile și altor oameni. Facultatea artistică implicată prioritar în etapa execuției este *puterea expresivă*. Artistul încearcă acum să-și împărtășească viziunea sa estetică celor care el dorește să-i recepteze opera. În acest scop el *prelucrează un anumit material concret sau un material de imagini* astfel încât aceste materiale să-i exprime și să-i comunice viziunea artistică a operei. Execuția oricărei opere de artă se realizează în prezența a *doi martori invizibili: propria conștiință a artistului și reprezentarea unui anumit public*, pe care artistul dorește să-l impresioneze prin creația sa. După cum acest public este imaginat ca mai larg și mai eterogen sau mai restrâns și mai apropiat de felul de a fi al artistului, el va face un efort mai mare sau mai mic pentru a-și trece opera în expresie. Cu alte cuvinte, mai devreme sau mai târziu artistul trebuie să-și răspundă la întrebarea: *pentru cine creez?* Dacă răspunsul său este: doar pentru mine, riscă să rămână singurul receptor al operei sale. Dacă răspunde: doar pentru cei inițiați, e foarte probabil ca opera sa să aibă un ecou limitat, iar, dacă este scriitor îi va fi greu să găsească un editor dispus să i-o tipărească. În fine, dacă răspunsul este: pentru toată lumea, s-ar putea să nu mulțumească pe nimeni! Fiecare dintre răspunsuri angajează responsabilitatea artistului și condiționează capacitatea de difuzare a

operei sale.

Pentru a fi comunicată *opera trebuie să constituie o unitate* și, de fapt, preocuparea majoră a artistului în această etapă a creației este *să pună în legătură diferitele elemente ale operei sale și să le integreze într-o structură coerentă estetic*. Artistul nu trebuie să piardă nici un moment din vedere această raportare a părților la întregul operei. Dacă preocuparea sa în această direcție slăbește, capacitatea de difuzare a operei este afectată. Cea mai mare parte a publicului nu acceptă și nu reține decât creații care prezintă o anumită unitate, respingându-le pe cele dezorganizate și incoerente. Nevoia de a pune în relație, de a adapta și armoniza detaliile compoziționale a fost frecvent invocată de artiștii care și-au descris travaliul creației operei. Pentru exemplificarea acestei preocupări majore a artiștilor, Tudor Vianu a comparat în „*Estetica*” sa cele opt variante succesive ale elaborării sonetului eminescian „*Trecut-au anii*”. Cu fiecare dintre ele, opera a devenit mai limpede, mai armonioasă și mai coerentă estetic.

Extensiunea operei de artă este, în cazul majorității artiștilor, *rezultatul unei evaluări estetice*. Subiectul, modalitatea de tratare, procedeele artistice utilizate etc. impun o dimensiune optimă a operei. Artistul simte, de cele mai multe ori, această dimensiune și, în consecință, știe când opera respectivă este terminată. În opoziție cu această situație generală, P. Valéry scria că: „Un poem nu este niciodată terminat. Un accident îl determină totdeauna, dăruindu-l publicului: oboseala, cererea editorului sau încolțirea unor poeme noi. Niciodată însă starea propriu-zisă a operei...nu ne spune că n-ar putea fi împinsă mai departe, schimbată sau considerată ca o primă aproximație sau ca originea unei cercetări noi”. Poziția lui Valéry este contrazisă însă de experiența artistică curentă. Se vorbește, în acest sens, frecvent despre opere care au părți abia schițate sau lungite exagerat, despre artiști care n-au valorificat suficient posibilitățile subiectelor pe care le-au tratat, despre opere care au incoerențe stilistice etc.

În fine, *activitatea de execuție a operei se împletește frecvent cu cea a invenției*. Transformările, deviațiile, bifurcările etc. prezentate în cadrul analizei invenției sunt, de cele mai multe ori, concomitente cu efortul de execuție a operei. Execuția poate avea, la rândul său, o influență benefică sau poate afecta întregul proces al creației artistice. Numeroși artiști au mărturisit că au resimțit o mare diferență între opera aflată în faza invenției și cea rezultată în urma execuției.

BIBLIOGRAFIE

1. ARGAN, G.C., *Căderea și salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1970.
2. BAUDELAIRE, CH., *Curiozități estetice*, Editura Meridiane, București, 1971.
3. BERGER, R., *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976.
4. BLAGA, L., *Probleme estetice*, în *Opere*, vol. 7, Editura Minerva, București, 1980.

5. BRION, M., *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972.
6. DUFRENNE, M., *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1976.
7. FLORIAN, M., *Metafizică și artă*, Editura Echinoc, Cluj, 1992.
8. FRANCASTEL, P., *Pictură și societate*, Editura Meridiane, București, 1970.
9. FREUD, S., *Scrieri despre literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980.
10. GHYKA, M., *Estetică și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
11. GRENIER, J., *Arta și problemele ei*, Editura Meridiane, București, 1974.
12. MOCANU, T., *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1973.
13. MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976.
14. MULLER, J.-E., *Arta modernă*, Editura Științifică, București.
15. RALEA, M., *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică, București, 1972.
16. RODIN, A., *Arta*, Editura Meridiane, București, 1968.

A U T O E V A L U A R E

1. Precizați asemănările și deosebirile dintre procesul creației artistice și alte forme ale activității creatoare a omului.
2. În ce măsură considerați că este oportună delimitarea mai multor etape ale procesului creației artistice?
3. Care sunt principalele etape ale procesului creației artistice?
4. Care sunt cele mai importante activități desfășurate de artist în etapa pregătirii operei de artă?
5. Evaluați și motivați importanța copilăriei artistului pentru procesul creației operelor sale.
6. Propuneți o definiție inspirației artistice și apreciați importanța acestui moment al procesului creației artistice.
7. Care considerați că sunt cauzele dificultății explicării raționale a fenomenului inspirației?
8. Care sunt principalele stări psihice asociate cu inspirația?
9. Cum explicați sentimentul spontaneității creatoare trăit de artist în momentul inspirației?
10. În ce constă sentimentul necesității resimțit de artist în momentul inspirației?
11. Cum explicați frenezia afectivă trăită de artiști în momentele de inspirație?
12. Ce este invenția artistică?
13. Care sunt principalele procedee ale invenției artistice?
14. Care sunt cele mai importante activități desfășurate de artist în etapa execuției operei?
15. Care sunt principalii factori care condiționează extensiunea unei opere de artă?
16. Apreciați ponderea factorilor raționali și iraționali în diferitele etape ale

procesului creației artistice.

17. Realizați un eseu cu tema: *Inspirație și transpirație în procesul creației artistice.*

G. RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

Scopurile unității didactice sunt:

- de a prezenta procesul receptării operei de artă
- de a caracteriza atitudinea estetică în receptarea artei
- de a analiza percepția estetică și a o deosebi de percepția comună
- de a examina mecanismele perceptive caracteristice receptării estetice a operelor de artă
- de a evidenția importanța primei impresii în receptarea operei de artă
- de a delimita componenta extraestetică a procesului receptării operei de artă de cea estetică
- de a identifica sursele satisfacțiilor estetice și a forma deprinderi de amplificare a lor
- de a prezenta și analiza fenomenul kitsch și de a propune o terapie anti-kitsch

Obiective operaționale

După ce vor studia această unitate didactică studenții vor fi în măsură:

- să înțeleagă particularitățile receptării operei de artă
- să adopte atitudinea estetică în receptarea operelor de artă
- să-și formeze sau să-și dezvolte deprinderile reclamate de percepția estetică a operelor de artă
- să fie capabili să adopte conduite perceptive adecvate receptării estetice a operelor de artă
- să distingă componenta extraestetică a procesului receptării artei de cea estetică
- să conștientizeze sursele satisfacțiilor estetice și să devină capabili să și le amplifice
- să fie capabili să identifice, să evite și să combată kitsch-ul

Structura unității didactice

Cursul 13

1. Caracterizare generală a procesului receptării artei
2. Atitudinea estetică în receptarea artei
3. Percepția estetică

Cursul 14

4. Prima impresie în receptarea artei
5. Componentele receptării operei de artă
 - Componenta extraestetică
 - Componenta estetică
6. Izvoarele satisfacțiilor determinate de receptarea artei
7. Kitsch-ul – simptom al devalorizării artei

Bibliografie

Autoevaluare

G. RECEPTAREA OPEREI DE ARTĂ

1. CARACTERIZARE GENERALĂ

Receptarea artei este nu numai *una dintre temele majore ale gândirii estetice* și o *preocupare constantă a artiștilor*, ci și *principalul factor al capacității de difuziune socială a artei*. Rezervele sau chiar ostilitatea unor indivizi ori întregi categorii de receptori față de anumite arte, genuri, modalități de expresie, stiluri artistice etc. se explică, de cele mai multe ori, *prin diferite blocaje ale mecanismelor de receptare* a operelor respective. Acestea își pot avea cauzele fie în ermetismul unor opere, fie în carențele promovării lor, fie în inerția ori precaritatea instrucției și sensibilității artistice a publicului etc.

Estetica tradițională reducea procesul receptării artei la o singură componentă a sa de natură afectivă: *emoția artistică*. Acesteia îi erau atribuite două însușiri: *caracterul instantaneu* și *intensitatea*. Se considera că receptarea artei ar avea capacitatea să reveleze într-o formă intuitivă, instantaneu și cu mare intensitate substratul metafizic al lumii. Prin artă omul s-ar integra într-o ordine a spiritului, ar avea acces nemijlocit la perfecțiune, absolut și eternitate. Sensibilitatea artistică ar deveni astfel *o dimensiune ontologică exclusivă și fundamentală a condiției umane* denumită în secolul al XX-lea de esteticianul francez Luc Ferry „*homo aestheticus*”. Substratul metafizic al lumii ar mai putea fi dezvăluit într-o manieră discursivă, laborioasă și mai puțin pregnantă și de către *filosofie*. Ceea ce filosofia demonstrează, argumentează, explică etc. prin demersuri dificile și cu grad înalt de abstractizare, arta ar reuși să reveleze nemijlocit și cu mare expresivitate. Estetica tradițională a surprins și teoretizat deci exclusiv componenta emoțională a procesului receptării artei.

Gândirea estetică contemporană apreciază că perceperea operei de artă determină, într-adevăr, de multe ori, în receptor *o primă reacție afectivă*, rapidă și mai mult sau mai puțin intensă. Dincolo de aceasta se desfășoară însă *numeroase acte și procese care necesită timp* și au o certă *coloratură rațională*, în absența căroră receptarea operei rămâne superficială.

Estetica tradițională considera și că receptarea artei ar fi cu atât mai pertinentă cu cât receptorul *ar reuși să elimine orice componentă intelectuală* care o însoțește sau îi este asociată. În realitate, rezonanța afectivă a operei de artă este însoțită și chiar amplificată de *o complicată rețea de acte și fapte intelectuale*. O

receptare superioară a artei presupune *o conștiință informată și educată*. Satisfacția spirituală determinată de receptarea operei de artă este proporțională cu luciditatea cu care este *stăpânită intelectual* și cu capacitatea receptorului de integrare a ei atât în *universul axiologic căruia îi aparține, cât și în cel personal*.

Se poate aprecia deci că frumosul și, mai ales, frumosul artistic nu determină o singură emoție estetică, ci o multitudine de trăiri estetice simultane cu durata perceperii sale și, adesea, chiar ulterioare acesteia. De asemenea, starea estetică nu este o stare de afectivitate pură, ci ea include și este amplificată de o complicată rețea de acte raționale.

2. ATITUDINEA ESTETICĂ ÎN RECEPTAREA ARTEI

Nu numai operele de artă, ci, în principiu, orice obiect, creație, fapt, eveniment etc. poate fi valorizat estetic. Operele de artă se caracterizează însă prin faptul că *sunt create deliberat pentru a fi valorizate estetic*. O astfel de valorizare nu este însă un act automat al spiritului. Acțiunea de valorizare estetică presupune *un element volitiv, hotărârea de comportare estetică, atitudinea estetică*. Ca orice manifestare volitivă a spiritului, atitudinea estetică implică o serie de *inhibiții* și de *impulsuri*.

A. Principalele *inhibiții* pe care le reclamă atitudinea estetică sunt:

- a. *Conștientizarea și eliminarea prealabilă a oricărui interes practic față de opera de artă*. Dorința de posesiune, teama sau speranța, aprobarea sau dezaprobarea morală ori socială, pietatea religioasă etc. ce pot fi inspirate de obiectele pe care le percepem sunt tot atâți factori perturbatori ai atitudinii estetice. Deoarece operele de artă conțin, în afara componentei lor propriu-zis estetice, și numeroase elemente extraestetice, controlarea reacțiilor pe care acestea le pot determina este adesea foarte dificilă. De aceea *atitudinea estetică reclamă o supraveghere permanentă a atenției, o putere de a controla și alege, funcționarea continuă a unei cenzuri, pe care spiritul nu o găsește întotdeauna cu ușurință*.
- b. O altă *inhibiție* pe care atitudinea estetică o solicită este cea legată de *deprinderea perceperii preponderent intelectuale a obiectelor*. În mod spontan suntem tentați să percepem nu atât obiectele ca atare, cât semnificațiile lor intelectuale. Înțelegem mai mult decât vedem, auzim sau simțim. Atitudinea estetică presupune însă prioritar *contactul nemijlocit al organelor de simț cu realitatea*. În măsura în care reacționăm preponderent intelectual față de opera de artă devenim incapabili de atitudine estetică și suntem excluși de la receptarea estetică a artei.

Prin aceste *inhibiții* selective, atitudinea estetică poate fi caracterizată ca o *stare de pace lăuntrică, de supremă destindere morală și intelectuală*. Cine nu reușește să facă liniște în sine nu poate percepe glasurile artei. Tumultul interior le acoperă. Doar pacea sufletului le scoate în relief. Receptorul operei de artă trebuie

să opereze în sine acel *catharsis*, acea purificare a pasiunilor, care nu este numai un efect al artei asupra receptorului, cum considera Aristotel, ci și o *condiție a receptării ei*. De aceea oamenii brutali, sufletele grosolane, indivizii copleșiți de lupta pentru supraviețuire etc. nu pot adopta niciodată atitudinea estetică. Frumusețea lumii și a artei rămâne opacă pentru ei. Dimpotrivă, securitatea existențială, armonia internă, disponibilitatea pentru contemplarea gratuită și un anumit grad de rafinament spiritual sunt condiții indispensabile pentru a putea sesiza și valoriza adecvat frumusețea.

B. Atitudinea estetică presupune însă și o serie de *impulsuri*. Cele mai importante dintre ele sunt:

- a. *Deprinderea sufletului de a se dăruie aspectului perceptibil a lumii.* Angrenați în activitățile cotidiene, care le solicită luciditate și randament, majoritatea indivizilor nu reușesc să mai sesizeze detaliile lucrurilor, bogăția lor de forme, culori și nuanțe. Fiind deprinse să asigure, cu precădere, adaptarea rapidă și eficientă la solicitările ambianței, simțurile își diminuează într-o măsură mai mare sau mai mică acuitatea, astfel încât aspectele superficiale ale lucrurilor nu mai sunt, adesea, nici măcar sesizate, interesul concentrându-se spre ceea ce este necesar și esențial în lucrurile pe care le percepem sau în situațiile în care suntem implicați. În receptarea artei *detaliul este însă esențial*.
- b. *Efortul de adaptare a răbdării și interesului receptorului la particularitățile temporale ale operei și la tipul de sensibilitate a cărui expresie ea este.* Receptarea oricărei opere de artă presupune atât o durată optimă, necesară explorării sau urmăririi conținutului său, cât și adecvarea interesului receptorului ritmului impus de autor și tipului de sensibilitate a cărui expresie este opera respectivă. Un roman de mari dimensiuni, o simfonie sau un tablou de mare complexitate compozițională reclamă o durată mai mare de timp fizic pentru urmărirea conținutului lor decât o schiță umoristică, un șlagăr la modă sau un spot publicitar. Ele se pot caracteriza și prin anumite fluctuații de ritm al acțiunii, evenimentelor sau stărilor reprezentate etc. de care receptorul trebuie să țină seama. De asemenea, orice operă de artă este expresia unui anumit tip de sensibilitate, care poate diferi foarte mult de cel al receptorului. De multe ori receptorul contemporan nu mai are nici timpul fizic, nici starea de spirit necesare receptării unor capodopere artistice create în epoci caracterizate prin alte ritmuri temporale sau alte tipuri de sensibilitate. Cine mai citește astăzi, de exemplu, poemele homerice ori literatura română veche, nu din obligație, cum se întâmplă cu studenții facultăților de litere, ci din interes estetic? Evident, sensibilitatea receptorului de artă contemporan este sensibil diferită de a vechilor greci ori a primilor cititori ai cronicarilor, dar cel care pierde este el. În astfel de cazuri receptorul trebuie să conștientizeze faptul că ignorarea unor astfel de opere îi sărăcește universul spiritual și sensibilitatea. De aceea el trebuie să facă

efortul să le recepteze potrivit particularităților lor temporale și tipului de sensibilitate ale cărui expresii sunt. Receptorul de artă experimentat poate găsi mari satisfacții estetice în creații care par începătorilor și, cu atât mai mult, neinițiatilor anoste sau vetuste. Evident, astfel de eforturi se justifică numai în măsura în care receptorul este interesat de operele respective.

În privința duratei și stării de spirit optime necesare receptării operei de artă se impune și constatarea că indivizii al căror interes artistic este needucat și accidental nu ajung să aibă niciodată experiențe artistice adecvate. Astfel, orice turist român care ajunge la Paris vizitează aproape obligatoriu Muzeul Louvre, fără să fi vizitat însă niciodată Muzeul de Artă al României, alt muzeu de artă din România sau, cel puțin, o expoziție de artă. Nimeni nu are însă la Paris mai mult de câteva ore pe care le poate consacra artei. Începe atunci o adevărată alergătură prin galeriile Louvre-ului, căci turistul are pretenții exhaustive. Receptarea adecvată a comorilor artistice ale acestui faimos muzeu necesită însă, chiar și în cazul amatorilor de artă experimentați, cel puțin 3 – 4 zile, fără a avea niciodată certitudinea că ai văzut tot și, mai ales, că ai acordat, cel puțin capodoperelor, răgazul și interesul pe care le merită. De asemenea, este bine de știut că interesul artistic nu se poate menține la cote optime mai mult de câteva ore. Desigur, este bine ca un număr cât mai mare de oameni să viziteze Muzeul Louvre sau orice alt mare muzeu de artă al lumii, deși pentru mulți aceasta va rămâne singura experiență artistică. Poate însă că unora ea le va deschide apetitul pentru artă!

Se poate aprecia că, în timp ce *atitudinea practică* reacționează activ față de datele realității, iar *atitudinea teoretică* le prelucrează intelectual, *atitudinea estetică* le percepe pur și simplu. Ființa orientată estetic nu dorește nici să stăpânească realitatea, nici s-o modifice sau s-o exploateze, nici să-i înțeleagă structura și legitățile, ci *numai să se bucure de simpla ei existență, în expresia sa sensibilă*.

3. PERCEPȚIA ESTETICĂ

Modul în care lumea îi apare omului este condiționat fundamental de *aparatul său perceptiv nativ*, adică de numărul și de acuitatea organelor sale de simț. Acestea sunt rezultatul unei evoluții naturale și culturale îndelungate și prezintă variații sensibile nu numai de la epocă la epocă și de la cultură la cultură, ci și de la individ la individ, în funcție de trăsăturile sale de personalitate și de devenirea sa socio-culturală. Umanității i-au trebuit mult timp și o înaltă capacitate de reflecție teoretică pentru a ajunge să înțeleagă *cum cunoaște realitatea*. La nivelul cunoașterii comune există convingerea spontană că *lumea este așa cum îi apare fiecărui individ*. Mărturia simțurilor este considerată suprema dovadă a certitudinilor despre realitate. Deși a fost prefigurată încă din antichitate de către

Aristotel, expresia teoretică sistematică a acestei convingeri a apărut abia în filosofia empiristă a epocii moderne în așa-numita *teorie a „conștiinței oglină”*. John Locke, principalul teoretician al empirismului englez al secolului al XVII-lea, era încredințat că, în condiții de normalitate perceptivă și psihică, simțurile îi transmit omului imaginea fidelă a realității.

Momentul decisiv al procesului descifrării specificului mecanismului cognitiv uman este reprezentat de filosofia lui Immanuel Kant. În opera sa capitală, *„Critica rațiunii pure”*, el a operat distincția teoretică fundamentală dintre *noumen* sau *lucru în sine* și *fenomen* sau *lucru pentru noi*. *Noumenul* ar reprezenta modul în care lumea există în sine, adică independent de activitatea umană de cunoaștere, iar *fenomenul* modul în care lumea îi apare omului în procesul cunoașterii. Deși această distincție are faima de a fi printre cele mai ininteligibile dintre cele imaginate de filosofi, ea este mai simplă decât pare. În esență, ea exprimă, din punctul de vedere care ne interesează în acest context, faptul că *modul în care lumea îi apare omului în procesul cunoașterii este condiționat nu numai de felul în care este ea (lumea), ci și de felul în care este el (omul)*. Cu alte cuvinte, *omul nu poate sesiza din realitate decât ceea ce și atât cât îi permite aparatul său cognitiv*. La nivel strict perceptiv, aceasta înseamnă că noi *nu putem cunoaște din realitate decât ceea ce ne oferă cele cinci simțuri* (văz, auz, miros, gust, pipăit) cu care suntem echipați nativ. Aceste simțuri ne dezvăluie însușiri diferite ale realității, au acuități perceptive specifice și cunosc variații sensibile de la individ la individ. În principiu, nu este exclus ca lumea să aibă și ale calități sau însușiri pe care oamenii nu le pot percepe deoarece nu au simțuri specializate adecvate lor. În termeni kantieni, aceasta înseamnă că în plan perceptiv omul nu are acces nemijlocit la *noumen*, adică la lume ca atare, ci doar la *fenomen*, adică la modul în care lumea îi apare în urma prelucrării și organizării informațiilor strict perceptive care-i parvin prin simțuri de la realitate de către structurile sale mentale și de personalitate.

Cercetările ulterioare de psihologia percepției au aprofundat cunoașterea aparatului perceptiv uman. S-a conturat astfel concluzia că *în cea mai elementară percepție este implicată nu numai personalitatea umană în ansamblul său, ci și întreaga experiență de viață și culturală anterioară a individului*. De asemenea, *simțurile funcționează sub conducerea și coordonarea rațiunii*, care organizează și semnifică percepțiile potrivit propriilor sale tipare. Capacitatea de semnificare verbală este, din acest punct de vedere, esențială, întrucât *fiecare percepție este „tradusă” spontan în plan mental în limbajul verbal*. Extensia și precizia acestuia condiționează deci ce și cât putem percepe din realitate. Filosoful austriac Ludwig Wittgenstein a exprimat deosebit de expresiv această subtilă observație într-una dintre cele mai faimoase propoziții ale filosofiei secolului al XX-lea: *„Limitele limbajului meu sunt limitele lumii mele”*.

În conținutul percepției reale ne este dată întotdeauna *o structură complexă*, un ansamblu plastic care nu coincide niciodată cu ceea ce este nemijlocit perceput. Nu vedem niciodată pur optic, nu auzim pur acustic, nu mirosim pur olfactiv etc.,

ci, de fiecare dată, completăm percepțiile respective pe baza experienței perceptive și culturale anterioare, le corelăm și le unificăm. „Vedem” într-o piatră duritatea și vechimea sa multimilenară, într-o floare sau într-un fluture viața care palpită în moduri diferite în fiecare dintre ele. În silueta sau în chipul unui om „vedem” și ceva din personalitatea și poate chiar din destinul său etc. La fel, în privința auzului: la auzul unor pași într-o cameră alăturată, vedem parcă și persoana respectivă, putem recunoaște pe cineva după sunetul pașilor săi etc. Deși au aporturi perceptive mai reduse, mirosul, gustul și pipăitul nu se limitează, nici ele, la simpla impresie senzorială. Mirosul unei portocale ne evocă o întreagă lume exotică, un gust rafinat sau o senzație tactilă delicată pot avea conotații ce pot implica întreaga personalitate etc. Cu atât mai mult când sunt educate, aceste simțuri ne pot dezvălui adevărate universuri, pe care cei mai mulți oameni nici măcar nu le bănuiesc, cum ar fi, de exemplu, universul parfumurilor. Nici una dintre aceste însușiri nu este dată nemijlocit în actul percepției. *De fiecare dată completăm informațiile perceptive nemijlocite, le corelăm și le unificăm în funcție de experiența anterioară, personalitatea, cultura, interesele etc. noastre.* Datele percepute nemijlocit sunt *integrate întotdeauna în niște pattern-uri*, care există dinainte în conștiința noastră. Acestea se constituie progresiv în procesul socializării pe baza interacțiunilor tipice ale omului cu lumea și cu semenii și reprezintă *tiparele în care sunt înglobate datele care îi parvin de la realitate pe calea simțurilor.* Aceste operații *se declanșează spontan*, în chiar momentul percepției, nefiind asocieri realizate ulterior de rațiune, astfel încât nici nu mai suntem conștienți de ele, fiind încredințați că percepem fapte sau evenimente care nu pot fi percepute. În special *în cazul perceperii oamenilor prevalează întotdeauna adaosul subiectiv de elemente imperceptibile.* Uităm adesea chipul unei persoane pe care am cunoscut-o cândva, dar nu și impresia pe care ne-a lăsat-o, care poate persista multă vreme în amintirea noastră. Percepția umană se caracterizează deci printr-o *permanentă pătrundere a intuiției dincolo de ceea ce este nemijlocit perceptibil.*

Ceea ce este valabil pentru percepția comună este, cu atât mai mult, valabil pentru cea *estetică*. În cazul ei *ceea ce se percepe și se simte în plus față de ceea ce este nemijlocit perceptibil este esențial.* În percepția comună a omului modern, în raport cu cel primitiv, tonalitățile afective ale percepției sunt mult diminuate. El are o atitudine pronunțat obiectivă față de realitate. Cu totul altfel stau lucrurile în percepția estetică. O condiție prealabilă a ei este *efortul de contracarare a acestei tendințe* și revenirea, într-un anumit sens, *la atitudinea primitivă în fața lumii.* Această exigență se referă nu la atitudinea animistă față de realitate sau la spaimile omului primitiv în fața forțelor naturii, ci la *coloratura afectivă a percepției.* Pentru percepția estetică „*răceala*” nuanțelor verzui – albastre și „*căldura*” celor roșietice sau galben – castanii, „*moliciunea*” sunetelor armonioase și „*asprimea*” celor stridente, senzualitatea sau austeritatea formelor etc. devin din nou esențiale. Cu ajutorul său omul contemporan re trăiește înfiorarea în fața cerului înstelat, extazul

apusului de soare, misterul pădurii seculare, frumusețea tragică a toamnei etc. Cu atât mai mult, în cazul receptării operelor de artă, *componenta emotivă a percepției este esențială*. Întoarcerea percepției estetice la atitudinea primitivă nu înseamnă, evident, revenirea la înțelegerea arhaică a lumii înconjurătoare, care, de altfel, în cazul omului modern cultivat, nici nu mai este posibilă.

În atitudinea estetică percepția nu se mai concentrează asupra conexiunii obiective a lucrurilor, ci spre o altă conexiune, care există *numai în raport cu subiectul* și cu felul său de a simți lumea. Elementul emoțional al percepției își reintră în drepturile sale originare, este eliberat și trece din nou în prim-plan. O bogăție nebănuită de nuanțe, fapte și trăiri ne este astfel revelată, iar hotarele a ceea ce poate fi simțit și exprimat sunt împinse atât de departe cât permite sufletul fiecărui receptor.

Atitudinea estetică în fața lumii și a artei are și ceva din *jocul copiilor*. În acesta se manifestă o conștiință încă apropiată de cea originară și o conduită pronunțat creatoare, înrudită cu cea estetică. Lucrurile sunt înzestrate în joc cu tonalitățile afective ale percepției, sunt percepute în mare măsură antropomorf, le sunt atribuite simțăminte morale, fiind considerate „bune” sau „rele”. Copilul are însă simțul realității corespunzător vârstei sale, el știe că jocul este o convenție, ale cărei reguli le acceptă cu seriozitate, dar revine la realitate atunci când jocul încetează. Adultul devine însă, de cele mai multe ori, „serios” și „grav”, consideră jocul o conduită infantilă, își cenzurează creativitatea, pe care procesul socializării o descurajează sistematic. Percepția estetică presupune *efortul de regăsire a copilului* din receptorul de artă, stimularea creativității, naivității și disponibilității lui ludice. Ca și jocul, *arta este o convenție*, iar acceptarea regulilor sale condiționează capacitatea de receptare adecvată a ei.

Esențială este în percepția estetică și ceea ce s-ar putea numi *transcendența percepției*. În această sintagmă termenul *transcendență* este utilizat cu semnificația sa etimologică de *trecere dincolo* (cf. lat. *transcendere* – trecere dincolo). Transcendența percepției se referă la *plusul de elemente adăugate de subiect obiectului perceput*, elemente care nu sunt date nemijlocit în actul percepției, deoarece nu sunt accesibile simțurilor, dar *sunt resimțite de el ca aparținând obiectului respectiv*. Percepția estetică transcende deci ceea ce este nemijlocit perceptibil și devine *revelatoare*: în săritura căprioarei avem revelația grației, în zborul păsărilor pe cea a libertății, într-un gest al omului pe cea a unei stări a lui etc. *Sentimentul revelației este fundamental în percepția estetică* întrucât el ne dezvăluie ceea ce nu este accesibil nemijlocit simțurilor.

În percepția estetică *detaliul este esențial*. Vederea și auzul estetic sunt intensificate într-o altă dimensiune decât vederea și auzul practic. Ele sunt *amplificate calitativ*, în sensul că *sesizează ceea ce este trecut de obicei cu vederea*, aspectele obiectelor pe care simțurile practice nu le înregistrează. Micile amănunte ignorate de atitudinea practică au, o dată sesizate, o mare forță de dezvăluire a nesesizabilului, a fondului ascuns al lumii. Cu cât amănuntele sunt mai lipsite de

importanță pentru percepția comună, cu atât forța lor revelatoare este mai mare pentru cea estetică.

Percepția estetică a artei impune și distincția dintre *prim – planul* și *planul din spate* al operei de artă. *Prim – planul* operei este întotdeauna o plăsmuire sensibilă, materială, accesibilă nemijlocit percepției. *Planul din spate*, numit și *planul apariției*, este reprezentat de *conținutul spiritual al operei*, care este ideal, adică nu este dat nemijlocit în actul percepției, dar este mijlocit de *prim – plan*. Cele două planuri ale operei de artă au deci *moduri de existență diferite*, astfel încât *unitatea lor este o curiozitate*. Ne dăm seama de acest lucru dacă vom compara unitatea lor cu a celor două planuri ale cuvintelor sau conceptelor. Și în cazul acestora putem distinge între *prim – plan*, reprezentat de *semn* și *planul din spate*, reprezentat de *semnificație*. Legătura dintre cele două planuri este, în cazul cuvintelor sau conceptelor, *convențională*. Este semnificativ în acest sens faptul că în limbi diferite acelorași semnificații le corespund semne diferite. În percepția estetică a operelor de artă *unitatea celor două planuri este solidă și de sine stătătoare*. În timp ce *opera de artă își are semnificația în ea însăși, cuvântul sau conceptul o au în afara lor*. Opera de artă este un întreg în care cele două planuri sunt atât de solidare încât, pentru revelarea conținutului său spiritual, cel care o contemplă *nu are nevoie de nici o conexiune exterioară*. Bogăția plăsmuirii sensibile din primul plan este suficientă pentru revelarea tuturor legăturilor necesare dezvăluirii planului din spate. Tot ceea ce se poate simți și trăi față de operă *își are temeiul în ea însăși*. De aceea *arta este un limbaj universal* care-i leagă pe toți oamenii, indiferent de epocă, etnie sau civilizație.

Înțelegerea mecanismelor percepției estetice și deprinderea receptorului de stăpânire și orientare a funcționării lor îi oferă posibilitatea *să adopte o conduită perceptivă adecvată față de opera de artă*. El știe *ce trebuie să urmărească într-o operă de artă și cum să facă acest lucru*. Abia acum el este în măsură să o recepteze corect. Cât de departe va ajunge în acest proces și cât de mari vor fi satisfacțiile pe care le va avea sunt întrebări ale căror răspunsuri depind atât de specificul fiecărei opere, cât și de sensibilitatea, cultura și perseverența sa.

4. PRIMA IMPRESIE ÎN RECEPTAREA ARTEI

Receptarea estetică este *un proces ce se desfășoară în timp*. De regulă, există *însă o impresie specifică pe care o determină operele de artă, chiar din primul moment al perceperii lor*. O serie de psihologi ai artei au comparat acest prim impact al operei de artă asupra receptorului cu *hipnoza*. Ca și în cazul acesteia, individual ar avea sentimentul că este dominat de o forță exterioară, care-i anihilează voința și reacțiile obișnuite. Deși sugestivă, această comparație este totuși *exagerată*, întrucât conduita receptorului nu este pasivă nici chiar în acest prim moment al contactului cu opera de artă. De asemenea, se întâmplă uneori ca prima impresie determinată de opera de artă *să nu-i fie favorabilă*. Unele opere pot

părea în primul moment al receptării lor banale sau chiar dezagreabile. Pe măsura explorării lor această primă impresie se poate schimba uneori radical. Există opere care necesită *o perioadă de acomodare a receptorului*, iar în cazul altora prima impresie defavorabilă nu se schimbă nici după această perioadă. Astfel de situații se explică fie prin incapacitatea receptorului de a satisface exigențele estetice reclamate de operele respective, fie prin incompatibilitatea dintre sensibilitatea, educația estetică sau interesele sale și operele în cauză. Este posibil, de asemenea, ca unele opere care ne produc în primul moment o impresie plăcută deosebit de puternică să ne apară cu timpul destul de plate sau chiar neizbutite. De multe ori, *o primă impresie foarte puternică favorabilă este suspectă*. Receptorul trebuie să devină prudent ori de câte ori simte că o operă de artă îl seduce din primul moment al perceperii ei. Facilitatea și copleșirea simțurilor receptorului sunt caracteristici tipice ale *kitsch*-ului. Dacă receptorul experimentat are discernământul axiologic format și identifică, de regulă, rapid pseudoarta, începătorii în receptarea unor arte, stiluri, modalități de expresie etc. pot fi ușor derutați.

Se poate aprecia că prima impresie în fața artei este reprezentată, de regulă, *de sentimentul unei influențe exterioare care se exercită asupra receptorului, emanând de la un obiect resimțit ca prețios și care prin însușirile lui sensibile reușește să trezească în el o primă reacție internă intensă și precisă*.

După ce prima impresie s-a consumat, procesul receptării operei de artă continuă. Următoarele sale etape sunt înregistrarea conținutului operei, asociațiile pe care el le determină și reconstruirea unității formale a creației respective în propriul suflet. Acestea sunt condiționate în mare măsură de *educația artistică și intelectuală a receptorului*. Așa cum procesul creației implică întreaga personalitate a artistului, procesul receptării operei de artă implică întreaga personalitate a receptorului, care trebuie să știe însă că *nu poate recepta dintr-o operă de artă mai mult decât este el însuși*.

5. COMPONENTELE RECEPTĂRII OPEREI DE ARTĂ

Analiza structurii operei de artă a evidențiat faptul că *nu tot ce conține opera de artă este estetic*. Estetică este în artă numai acțiunea de prelucrare a unor materiale în scopul realizării unei unități autotelice și expresive pentru sufletul artistului. Această acțiune determină ceea ce printr-o disociere teoretică este considerat a reprezenta *forma operei de artă*, care constituie componenta sa propriu-zis estetică. Materialul pe care îl prelucrează sau îl înfățișează artistul în operă nu este însă prin natura sa estetic. El constituie *conținutul operei* și reprezintă componenta extraestetică a operei.

Datorită acestei structuri eterogene, în ecoul subiectiv pe care îl determină receptarea operei de artă *se îmbină în permanență esteticul și extraesteticul*. Există în procesul receptării artei senzații, sentimente, idei, asociații, acte ale spiritului etc. determinate și dependente de calitatea estetică a operei. Există însă în acest proces

și elemente ale vieții sufletești, care, deși sunt declanșate de opera de artă, nu pot fi considerate estetice deoarece pot fi trăite și în împrejurări practice ale vieții. Receptorul operei de artă trebuie să *identifice și să disocieze cele două componente structurale ale operei*, să adopte conduitele perceptive adecvate fiecăreia și să refacă apoi în spiritul său unitatea operei, punând accentele adecvate diferitelor sale componente.

5. 1. COMPONENTA EXTRAESTETICĂ A RECEPTĂRII ARTEI

Cercetările de psihologia artei au atestat faptul că se poate distinge în afectul global determinat de receptarea operei de artă *un prim strat de emoții elementare*, declanșate de ecoul în conștiință al unor modificări organice. Se spune, în acest sens, de exemplu, că o tragedie ne „zguduie”, o povestire sumbră ne „înflorează” sau un alegro muzical ne „înviorează” etc. Astfel de aprecieri evidențiază acest prim strat de emoții elementare declanșate de *influența artei asupra sistemului nervos vegetativ*. Esteticienii denumesc această componentă a procesului receptării artei componenta sa *cenestezică*. Astfel de emoții nu sunt însă propriu-zis estetice, deoarece „zguduiți”, „înfiorați”, „înviorați” etc. putem fi nu numai de operele de artă, ci și de alte circumstanțe ale vieții. Dimpotrivă, aceste reacții afective sunt expresii ale mecanismelor de adaptare a organismului la mediu, care se declanșează în mod spontan și în cazul receptării anumitor aspecte ale operelor de artă.

Același lucru se poate spune și despre *rolul asociațiilor în receptarea estetică*. Opera de artă poate determina nu numai reacții organice specifice, ci și un ansamblu asociat de senzații, idei și sentimente. Un peisaj montan reprezentat într-un tablou ne poate sugera, de exemplu, răcoarea și aerul curat al muntelui, dorința de evadare din mediul citadin etc. Muzica lui Bach poate amplifica sentimentele religioase ale receptorului, romanele lui Dostoievski îi pot evoca precaritatea condiției umane etc. Asemenea reacțiilor organice, și asociațiile determinate de operele de artă, deși au un rol incontestabil în procesul receptării artistice, nu aparțin componentei sale estetice. Ele reprezintă în ecoul subiectiv al operei de artă factorul corelat cu componenta sa extraestetică. Prin mijlocirea lor individul se poate raporta la artă cu ansamblul intereselor și aspirațiilor sale vitale, erotice, morale, politice, sociale, filosofice sau religioase. *Cine nu reușește să răspundă artei cu acest ecou nu o poate recepta în întreaga ei bogăție de dimensiuni și implicații. Dar cine se mulțumește numai cu acest ecou nu este în măsură să surprindă ceea ce este specific estetic în receptarea artei.*

Distincția dintre componentele extraestetice și cele estetice ale procesului de receptare a artei nu trebuie să conducă deci la desconsiderarea celor dintâi. Evident, acestea nu trebuie să fie prioritare, dar cei care le neglijează vor pierde mult din adâncimea ontologică și din bogăția rezonanței spirituale a artei.

5. 2. COMPONENTA ESTETICĂ A RECEPTĂRII ARTEI

Spre deosebire de componenta extraestetică a procesului de receptare a artei, care poate fi determinată și de alte obiecte decât operele de artă și poate fi resimțită și în alte împrejurări decât în acest proces, componenta sa propriu-zis estetică este determinată numai de ceea ce este autonom estetic în opera de artă, adică *de însușirea sa de a fi o plăsmuire autotelică expresivă și originală*.

Toate elementele extraestetice ale procesului de receptare a artei au în comun faptul că determină concentrarea atenției individului asupra propriului eu, nu asupra operei de artă respective. Esteticianul german Moritz Geiger aprecia că singura atitudine adecvată în fața artei este cea a *concentrării externe*, concentrarea internă exprimând atitudinea unui diletantism sentimental care n-are nimic comun cu arta.

Sentimentele implicate în procesul de receptare estetică fac parte *din categoria afectelor exogene, distincte de cele endogene*.

- *Afectele endogene* sunt cele care își au sursa în interiorul omului: melancolia, deprimarea, angoasa, stările de spirit care însoțesc sănătatea și boala etc. Dacă opera de artă îi evocă receptorului cu precădere experiențe, trăiri, suferințe etc. personale atitudinea sa față de opera de artă ar fi, potrivit opiniei lui Geiger, inadecvată.
- *Exogene* sunt însă toate afectele determinate de lucrurile și evenimentele exterioare omului. Din acest motiv sentimentele estetice nu pot fi separate niciodată de *valorile obiective care le determină*. Geiger consideră că atitudinea receptorului față de operă este adecvată atunci când el simte că „uită de sine”, că se contopește cu personajele, situațiile, împrejurările etc. evocate de opera respectivă. Ca urmare a acestui fapt dimensiunea estetică a procesului de receptare artistică nu se reduce la stări afective pure, ci este constituită din *stări afective îmbinate cu stări și acte intelectuale*, menite să-l informeze pe receptor asupra particularităților obiective ale operei. Datorită acestor particularități, teoria receptării estetice nu poate examina decât *aspectele generale și formale ale acestui proces*, care se structurează în maniere și cu ponderi diferite în fiecare caz concret. Aceste aspecte generale și formale sunt corelate cu *principiile constitutive ale operei de artă*. Identificarea și urmărirea modalităților în care se manifestă în cazul fiecărei opere de artă izolarea, ordonarea, clarificarea și idealizarea determină o receptare estetică superioară.

Arta reușește să îndepărteze stratul izolator de reprezentări convenționale și de idei preconcepute despre obiecte, *restaurând percepția proaspătă a lumii în drepturile sale*. În fața artei trăim nu numai lumea ca senzație, ci și *revelația lumii ca senzație*.

Dar valorile sensibile ale artei, trăite ca obiectul unei revelații, sunt asociate în procesul receptării operei cu *personalitatea pe care o exprimă*. Prin opera de artă întrezărim personalitatea artistului, energia sufletească fecundă care transfigurează

realitatea, imprimându-i valori noi și conferindu-i mai multă forță expresivă. Când se produce această corelare a artei cu creatorul ei, receptarea estetică se împlinește prin forma specifică *a trăirii stilului sau originalității*. Originalitatea artistului îmbogățește și potențează modul receptorului de percepere, înțelegere și trăire a artei, lumii și vieții. Puterea miraculoasă a artei este, din acest punct de vedere, *eminamente sugestivă*. Dacă din procesul receptării artei lipsește admirația pentru creator acest proces este superficial.

6. IZVOARELE SATISFACȚIILOR DETERMINATE DE RECEPTAREA ARTEI

La sfârșitul antichității Sfântul Augustin, care este unul dintre fondatorii esteticii creștine, a atras atenția asupra așa-numitului *paradox afectiv al tragediei*, care-i determină pe spectatori să se bucure de suferințele eroilor. El a fost cel dintâi gânditor occidental care a sesizat *insuficiența reducerii ecoului subiectiv al artei la „plăcerea estetică”*.

În estetica modernă s-a conturat teza că *numai componenta extraestetică a operei de artă poate determina în procesul receptării atât trăiri plăcute, cât și trăiri neplăcute, în timp ce componenta sa estetică determină numai trăiri plăcute*. Dacă în procesul contemplării anumitor opere de artă receptorul resimte cu plăcere un conținut care în sine este neplăcut, acest paradox aparent se datorează faptului că respectivul conținut extraestetic dezagreabil *este încadrat și susținut de o formă estetică remarcabilă, al cărei ecou subiectiv este întotdeauna plăcut*.

Plăcut în receptarea artei este *sentimentul de noutate și uimire* cu care percepem datele sensibile clarificate de opera de artă, adică izolate de conținutul intelectual și de implicațiile lor pragmatice. Contemplarea unui tablou ce reprezintă un peisaj sau o natură moartă dezvăluie receptorului de artă frumusețea nebanuită a lumii, farmecul lucrurilor mici și banale care ne înconjoară și pe care, de cele mai multe ori, nici nu le vedem. Lectura unui roman ce înfățișează un destin uman, un eveniment sau o poveste de dragoste ne determină să ne raportăm cu mai mare interes, empatie și înțelegere la lumea în care trăim, la semenii și la propria noastră viață. Audiția unei sonate de Beethoven sau a unei simfonii de Brahms ne umple sufletul de armonii și simțăminte pe care viața de zi cu zi de puține ori ni le oferă. Multor oameni lumea și viața le par banale sau urâte deoarece n-au învățat să-și ofere astfel de experiențe care sunt în măsură să ne facă să descoperim miracolul lumii și al vieții și să prețuim șansa care ni s-a oferit și pe care probabil nici unul n-o merităm de a fi încă în această lume.

Plăcută este și *revelația bogăției de forme, culori și nuanțe a lumii* pe care ne-o determină operele de artă, ca și *restabilirea percepției proaspete a lumii în drepturile sale*. Cine a privit tablourile renascentiste sau impresioniste vede cu alți ochi natura sau chipurile umane, cine a ascultat *Anotimpurile* lui Vivaldi sau *Rapsodiile* lui Enescu aude altfel fondul sonor a lumii, cine a citit romanele lui

Dostoievski sau schițele lui Caragiale se raportează altfel la oameni sau la propriul său popor etc. Arta ne ajută să depășim nivelul aparențelor, ne îmbogățește și ne înprospătează registrul perceptiv, ne revelează ceea ce este esențial, exemplar sau expresiv în lume și viață.

Plăcută este și *intuiția originalității artistului*, așa cum răzbate ea din operă, cu întregul său ansamblu de afecte asociate. A trăi originalitatea artistului înseamnă a participa la o viață mai spontană și mai bogată, care contaminează și personalitatea receptorului. Acesta se simte mai bogat și mai productiv când privește lumea și viața din perspectiva artistului.

Arta îl înalță pe receptor din monotonia și banalitatea vieții cotidiene, revelându-i o lume a frumuseții, a idealului și a perfecțiunii.

7. KITSCH-UL – SIMPTOM AL DEVALORIZĂRII ARTEI

Un fenomen paraestetic al modernității, care a stârnit numeroase dezbateri și luări de poziție în ultimele decenii, este *kitsch*-ul. Am considerat oportun să prezint și să examinez succint acest fenomen în secțiunea consacrată receptării artei deoarece, deși este produs de indivizi cu pretenții artistice sau chiar de artiști, care, din diferite motive, fac concesii ce-i descalifică, el este generat și întreținut de anumite categorii de receptori și atestă, cu precădere, distorsiuni ale procesului de receptare a artei. Dacă n-ar exista amatorii de kitsch, tot mai numeroși și mai entuziaști, n-ar exista sau, cel puțin, n-ar prolifera la cotele actuale nici producția de creații kitsch. Acest fenomen implică și afectează însă toate componentele fenomenului estetic, de la procesul creației operei de artă până la cel al receptării ei. Efectele sale degradante se repercutează nu numai asupra artei, ci asupra întregii culturi și civilizații contemporane, asupra stilurilor de viață, asupra mass-media, a relațiilor interumane etc.

Termenul *kitsch* provine din limba germană, este intraductibil și a intrat ca atare în terminologia universală. El desemnează *arta-surogat și toate produsele cu pretenții artistice care solicită ostentativ doar unul sau unele dintre grupurile de stimuli ce determină în unitatea și interdependența lor satisfacția estetică: stimulii biologici* (cu precădere, erotici), *psihologici* (mila, groaza, ura etc.), *etici* (triumful binelui, sentimentalismul etc.), de ordin *magic* (nevoia de supranatural) sau *ludic* (reducerea la joc a oricărui fapt sau eveniment). Kitsch-ul se naște deci prin *simplificarea și denaturarea fenomenului artistic*, prin ignorarea sau încălcarea legităților sale, prin imitarea, serializarea și banalizarea unor teme și motive artistice, prin mimarea unor tehnici sau procedee artistice etc. El supralicitează *coordonata afectivă* a procesului receptării artei, induce conduite gregare și degenerează adesea în melodramatic sau în vulgaritate. Kitsch-ul se adresează, de obicei, *receptorului mediu*, ale cărui așteptări le satisface fără să îl solicite intelectual sau moral, îi legitimează gusturile artistice incoerente, îi propune o filosofie confortabilă de viață, îi sublimează frustrările, îi oferă o identitate socială

și culturală pe care el o consideră onorabilă. Toate aceste caracteristici explică *puternica aderență a kitsch-ului la categoriile sociale marginale sau cu identitate socio-culturală precară*, proliferarea spectaculoasă și chiar penetrarea sa în medii sociale ce păreau ferite de contaminarea sa. El este un adevărat *drog estetic*, iar eliberarea de dependența sa este mai dificilă chiar decât de a drogurilor propriu-zise, întrucât nu presupune instruire sau sensibilitate artistică educată, nu este nici interzis prin lege, nici prea costisitor, iar plăcerile pe care le oferă sunt comparabile cu ale drogurilor. Cine s-a contaminat de kitsch este aproape iremediabil pierdut pentru arta autentică. Doar conștientizarea acestei pervertiri a gustului estetic și insatisfacția față de plăcerile minore pe care ea le oferă pot să-i deschidă amatorului de kitsch perspectiva descoperirii artei adevărate. De aici mai este însă un drum lung, pe care cel care a gustat din „deliciile” kitsch-ului de puține ori se încumetă să-l străbată. Dacă o va face, răsplata va fi însă pe măsura strădaniilor, căci își va îmbogăți sufletul cu un tip de trăire pe care nimic altceva nu-l poate suplini.

Esteticienii, filosofii și sociologii plasează *geneza kitsch-ului în epoca modernă*, când ritmurile devenirii istorice s-au accelerat, barierele sociale s-au relaxat, iar ascensiunea socială a devenit o oportunitate a individului. Desigur, fenomene similare au existat și în epocile anterioare, dar ele țineau mai degrabă de unele particularități ale evoluției istorice a artelor sau ale sensibilității estetice a anumitor categorii sociale consumatoare de artă, decât de mecanisme sociale și culturale care au determinat geneza și ascensiunea kitsch-ului în lumea modernă.

Istoria premodernă s-a caracterizat prin ritmuri evolutive lente și prin existența unor structuri sociale rigide, care limitau drastic aspirațiile sociale și culturale indivizilor. Stilurile de viață ale diferitelor grupuri sociale erau bine delimitate, riguros ierarhizate și conservatoare, iar posibilitățile materiale ale majorității indivizilor precare. Ponderea muncii fizice în ansamblul activităților productive era covârșitoare, durata muncii și efortul pe care îl solicita se apropiau de limitele biologice ale omului. Timpul liber al majorității indivizilor nu depășea, de multe ori, răgazul necesar refacerii fizice. Activitățile spirituale erau aproape exclusiv de ordin religios, iar destinderea celei mai mari părți a populației se limita la manifestări de tip folcloric. Mijloacele de transport și de comunicare erau rudimentare, mobilitatea socială redusă și nivelul de civilizație precar. Consumul viza pentru cea mai mare parte a populației mijloacele de subzistență, iar producția de bunuri culturale culte era restrânsă și destinată aproape exclusiv categoriilor sociale privilegiate. Arta era un apanaj al elitelor, iar creația artistică era îndeletnicirea unor indivizi excepțional înzestrați nativ, care erau supuși unor proceduri de profesionalizare minuțioase și riguros verificate. Libertatea de creație a artiștilor era limitată de canoane extrem de rigide, dar practicarea lor îndelungată permitea perfecționarea tehnicilor de creație, ceea ce asigura un nivel valoric înalt majorității operelor. Exista o adevărată prăpastie între cultura folclorică și cea cultă și, drept urmare, ele se adresau unor categorii sociale distincte.

Această paradigmă social-istorică și culturală *s-a destrămat în epoca*

modernă. Accelerarea ritmurilor evoluției istorice, fluidizarea structurilor sociale, progresele tehnologice remarcabile, creșterea spectaculoasă a producției și circulației mărfurilor, apariția unor noi mijloace de transport și de comunicare, ridicarea nivelului de instruire a populației, democratizarea societăților etc. *au descătușat individul*. Deosebirile sociale s-au menținut și uneori chiar s-au accentuat, dar ascensiunea socială a devenit posibilă și a început să depindă în măsură din ce în ce mai mare de calitățile, valoarea și gradul de motivare a individului. Evident, acceptarea într-o categorie socială superioară era dificilă, în condițiile în care stilurile de viață erau riguros delimitate și bine consolidate. Ne-au parvenit din literatura epocii moderne numeroase modele de parveniți, care își deconspirau în permanență originile umile. Ceea ce se putea imita însă, chiar dacă adesea cu rezultate hilare, erau stilurile de viață și, mai ales, consumul. Pentru a fi acceptat într-un mediu social superior trebuia să ai un anumit „standing”, stil vestimentar, maniere, interese culturale etc adecvate. Societatea burgheză a rezolvat rapid și această problemă prin ridicarea nivelului general de instrucție și prin creșterea fără precedent a producției de bunuri culturale. Cererea era însă mai mare decât oferta, astfel încât „clienții” nu puteau fi satisfăcuți decât prin surrogate ale bunurilor culturale autentice dorite de toată lumea, cu atât mai mult cu cât producția de serie micșora prețurile și „afacerea” devenea din ce în ce mai rentabilă.

În secolul al XX-lea această tendință a ajuns la paroxism ca urmare a creșterii semnificative a nivelului de trai al majorității populației și a volumului de timp liber al indivizilor în așa-numita „societate de consum”. Oricine poate avea aproape orice-și dorește, oricine poate poseda aproape orice bun utilitar sau cultural care crede că-i exprimă identitatea la care râvnește. Mai mult și mai grav decât atât: dacă la începutul epocii moderne producția de bunuri culturale era dictată de cerere, spre sfârșitul ei producția este cea care impune cererea, prin manipularea opțiunilor indivizilor prin reclamă, căreia nimeni nu i se poate sustrage ca urmare a exploziei și ubicuității mass-media. De asemenea, dacă la începutul epocii moderne cei care-și doreau ascensiunea socială trebuiau să se străduiască să-și însușească din modelele culturale existente pe cele pe care le percepeau ca prestigioase, în prezent ei doresc și uneori chiar și reușesc să-și impună și să-și erijeze cu agresivitate gusturile artistice dubioase drept etaloane ale valorii autentice. Ei sunt susținuți și încurajați de diferite grupuri de interese economice și de vectori mediatici care au transformat kitsch-ul într-o afacere prosperă. Chiar dacă șansele unor astfel de strădanii sunt limitate, ele erodează în permanență gustul artistic public și atrag categoriile sociale lipsite de discernământ axiologic.

Ceea ce este grav în fenomenul kitsch este faptul că el *ridică minciuna estetică la rangul de adevăr estetic*. El este, din acest punct de vedere, o *mistificare*, de care, de cele mai multe ori, cei care-i cad victimă nici nu sunt conștienți. Ei sunt încredințați că pseudo-creațiile care le produc atât de mare plăcere sunt artă autentică și nu se mai mulțumesc să le recepteze în spațiul privat,

ci poluează cu ele întregul spațiu public. Pe stradă, în mijloacele de transport, în instituții, în cartiere, chiar și în natură ești bombardat de kitsch, fie sub forma „manelelor” sau „muzicii de cartier”, difuzate la maximum, a „artei graffiti”, care „decorează” zidurile clădirilor, a revistelor porno și de scandal, care-și etalează pe tarabe imaginile obscene sau grotești, a vilelor kitsch ale noilor îmbogățiți pe care le întâlnești unde te-ai aștepta mai puțin etc. Nici în spațiul privat n-ai scăpare, căci este suficient să deschizi televizorul pentru a fi invadat de telenovele latino-americeane ori seriale lacrimogene indiene sau turcești, de filme de groază sau porno, de spectacole de divertisment în care vulgaritatea și prostul gust asigură „reiting-uri” ridicate etc., etc.! „Liderii mediatici” și „formatorii de opinie” sunt, cel mai adesea, indivizi agramați, dar dezinvolți, dacă nu chiar impertinenți, care pot vorbi oricând, oriunde și despre orice, maculând și coborând la nivelul înțelegerii și sensibilității lor primare orice problemă sau creație, în timp ce intelectualii autentici sau marii actori sunt lăsați în cel mai deplin anonim. La aproape orice post de radio dai de aceleași manele sau ritmuri primitive, de aceleași informații, care, când nu sunt de scandal, se limitează la o enumerare și descriere amănunțită de crime și violuri. Dacă închizi orice aparat și vrei să te refugiezi într-o carte ești deranjat prin pereții apartamentului de aceleași omniprezente manele, căci vecinii sunt întotdeauna indivizi „cultivați”. Nici la țară n-ai scăpare, căci satul recuperează rapid decalajele „culturale” care-l mai despart de oraș, iar aparatele de radio și televizoarele cu volumul la maximum au ajuns până în creștetul munților. Casele de cultură și bibliotecile comunale s-au transformat în discoteci, bodegile în baruri, portul tradițional a fost înlocuit de blugi și adidași, cumpărate de la second hand-urile care prosperă. Albiile râurilor și poienele pădurilor sunt poluate de peturi de toate mărimile și formele, de cutii de conserve și de pungi de plastic, astfel încât nici refugiul în natură nu mai este posibil. Dacă acest scenariu nu pare apocaliptic, este numai pentru că ne-am obișnuit cu mediul „cultural” pe care tocmai l-am descris. Se pare că n-avem altă șansă decât să îngroșăm rândurile pasionaților de kitsch, căci el este insidios și trebuie să te supraveghezi în permanență pentru a-i rezista! Uneori chiar amatorul de artă experimentat este descumpănit, fiind tentat să valorizeze pozitiv creații kitsch abil disimulate ori să expedieze în zona kitsch-ului creații autentice. Kitsch-ul încearcă să placă cu orice preț, parazitează uneori creații artistice autentice, imitându-le și multiplicându-le la nesfârșit, are o uimitoare capacitate de adaptare la modificările gustului public și chiar de formare a sa etc. Această agresivitate, versatilitate și exhibiționism al kitsch-ului sunt alte trăsături care-l deosebesc net de arta autentică, ce se caracterizează prin discreție și moderație.

Omniprezența și proliferarea kitsch-ului în lumea contemporană i-au determinat pe filosofi și esteticieni ultimelor decenii să aprecieze că asistăm la apariția unui nou model uman: *omul-kitsch*. El este individul satisfăcut, chiar fericit, lipsit de angoase și incertitudini existențiale, a cărui unică preocupare este satisfacerea plăcerilor, fiind cetățeanul ideal pe care și-l dorește orice regim politic,

deoarece se mulțumește cu „pâine și circ”. Caracteristicile sale definitorii sunt incoerența și inconsistența gusturilor și atitudinilor: se declară umanist, dar are convingeri rasiste, se consideră democrat, dar are nostalgia regimurilor politice autoritare, este obedient cu superiorii, dar își terorizează subalternii, face caz de generozitatea sa, dar dă tot timpul dovezi de meschinărie etc. El este deci un dogmatic, dar un dogmatic ce îmbrățișează cu același entuziasm dogme contradictorii. În spațiul privat el se înconjoară de obiecte kitsch: bibelouri, flori de plastic, fototape, termopane etc. Omul-kitsch este deplin previzibil și manipulabil și prin mecanismele globalizării va fi multiplicat în câteva decenii la scară planetară. Dacă pentru România această „amenințare” pare încă îndepărtată, nu este greu să realizăm că aceasta este calea pe care o urmărim și pe care chiar ne-o dorim!

Este posibilă o *terapie națională anti-kitsch*? Fără îndoială că da, dar ea nu va deveni eficientă decât atunci când fenomenul va fi evaluat la adevăratele sale dimensiuni și va fi înțeles pericolul pe care îl reprezintă nu doar pentru evoluția artei, ci chiar pentru a întregii culturi și civilizații umane, datorită efectelor sale profund dezumanizante.

Mai întâi, *arta contemporană trebuie să depășească impasul în care se găsește*. Este clar că amploarea kitsch-ului este și o consecință a faptului că arta actuală nu reușește să satisfacă nevoia de frumos a unor importante categorii sociale. Ermetismul limbajelor artistice, estetismul programatic, elitismul disimulat sau declarat, înclinația spre fragmentarism și incoerență a unor orientări artistice, experimentalismul excesiv etc. sunt factori care diminuează considerabil impactul social al artei. Spațiul neacoperit este invadat de kitsch, de care arta autentică se delimitează tot mai categoric, dar cu prețul restrângerii continue a audienței sale. Artă trebuie să regăsească, fără a face compromisuri și concesii estetice, solidaritatea cu masele de receptori. Desigur, o artă care să placă tuturor este un nonsens și, chiar dacă ar fi posibilă, ar fi suspectă, dar și o artă pentru câțiva inițiați nu prea inspiră încredere. Discuțiile din mediile artistice și filosofice de la sfârșitul secolului al XX-lea despre „moartea artei” au semnalat tocmai această anomalie a artei contemporane: restrângerea dramatică a publicului ei. Deși contextul social și spiritual actual este cu totul altul, n-ar trebui să uităm că tragedia și sculptura grecească reușeau să reunească în jurul valorilor lor exemplare întreaga cetate.

În al doilea rând, *sistemul de învățământ și educativ trebuie să-și revizuiască atitudinea față de disciplinele artistice și filosofice, care au un rol prin excelență formativ*. Diminuarea continuă a numărului de ore de desen, muzică, literatură română și universală, psihologie, filosofie etc. din „ariile curriculare” ale tuturor nivelurilor sistemului de învățământ este, și ea, răspunzătoare de dezorientarea axiologică, inclusiv estetică, a ultimelor generații. Nu este vorba numai de timpul fizic alocat acestor discipline, ci, mai cu seamă, de importanța care li se conferă și de modalitățile în care sunt realizate. În prezent ele sunt considerate, de cele mai multe ori, activități facultative sau recreative. Din păcate, profesorii care predau astfel de discipline se complac adesea în această situație, ceea ce marginalizează și

mai mult aportul lor la formarea universului spiritual și la articularea sistemelor de evaluare a lumii, vieții, artei etc. ale noilor generații. În privința educației artistice, ar trebui să se pună accentul pe inițierea în receptarea și valorizarea diferitelor arte. Aceasta presupune însă crearea de condiții adecvate, achiziționarea de aparatură audio-video, care există în puține școli, iar acolo unde există stă încuiată în dulapuri.

În fine, *mass-media* are, datorită ariei de răspândire și forței sale de persuasiune, un rol deosebit de important în stăvilirea proliferării kitsch-ului. Constituirea unor organisme naționale de monitorizare și sancționare a programelor difuzate de canalele de televiziune, posturile de radio, presa scrisă etc., ca și profesionalizarea personalului care lucrează în aceste domenii, inclusiv în direcția competenței estetice, impunerea unor spații consacrate difuzării artei și educației artistice, atragerea marilor artiști la realizarea unor astfel de programe etc. ar putea reprezenta tot atâtea mijloace de amplificare a accesului unui public larg la arta autentică. Pentru formarea și dezvoltarea gustului artistic public *mass-media* ar trebui să difuzeze programe de inițiere în receptarea diferitelor arte, cum se făcea, de exemplu, în anii 70 ai secolului trecut, când televiziunea națională difuza lecțiile de inițiere muzicală realizate de Leonard Bernstein.

Chiar adoptându-se astfel de măsuri și altele care ar mai putea fi imaginate, nu trebuie să ne facem iluzia că fenomenul kitsch, care este atât de solidar cu spiritul lumii moderne, va fi eradicat vreodată. Tot ceea ce putem spera este *diminuarea amplitudinii sale*. În ultimă instanță, fiecare individ are dreptul, în limitele legalității și ale bunului simț, să adere la orice creație care îi procură satisfacții. Dacă el însuși nu-și dorește și nu face efortul să se ridice la nivelul artei, orice măsură educativă sau administrativă este de prisos. Se poate trăi foarte bine, chiar până la adânci bătrâneți, și fără artă. *Este însă păcat!*

BIBLIOGRAFIE

1. ACHIȚEI, G., *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, 1988.
2. BERGER, R., *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976
3. BLAGA, L., *Trilogia valorilor*, în *Opere*, vol. 10, Editura Minerva, București, 1987.
4. DELACROIX, H., *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983.
5. GOLDMANN, L., *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972.
6. GREIMAS, A.J., FONTANILLE, *Semiotica pasiunilor*, Editura Scripta, București, 1997.
7. ISTVAN, H., *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, Editura Politică, București, 1973.
8. LIPPS, TH., *Estetica. Contemplarea estetică și artele plastice*, vol. I – II, Editura Meridiane, București, 1987.
9. MARCUSE, H., *Scrieri filosofice*, Editura Politică, București, 1977.

10. MAȘEK, V.E., *Arta, o ipostază a libertății*, Editura Univers, București, 1972.
11. MOLES, A., *Psihologia kitsch-ului*, Editura Meridiane, București, 1980.
12. MULLER, J.-E., *Arta modernă*, Editura Științifică, București,
13. ORTEGA Y GASSET, J., *Revolta maselor*, Editura Humanitas, București, 1994.
14. PASCADI, I., *Destinul contemporan al artei*, Editura Meridiane, București, 1974.
15. PASCADI, I., *Artă și civilizație*, Editura Meridiane, București, 1976.
16. VALERY, P., *Criza spiritului și alte eseuri*, Editura Polirom, Iași, 1996.
17. VIANU, T., *Idealul clasic al omului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975.
18. WORRINGER, W., *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970.

A U T O E V A L U A R E

1. Caracterizați concepția esteticii clasice asupra procesului receptării artei.
2. Prezentați perspectiva esteticii contemporane asupra procesului receptării artei.
3. Care sunt principalele inhibiții și impulsuri reclamate de atitudinea estetică în fața artei?
4. Precizați deosebiriile dintre abordarea comună și cea teoretică a procesului perceperii realității.
5. Descrieți procesul percepției estetice.
6. Ce deosebiri și ce raporturi există între prim-planul și planul din spate al percepției operei de artă?
7. În ce măsură prima impresie în receptarea operei de artă poate fi comparată cu hipnoza?
8. Care este importanța componentei extraestetice a procesului receptării operei de artă?
9. Caracterizați componenta estetică a procesului receptării operei de artă.
10. Care sunt principalele surse ale satisfacțiilor estetice?
11. Definiți și caracterizați kitsch-ul.
12. Explicați geneza kitsch-ului.
13. Dați exemple de creații kitsch și motivați apartenența lor la pseudoartă.
14. Care considerați că sunt principalele modalități de limitare a proliferării kitsch-ului?
15. Realizați un eseu cu tema: „*Kitsch-ul: accident sau fatalitate a evoluției culturii moderne?*”

H. DICȚIONAR DE TERMENI ESTETICI

A

abstracționism (artă abstractă)

curent în artele plastice inițiat în anul 1910 de pictorul rus Wassily Kandisky în continuarea unor tendințe din impresionism*, fovism* și cubism*, ca reacție împotriva naturalismului academist* și ca expresie a eforturilor de căutare a *picturii pure*, adică a specificului ireductibil al picturii, care o deosebește net de literatură și o apropie de nefigurativismul muzicii. Operele care aparțin acestui curent suprimă orice legătură cu realitatea obiectivă, exprimând doar forme ce emană din imaginația* sau sensibilitatea artistului, eliberate de orice reprezentare sau reamintire a reprezentării. Datorită acestei caracteristici arta abstractă mai este denumită și artă *nonfigurativă*, *nonobiectuală*, *nonimitativă* etc. Opera devine astfel autoreferențială, iar receptarea ei trebuie să se limiteze la interpretarea raporturilor dintre liniile, petele de culoare, tușele, volumele, semnele etc. înfățișate în ea. Alți reprezentanți ai **a**: Piet Mondrian, Kazimir Malevici, Robert și Sonia Delaunay, Frantisek Kupka, Mattis Teutsch etc.

absurd

în sens general: *ilogic*, *nonsens*. În sens filosofic și estetic **a** este corelat cu ideile de antinomie, paradox, contradicție și cu sentimentele de spaimă, neputință, angoasă, înstrăinare. În filosofie **a** a fost teoretizat în special de Søren Kierkegaard, Martin Heidegger, Albert Camus, Jean-Paul Sartre etc. În creația artistică* **a** a fost prefigurat de Jonathan Swift, Francisco Goya, Herman Melville, Ion Luca Caragiale, Fiodor Mihailovici Dostoievski (mai ales prin personajele: Kirilov, Stavroghin, Ivan

Karamazov) etc. și a fost reprezentat de Franz Kafka, Urmuz, Samuel Beckett, Dino Buzzatti, Eugen Ionesco etc. „*Teatrul absurdului*” plasează acțiunea dramatică la intersecția categoriilor estetice* ale tragicului* și comicului*, apelează la elemente grotești, exprimă adesea o viziune iraționalistă și pesimistă asupra lumii, vieții și omului, combate de valorile teatrului tradițional și ale artei clasice etc. Principalii săi reprezentanți sunt: Samuel Beckett, Eugen Ionesco etc.

academism

atitudine conservatoare în artă*, atașată unor canoane*, motive*, maniere*, tehnici de creație etc. depășite de evoluția sensibilității și practicii artistice, promovată inițial mai ales de Academii de artă. **A** este o expresie a principiului autorității în artă și este refractar inovației și spontaneității artistice. Datorită acestor caracteristici, **a** este asociat cu *epigonismul** și *manierismul**, fiind combătut de mișcările novatoare din toate artele și toate epocile. Într-un anumit sens, fiecare mișcare, curent*, orientare, școală etc. artistică importantă are tendința de a se închide în propriile formule estetice și de a le transforma în dogme pe care le impune drept modele ale creației artistice*. De cele mai multe ori, termenul **a** este utilizat în estetică și istoria artelor cu tentă peiorativă.

action painting (engl. – *pictură în acțiune*)

tehnică și concepție picturală constând în improșcarea, picurarea sau lansarea haotică a culorii de la o anumită distanță sau înălțime pe pânza sau suportul care vor deveni opera de artă*. Presupoziția psihologică a acestei

tendințe artistice este că subconștientul, liber de orice rațiune, intenție conștientă sau proiect estetic și uzând de mișcările spontane, necontrolate ale mâinilor sau altor părți ale corpului, exprimă pulsuniunile abisale ale psihicului creatorului, revelându-i ființa autentică. **A.p.** a apărut în pictura americană de la mijlocul secolului al XX-lea, fiind apropiat de mai multe mișcări din arta plastică a timpului ca *expresionismul**, *abstract*, *arta gestuală*, *abstracționismul**, *liric* etc. **A.p.** este reprezentat de Hans Hofmann, Jackson Pollock, Willem de Kooning etc. și prezintă similitudini cu „dicteul automat” al suprarealiștilor.

agreabil

categorie estetică* desemnând, în general, ceea ce place la nivel senzorial. În estetica clasică această categorie a fost considerată ca sinonimă cu frumosul* sau ca reprezentând o varietate a acestuia, dar Immanuel Kant a operat distincția dintre ele, precizând că, dacă frumosul* place independent de orice interes al receptorului și de orice reprezentare a sa despre obiect, **a** este întotdeauna expresia unui anumit interes, determină satisfacții estetice minore și nu angajează profunzimile spiritului receptorului. **A** exclude tensiunile violente și tot ceea ce ar putea șoca, menținându-se pe linia tonalităților moderate, confortabile, dar superficiale, fiindu-i asociată uneori o nuanță ușor peiorativă.

alegorie

figură de stil în estetica literară prin care o imagine sau o reprezentare se substituie alteia, datorită unor afinități determinate între ele. **A** este un tip de metaforă* ce constă fie în personificarea unui concept, fie în conceptualizarea și personificarea unei imagini concrete. În artele plastice* **a** ține locul metaforei* și poate constitui un tip specific de forme plastice (formele alegorice), utilizate intens de arta modernă.

ambiguitate

caracteristică a limbajului artistic*

desemnând multitudinea de sensuri pe care acesta o vehiculează și care pot fi decelate în procesul receptării operei. Spre deosebire de limbajul teoretic, care este univoc și denotativ, cel artistic este polisemantic și conotativ, astfel încât același semnificant artistic poate primi semnificații multiple, în funcție de câmpul estetic, teoretic sau ideologic din perspectiva căruia se face decodificarea operei. Această particularitate a limbajului artistic* se datorează faptului că semnul artistic reunește într-o sinteză sui generis componente senzoriale, raționale, afective, volitive, intuitive etc. ireductibile la o semnificație univocă. În timp ce **a** limbajului teoretic reprezintă o carență a sa, cea a limbajului artistic amplifică valoarea operei pe care o caracterizează. Artă modernă supralicitează adesea **a** limbajului său, ceea ce generează frecvente dificultăți de receptare a operelor.

antiartă

tendință novatoare în creația artistică a celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea ce urmărește să denunțe și să repudieze limitele academismului*. Manifestată în majoritatea artelor, sub forma *antiromanului*, *antipoeziei*, *antiteatrului*, *antipicturii* etc., **a** contestă capacitatea de sugestie artistică a convențiilor tradiționale ale artei*, care postulează existența unei naturi umane eterne, infirmată de prefacerile sensibilității și creației artistice* contemporane. Reprezentantii **a** supralicitează capacitatea de sugestie a limbajului artistic*, considerat în sine, independent de mesajul pe care-l comunică. Dincolo de implicațiile sale pozitive, **a** a contribuit la diminuarea considerabilă a impactului social al artei contemporane.

apolinic și dionisiac

categorii estetice* propuse de Friedrich Nietzsche în lucrarea sa de debut *Nașterea tragediei din spiritul muzicii* (1872), dedicată compozitorului Richard Wagner. Opoziția dintre **a** și **d** reflectă, pe plan estetic, opoziția dintre cei doi zei ai artei la

vechii greci: *Apollo*, zeul visului senin și al luminii, patronul sculpturii și al eposului homeric și *Dionysos*, zeul beției și al impulsurilor pasionale, patronul muzicii și al poeziei lirico-ditirambice. **A** transfigurează artistic echilibrul, armonia*, rigoarea, măsura, claritatea și luminozitatea, în timp ce **d** dezechilibrează, lipsa de măsură, informul, tenebrosul, iraționalul și pasionalul. După Nietzsche **a** și **d** reprezintă o desăvârșită unitate a contrariilor, ce și-a găsit expresia artistică exemplară în *tragedia grecească*.

arealitate

concept ce definește și individualizează *idealitatea* creației artistice. Idealitatea realizată de opera de artă* este exterioară opoziției realitate – irealitate, întrucât arta* nu urmărește să creeze nici iluzia realității, nici pe cea a irealității lumii. Realitatea sau irealitatea unui lucru se determină prin raportarea sa la practică. Artă* nu se evaluează însă prin raportare la practică. Conceptul de **a** are capacitatea de a delimita idealitatea artei atât de realitatea extraartistică, cât și de neantul irealității. Spiritualitatea profundă a artei*, remarcabila sa forță umanizatoare constă în idealitatea inedită pe care ea o instituie, prin care se desprinde de realitate, fără a-i opune o irealitate fantomatică.

armonie

solidaritate structurală, acord, consonanță, complementaritate a componentelor operei de artă*: a conținutului* cu forma*, a interiorului cu exteriorul, a detaliilor cu întregul etc. În estetica clasică **a** a fost frecvent considerată ca temei, expresie sau efect al frumosului*. În estetica contemporană se consideră adesea că **a** simplifică, rigidizează și schematizează opera*, invocându-se virtuțile expresive, dinamizatoare și revelatoare ale lipsei de armonie.

artă

formă a culturii și a activității creatoare a

omului caracterizată prin făurirea, valorizarea, comunicarea și receptarea de structuri materiale sau ideale expresive și revelatoare, capabile să transmită și să determine trăiri complexe, în care fuzionează factori de natură senzorială, afectivă, volitivă, rațională, intuitivă etc. **A** este o *dimensiune ontologică inalienabilă a condiției umane* și o caracteristică a întregii istorii a umanității, din preistorie până în epoca contemporană. La origini, ea interfera *sincretic** cu celelalte forme ale culturii și cu alte modalități ale activității creatoare a omului, în special cu munca și cu manifestările magice primitive. Potrivit cercetărilor de antropologie și istoria religiilor, **a** s-a născut din credința omului primitiv că reprezentarea sau modelarea imaginilor (animalelor, plantelor, oamenilor, ființelor fabuloase etc., care în imaginația sa determinau sau controlau diversele forțe ale naturii), producerea sau imitarea anumitor sunete (naturale, lovirea ritmică a unor obiecte naturale sau confecționate deliberat, diverse sunete produse prin utilizarea propriei voci etc.), repetarea mișcărilor specifice diferitelor activități (vânătoare, agricultură, război etc.), împodobirea trupului (prin vopsire, aplicarea de tatuaje, purtarea de blănuri, piei, pene, frunze, flori, măști, costume etc.) etc. îi conferă puterea de a influența, stăpâni, controla, de a câștiga bunăvoința etc. respectivelor ființe sau forțe ale naturii. Treptat, astfel de activități, care inițial urmăreau finalități practice și erau asociate unor manifestări religioase (trăsături ce s-au menținut multă vreme), au început să devină și preocupări relativ autonome, datorită impresiilor puternice pe care le produceau sau plăcerilor aparte pe care le procurau celor care le realizau sau care participau la desfășurarea lor. Astfel de impresii și plăceri au devenit prin repetare necesități ale indivizilor și comunităților umane și au fost legate tot mai frecvent de reprezentări armonioase, colorate sau expresive, subsumate la ceea ce ulterior se va numi *frumos* artistic*. Cu timpul, activitatea artistică s-a delimitat ca o

preocupare distinctă, s-a diversificat și s-a manifestat ca o modalitate de obiectivare a esenței umane și ca o necesitate specifică vieții sociale și a trăirii spirituale a oamenilor. Structurile expresive ale **a** au devenit din ce în ce mai complexe și mai diferențiate, în funcție de progresele tehnologice și de creșterea volumului necesităților spirituale ale indivizilor și grupurilor umane. Caracteristica sa definitorie este *gratuitatea în raport cu necesitățile vitale*, fiind o expresie idealurilor și aspirațiilor spirituale ale omului. Prin **a** omul își exprimă insatisfacția față de *ceea ce este* și încearcă să dea expresie sensibilă la ceea ce el *dorește să fie*, consideră că *trebuie să fie* sau *i-ar plăcea să fie*. Datorită acestei caracteristici ea a fost considerată în antichitate un dar al zeilor, iar în Renaștere o expresie a vocației demiurgice a omului, întrucât prin creația artistică* el reiterează, într-un anumit sens, actul creației divine. Ea a stimulat și a cultivat în toate epocile *creativitatea* și *originalitatea** indivizilor și a reprezentat un important *factor de umanizare*. Tentativele de explicare a **a** au început să dobândească semnificație teoretică în spațiul cultural occidental în etapa clasică a filosofiei antice grecești și au fost marcate de perspectivele filosofice din care au fost realizate. Atât Platon, cât și Aristotel au conceput **a** ca *mimesis**, ca imitare a frumosului* natural de către cel artistic. Condamnată de Platon ca imitație de gradul al doilea și corupătoare a moravurilor austere, dar prețuită (îndeosebi sub forma tragediei) de Aristotel, care îi atribuie funcția de *katharsis**, de purificare a pasiunilor, **a** a fost considerată în Evul Mediu o reflectare a splendorii divine în lumea sensibilă, iar în Renaștere* o întruchipare a perfecțiunii prin intermediul *artelor frumoase*. În epoca modernă accentul în înțelegerea **a** s-a deplasat tot mai mult dinspre *perfecțiune* spre *expresivitate*, astfel încât supremația frumosului* a fost înlăturată prin ascensiunea altor categorii estetice*. În epoca contemporană se înregistrează o mare varietate de modalități de practicare și de

concepere a **a**, de la cele care încearcă să regăsească virtuțile **a** clasice, până la cele care o neagă categoric, supralicitează forma* sau limbajul artistic*, o intelectualizează excesiv, o consideră o expresie a hazardului etc.

artă aplicată

gen al artelor ale cărui produse îndeplinesc în viața cotidiană, în diferitele activități umane sau în decorarea unor spații (locuințe, spații publice, așezări etc.) rolul de a îmbina frumusețea cu funcționalitatea. Creațiile **a a** pot fi clasificate după diferite criterii: *tipul produsului* (mobilă, giuvaergie, feronerie, îmbrăcăminte, diverse aparate, ambalaje, recipiente etc.), *materialul** utilizat (lemn, metal, mase plastice, sticlă, ceramică, materiale textile etc.), *tehnicele folosite* (tehnologii industriale sau manufacturiere, gravură, modelare etc.) etc. **A a** reprezintă unul dintre cele mai vechi genuri* ale artei*, iar creațiile sale sunt expresii ale îmbinării muncii cu arta*.

artă cinetică

orientare în arta plastică* abstractă* a celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea, inaugurată de pictorul și graficianul maghiar Victor Vasarely, în care *mișcarea reală* deține, ca factor estetic, aceeași importanță ca și forma, culoarea, compoziția și linia. Constituirea ei marchează trecerea de la *reprezentarea virtuală a mișcării* în artele plastice (prin sugerarea mișcării corpurilor reprezentate în opere) la *mișcarea reală*, prin animarea mecanică (produsă de motoare disimulate în opere*, manivele, pârgii, cureți de aer, câmpuri electromagnetice etc.) a operelor de artă*. Efectele cinetice pot fi *regulate și previzibile* (supuse unor ciclicități) sau *neregulate și imprevizibile* (produse de variațiile temperaturii, de curenți de aer, apă etc.). Alteori astfel de efecte pot fi obținute prin mișcarea receptorilor prin fața obiectului artistic, astfel încât volumele, formele, perspectivele, cromatica etc. operelor* se modifică în permanență. **A c** marchează totodată deplasarea artelor

plastice* din categoria artelor simultane, în care au fost clasificate de tradiție, în cea a celor succesive, alături de muzică și literatură.

artă concretă

denumire dată în anul 1930 de Theo Van Doesburg artei abstracte*.

artă pentru artă

formulă estetică lansată în secolul al XIX-lea de o serie de artiști* și de teoreticieni francezi ai artei* pentru a impune teza autonomiei* absolute a artei* față de societate, împotriva didacticismului* și academismului* neoclasic, ca și a ingerințelor ideologiilor partinice și ale spiritului filistin. În pofida unor excese, mișcarea artistică pe care această formulă a determinat-o a contribuit la amplificarea autonomiei* artei*, la diversificarea mijloacelor sale de expresie și la stimularea creativității artistice.

arte plastice

concept modern desemnând artele* care recurg la imaginea artistică vizuală ca mijloc de expresie a unui conținut* artistic: *desenul, grafica, pictura, sculptura, arhitectura* etc. Deși încă din antichitate s-au făcut tentative de descifrare a specificului lor, abia în epoca modernă Gotthold Ephraim Lessing a propus un criteriu axiologic pentru includerea **a p** în aceeași categorie. Obiectele specifice acestor arte* ar fi *corpurile*, iar mijloacele lor de expresie: *linia, culoarea și masa*. De-a lungul timpului aceste arte* au mai fost denumite și *arte ale desenului, arte frumoase, arte figurative* etc.

artist

individ care practică în mod profesional artele. Calitatea de **a** presupune înzestrare nativă și profesionalizare, precum și realizarea de creații artistice care fac dovada talentului său.

art nouveau (arta 1900, modern-style, jugendstil, sezession, floreale etc.)

amplă mișcare artistică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, care s-a manifestat cu intensități, nuanțe și denumiri specifice în numeroase țări din Europa și în Statele Unite, urmărind să restabilească unitatea artelor* și să reînnoiască limbajul artistic*, dar degenerând uneori în eclectism* și chiar în kitsch*. Datorită amplitudinii, varietății și complexității sale, caracteristicile estetice ale acestei mișcări sunt destul de laxe și necesită particularizări contextuale. **A n** a exprimat gusturile artistice ale burgheziei fericite din așa-numita *Belle époque* dinaintea primului război mondial și a interferat cu alte curente artistice* din epocă, îndeosebi cu simbolismul*. A apărut în arhitectură și în artele decorative, de unde s-a extins apoi în pictură, grafică, sculptură, arta spectacolului, mobilier, ceramică, vitraliu, sticlărie etc. **A n** a cultivat extravaganța decorativă* și formele curbe, exotismul și stilizarea florală etc. Printre cei mai reprezentativi exponenți ai săi pot fi menționați: Otto Eckmann, Gustav Klimt, Arnold Böcklin, Henry Van de Velde, Aubrey Beardsley, Jan Toorop etc., iar în arta* românească unele creații ale lui Ștefan Luchian, Theodor Palady, Gheorghe Petrașcu, Apar Baltazar etc.

atitudine estetică

atitudine umană fundamentală (alături de atitudinile utilitară, etică, politică, teoretică, filosofică, religioasă etc.) caracterizată prin sensibilitatea receptivă față de aspectele colorate, armonioase sau expresive ale realității naturale, sociale, umane, artistice etc., sesizabile prin intermediul informațiilor senzoriale, corelate însă cu reacțiile afective și intelectuale pe care aspectele respective le declanșează în spiritul uman. **A e** se poate manifesta atât în năzuința omului de a organiza obiectele asupra cărora acționează în ansambluri unitare și expresive, cât și în plăcerea sa de a contempla astfel de obiecte, fie că ele există în natură (peisaje, plante, animale etc.), fie că sunt produse ale activității creatoare a omului (obiecte utilitare sau, mai cu seamă, opere de artă*).

atonalism (muzică atonală)

curent sau procedeu în compoziția muzicală caracterizat prin renunțarea temporară sau definitivă la afirmarea unui centru tonal într-o piesă muzicală, prin introducerea unui mare grad de ambiguitate în promovarea funcțiilor armonice sau melodice ale muzicii și prin cultivarea sistematică a așa-numitelor disonanțe muzicale. Cu antecedente în postromantismul secolului al XX-lea, **a a** a fost urmărit programatic de expresionismul* muzical al secolului al XX-lea (Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg etc.).

autonomia artei

fenomen cultural-istoric de diferențiere a artei* și a valorilor* ei de celelalte forme ale culturii și manifestări creatoare ale omului. **A a** a fost o expresie a progresului culturii, de la sincretismul* originar al valorilor*, la diferențierea și individualizarea lor și a fost stimulată de profesionalizarea artei* și de stimularea originalității* artistice. Ea se referă la coordonata și funcționalitatea estetică a artei* și reclamă exigența de a evalua arta*, în primul rând, din perspectiva nucleului ei estetic*. **A a** este însă relativă, deoarece arta* este întotdeauna condiționată istoric și este influențată de celelalte valori* ale culturii (economice, morale, politice, teoretice, filosofice, religioase etc.). De aceea ea se deosebește de autonomism*, care-i forțează și îi denaturează semnificațiile.

autonomism

tendență manifestată îndeosebi în arta modernă de absolutizare a *autonomiei artei** prin ignorarea condiționării sale social-istorice și a interferenței sale cu celelalte valori* ale culturii.

baroc

etimologic cuvântul **b** derivă din adjectivul spaniol *baruecco*, care denumește perlele de

avangardă artistică

desemnează, în sens general, o anumită *atitudine estetică**, ce se caracterizează prin năzuința de depășire permanentă a nivelului atins de creația și de gândirea artistică, de căutare de noi forme de expresie și de manifestare artistică, de delimitare estetică programatică de realizările anterioare și contemporane ale creației artistice și gândirii estetice, oricât de prestigioase ar fi acestea. În acest sens general, **a a** caracterizează toate mișcările artistice novatoare din toate artele*, toate epocile și toate culturile. În istoria artelor, *ca program estetic**, **a a** a apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu dobândirea de către artă* a *conștiinței inovației, creativității și originalității** ca principii fundamentale ale dinamismului său, pe fondul strădaniilor de delimitare și de combatere a inerției artistice cultivate de academism*. Sub denumirea generică de **a a** sunt reunite o multitudine de curente* și tendințe din arta* secolelor al XIX-lea și al XX-lea, de la impresionism* și cubism*, la expresionism*, abstracționism*, dadaism*, suprarealism*, pop-art*, arta cinetică*, postmodernism etc. În general, **a a** se manifestă zgomotos, excesiv și intolerant, lansează manifeste* artistice ce se declară, de fiecare dată, „revoluționare”, atacă vehement realizări și personalități artistice importante, care au adesea singura vină de a fi consacrate, anunță noi „ere” apoteotice ale artei etc. De multe ori, ideologiile sunt mai interesante decât realizările, multe **a a** se destramă înainte de a se agrega, se declară dizidențe și trădări, se adoptă atitudini și conduite șocante nu numai în cultură, ci și în viața cotidiană etc. În pofida acestor excese, **a a** reprezintă un ferment al înnoirii și diversificării artei* moderne, chiar dacă multe dintre realizările sale rămân în zona experimentalismului.

B

formă neregulată, și a fost utilizat inițial cu o nuanță peiorativă pentru a califica, din perspectiva clasicismului*, creațiile artistice*

bizare. Pentru reprezentanții clasicismului*, adepții ai canonizării riguroase a procesului creației artistice*, primele opere de artă* baroce păreau stranii, ciudate, bizare, datorită încălcării deliberate a canoanelor* clasicismului*. Termenul **b** este utilizat, cu accepții apropiate, atât de *istoria artelor*, cât și de *estetica generală*. În *istoria artelor* el desemnează un *stil artistic** consolidat în epoca apogeei monarhiilor absolutiste din occidentul Europei și a declanșării la sfârșitul Renașterii* de către biserica catolică a Contrareformei (de la sfârșitul secolului al XVI-lea până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea). Pentru contracararea ascensiunii Reformei protestante, recâștigarea credincioșilor convertiți la protestantism și atragerea cât mai multor credincioși la cultul catolic, biserica catolică a combătut ascetismul stilistic practicat de mișcările reformiste, încurajând, mai întâi în arhitectura religioasă, fastul, grandilocvența și luxurianța decorativă. Aceste tendințe au fost extinse ulterior și în arhitectura laică publică, precum și în cea privată. Simplității monumentale* și armoniei* raționale a arhitecturii renascentiste îi sunt substituite în această epocă exuberanța liniilor curbe, jocul capricios ale formelor și volumelor, încălcarea simetriei și a ordinii, sugerarea dinamismului impetuos și a freneziei afective, ostentația decorativă etc. Sculptura și pictura **b** au preferat liniile de contur agitate, centrifugale, volumele asimetrice, jocul sofisticat al luminilor și umbrelor, tehnica clarobscurului, tușele pasionale, racursiurile îndrăznețe, schemele de compoziție în diagonală și în vârtej etc. În literatură **b** a fost încurajat la curțile regale și în saloanele literare aristocratice ale epocii moderne și s-a caracterizat prin excesul elementelor metaforice, expresia sofisticată, retorica grandilocventă, erupția pasională care debordează moderația impusă de rațiune. În *estetica generală* **b** desemnează o *viziune artistică* și uneori chiar o *categorie estetică** ce pot fi identificate în toate marile epoci artistice și în toate culturile. O serie de esteticieni contemporani consideră că de-a

lungul evoluției istorice a artei* se poate constata o continuă pendulare între atitudinea estetică* ce se caracterizează prin organizarea riguroasă a compoziției pentru a exprima ordinea, armonia*, echilibrul optim între rațiune și sentiment, ce corespunde *clasicității* și cea care pune accentul pe tumultul afectiv, pasiunea debordantă, încălcarea simetriei și a ordinii, dinamismul pregnant etc., care este definitorie pentru viziunea **b**. Dintr-o astfel de perspectivă, toate marile mișcări artistice au avut perioadele lor de clasicitate și de barocitate. Chiar și **b** a avut **b** său, care este reprezentat de rococo*.

biedermeier

stil artistic* manifestat în pictură, artele decorative și mobilier în prima jumătate a secolului al XIX-lea mai întâi în Germania și Austria, de unde s-a răspândit și în alte țări din centrul și, mai ales, din răsăritul Europei. Deși a fost considerat, datorită platitudinii axiologice și lipsei sale de măreție, expresia tipică a filistinismului mic burghez est european, stilul **b** s-a impus în ample spații culturale prin atmosfera de intimitate, bunăstare și de confort pe care o degajă, ca și prin interesul manifestat pentru valorile naționale. El este considerat și o reacție la grandoarea și prețiozitatea stilului *empire*, impus în timpul expansiunii napoleoniene.

bizantin

stil* artistic specific Imperiului Bizantin (secolele VI – XV), manifestat, mai ales, în arhitectură, artele plastice* și muzică. El exprimă sinteza creației artistice creștine timpurii, de inspirație greco-romană, cu elemente ale artei elenistice. Trăsăturile sale definitorii sunt monumentalitatea*, policromia și fastul, impuse de stilul de viață de la curtea imperială bizantină și de ceremonialul cultului creștin. În arhitectură stilul **b** s-a impus prin deschiderile ample ale edificiilor, cupolele tipice, decorația interioară de marmură și de piatră colorată, sculptura ornamentală abundentă, mozaicurile minuțioase. Pictura murală și

icoanele sunt realizate în culori vii de acuarelă pe fond aurit și reprezintă figuri ascetice, personaje religioase în atitudini hieratice, cu ochii nefiresc de mari și chipurile puțin individualizate. În perioada sa de înflorire (secolele IX – XI) stilul **b** a cunoscut o amplă expansiune în special în țările de religie ortodoxă (Bulgaria, Rusia, Serbia, Țările Române), în care a asimilat elemente ale artei* autohtone, dar a influențat și arta renascentistă timpurile. Muzica **b** se caracterizează prin explorarea inspirată a registrului expresiv al vocii umane, care va influența folclorul muzical al țărilor balcanice, formele muzicale canonice și bogăția ornamentală, care compensa interzicerea de către biserica ortodoxă a invenției* muzicale.

bizar

straniu, insolit, surprinzător, excentric, ciudat în raport cu o anumită viziune

canon

1. (în sens estetic general) sistem de norme* caracteristic artei* diferitelor epoci, viziuni artistice, stiluri* etc., recomandat sau chiar impus artiștilor*, căror li se pretinde să respecte cu strictețe în procesul creației artistice* anumite tehnici de creație, proporții, modalități iconografice etc. Mișcările artistice novatoare își încep adesea ascensiunea prin negarea unui anumit **c**, dar sfârșesc prin a propune altul. 2. (în muzică) formă muzicală polifonică ce constă în reproducerea, prin imitație continuă, de două sau mai multe voci a unei melodii, teme*, motiv* etc. la distanță de o octavă sau de un alt interval muzical. Fiecare dintre voci începe să-și interpreteze partea ei înainte ca cea anterioară să și-o fi încheiat-o pe a sa.

capodoperă

1. lucrare meșteșugărească pe care în evul mediu un ucenic sau o calfă trebuia să o execute și să o supună evaluării unui juriu pentru obținerea titlului de maestru sau de

artistică sau cu un anumit canon*. Acest calificativ se aplică, de cele mai multe ori, creațiilor artistice care contravin flagrant anumitor sisteme de norme* ori de valori* estetice, gustului artistic curent sau chiar naturii și legităților generale ale artei*.

burlesc

specie* a comicului*, utilizată mai întâi de *comedia dell'arte*, caracterizată prin forțarea efectelor comice, predilecția pentru vulgar, alăturarea absurdă* de cuvinte, obiecte, persoane, situații etc., și prin denaturarea grosolană a utilizării sau semnificațiilor lor curente. Principalele genuri artistice* care apelează frecvent la **b** sunt caricatura, parodia, spectacolul de revistă, comedia boulevardieră etc., dar el poate apărea sporadic și în creații aparținând altor genuri*, pentru ridiculizarea unor personaje sau situații.

C

meșter. 2. operă de artă* capitală, reprezentativă și cu impact puternic și durabil asupra publicului* din creația* unui artist*, dintr-o artă*, mișcare artistică, epocă sau cultură.

categorii estetice

noțiuni estetice de mare generalitate ce desemnează caracteristici determinate ale conținutului* extraestetic al operelor de artă* și anumite reacții psiho-intelectuale tipice ale publicului* față de ele, precum *frumosul**, *urâtul**, *sublimul**, *comicul**, *tragicul**, *fantasticul** etc. Deși sintagma **c e** este relativ recentă, creația și receptarea artei* au fost orientate din vremuri străvechi de anumite impresii specifice ale receptorilor față de diferite modalități de transfigurare artistică a lumii și vieții. Până în secolul al XVIII-lea estetica nu reflectase însă decât experiența artistică a lumii greco-romane antice și nu teoretizase decât o singură **c e** – *frumosul**. Experiența artistică modernă evidențiază însă insuficiența acestei categorii

pentru conceptualizarea multitudinii modalităților de reprezentare artistică a lumii și a impresiilor subiective pe care ele le determină. Au intrat astfel rând pe rând în aria de interes a esteticienilor sublimul*, urâtul*, tragicul*, comicul*, fantasticul*, grotescul* etc., ajungându-se în secolul al XIX-lea la transformarea problemei **c e** în problema fundamentală a esteticii, în dezacord cu importanța sa reală. **C e** nu vizează însă forma* estetică* a operei*, ci conținutul* său extraestetic, deoarece nu există numai un frumos*, urât*, sublim*, comic*, tragic* etc. ale artei*, ci și ale lumii, vieții, istoriei, condiției umane etc., pe care ea le transfigurează* artistic. **C e** nu se referă deci la modalitățile organizării estetice a operei*, ci la conținutul* său extraestetic. Desigur, deoarece între conținutul* extraestetic al operei* și forma* sa estetică există o relație funcțională permanentă, estetica generală și, mai ales, teoriile artelor trebuie să le acorde importanța cuvenită. Numeroși esteticieni și teoreticieni ai artelor* apreciază că există doar două **c e** fundamentale, frumosul* și urâtul*, celelalte neexprimând decât diverse dozaje și corelații dialectice ale lor.

cenestezie

emoții elementare determinate de rezonanța în conștiință a modificărilor organice provocate de receptarea operelor de artă*. Deși sunt o componentă importantă a rezonanței subiective a operei de artă*, aceste emoții nu au nimic specific estetic* în ele, deoarece pot fi trăite și în împrejurările practice ale vieții. Ele aparțin deci laturii extraestetice a procesului receptării artei*, caracterizând ecoul organic al esteticului* și nu particularitățile obiective ale operei de artă*.

clasicism

1. viziune estetică specifică artei grecești a secolelor V – IV î.Hr., epocă în care cultura și civilizația grecească antică au atins apogeul. **C** antic grecesc are drept nucleu estetic* un ideal de frumusețe armonioasă,

echilibrată și senină (sculptura lui Fidias, Praxitele, Myron etc., arhitectura edificiilor religioase și publice de pe Acropola ateniană etc.) sau eroică* (tragedia lui Eschil, Sofocle, Euripide). Atingerea acestui ideal* era condiționată de integrarea într-un ansamblu artistic proporționat și unitar a elementelor frumosului* risipite în natură. Exponenții **c** grecesc au acordat mare atenție formelor* artistice desăvârșite, adecvate conținutului*, veridicității artistice a operei*, potrivit principiului imitației (mimesis*) și funcției sociale a artei (katharsis*). Ei au supralicitat însă canonul*, minimalizând detaliile particulare ale realității, aspectele ei semnificative, elementele psihologiei individuale etc. Creațiile artistice* ale **c** grecesc au devenit modele pentru arta Renașterii* și a tuturor epocilor artistice animate de idealul clasic al omului și al artei*. 2. Curent* în arta* europeană a epocii moderne (secolele XVII – XIX) ai căror exponenți aspirau la făurirea de opere artistice* de o frumusețe* ideală, desăvârșite din punct de vedere rațional și plastic*, după modelele **c** antic. Împărtășind valorile* estetice ale antichității greco-romane, dar animați de idealurile luptei antifeudale și ale înnoirii structurilor sociale, politice și spirituale, reprezentanții **c** modern au realizat opere* ce exprimă supremația rațiunii și exaltă perfecțiunea morală, condamnă fantezia* și pasiunile, elogiază triumful intereselor generale asupra celor individuale etc. Idealizarea metafizică a rațiunii a împins însă arta* clasică la supralicitarea tipului* eroului abstract și la impunerea de norme* dogmatice creației artistice* (de exemplu, norma celor trei unități în dramă). Adoptarea mecanică și cultivarea dogmatică a exceselor raționaliste ale **c** francez a condus la academism*. În perioada iluministă (secolul al XVIII-lea) **c** cunoaște o nouă epocă de înflorire în toate marile culturi occidentale și se manifestă cu accente specifice, sub forma neoclasicismului. 3. Într-o accepție mai generală, dar în strânsă legătură cu cele două ipostaze istorice prezentate mai sus, **c** desemnează tipul* de creație* care, indiferent

de epoca în care este realizată, se caracterizează prin afirmarea raționalității actului artistic și încrederea în universalitatea naturii raționale a omului, în opoziție cu tipurile* de creație romantic*, baroc*, expresionist*, decadent* etc., care din perspective și în modalități specifice combat acest tip*.

clasificarea artelor

operație logică de grupare și coordonare într-un sistem general, potrivit unor criterii determinate, a operelor* de artă* individuale, singurele date efectiv în experiența artistică. De-a lungul istoriei artelor și a concepțiilor despre artă* și frumos* au fost propuse multiple clasificări ale artelor, fără ca vreuna dintre ele să întrunească acordul unanim. Este evident că ele sunt întotdeauna relative și provizorii, dar au valoarea unor sinteze teoretice orientative, care aprofundează neconținut caracterizarea structurală al operelor* de artă* individuale. Orice **c a** este interesantă prin criteriile pe care se întemeiază și, mai ales, prin revizuirile succesive pe care le reclamă. Cele mai cunoscute **c a** sunt cele propuse de Aristotel, Lessing, Kant etc.

comic

categorie estetică* ce desemnează, în general, orice fenomen care provoacă râsul. În sensul său deplin, **c** se manifestă numai în societate. Aspectele comice ale naturii apar astfel datorită valorizării* lor din perspectiva omului și a umanității. **C** rezultă din contradicția sau neconcordanța dintre esență și aparență, scop și mijloc, conținut* și formă*, întreg și parte, valoare* și nonvaloare etc., el are drept caracteristică definitorie disimularea și se manifestă totdeauna în contexte spațio-temporale determinate. În situațiile comice obiectul apare întotdeauna, voluntar sau involuntar, disimulat, iar subiectul, sesizând discordanța obiectului cu sine însuși, adoptă o atitudine critică și sancționează această anomalie prin râs. În viață și în artă principalele forme ale manifestării **c** sunt *satira* și *umorul**, iar cele

mai importante modalități ale sale *ironia*, *sarcasmul*, *zeflemeaua*, *gluma*, *bancul* etc. În literatură specia* consacrată a **c** este *comedia*, dar el poate avea valențe estetice remarcabile și în alte specii*, inclusiv în tragedie, precum și în celelalte arte*.

concretă (muzică ~)

ramură a muzicii experimentale inaugurată de inginerul francez Pierre Schaefer, care urmărește crearea de sonorități inedite prin utilizarea aparaturii electronice sau prin captarea și prelucrarea sunetelor naturale ori a celor produse de diferite obiecte utilitare. Inițial, muzica **c** a fost folosită ca fond sonor în televiziune, radio, teatru etc., dar în ultimele decenii a început să fie practică și ca gen* muzical distinct.

constructivism

direcție în arta plastică* a secolului al XX-lea, constituită mai întâi în Rusia prerevoluționară de către Vladimir Tatlin (prin așa-numitele *contra-reliefuluri*, realizate în 1913, care sunt niște structuri spațiale suspendate, asamblate din fire metalice dispuse pluridirecțional, asemănătoare unor mecanisme) și dezvoltată apoi în Uniunea Sovietică de către frații Naum Gabo și Anton Pevsner, autorii unui *Manifest realist*, denumit ulterior *Manifest al constructivismului* (1920). De aici **c** s-a răspândit în Europa occidentală și America. În esență, **c** renunță la tehnicile tradiționale ale picturii și sculpturii, urmărind fuziunea și geometrizarea lor, inaugurând noi modalități de abordare și reprezentare a spațiului de către artele plastice*, cu influențe în arhitectura lui Frank Lloyd Wright și Le Corbusier.

conținut și formă

componentele structurale fundamentale ale operei de artă*, care formează o unitate organică și sunt dissociabile doar prin analiză teoretică. În esență, **c** reprezintă lumea înfățișată în operă* (tema*, motivul*, subiectul etc) și este *componenta sa extraestetică*, în timp ce **f** vizează

modalitățile determinate ale organizării și reprezentării **c** respectiv, constituind *componenta propriu-zis estetică** a operei*. **C și f** se află într-o relație funcțională permanentă, întrucât un **c** determinat poate fi exprimat prin anumite **f**, iar o **f** determinată poate fi purtătoarea anumitor conținuturi. În fiecare caz concret artistul* adaptează cele două componente una celeilalte, iar valoarea* operei* este dependentă, în mare parte, de solidaritatea lor. În diferite arte*, genuri*, opere*, epoci, curente artistice* etc. unitatea **c și f** se realizează în modalități specifice, se pot înregistra tendințe de supralicitare a uneia dintre ele etc., dar cu cât divergența dintre ele este mai mare valoarea* operei* are de suferit.

creație artistică

formă specifică a activității creatoare a omului ce urmărește în mod deliberat făurirea operelor de artă*. Dacă în societatea primitivă **c a** avea caracter sincretic*, colectiv și anonim, odată cu creșterea volumului cunoașterii și accentuarea diviziunii sociale a muncii ea s-a specializat și s-a diferențiat pe arte*, genuri*, specii* etc., s-a profesionalizat și s-a individualizat. **C a** pornește, în mod spontan sau deliberat, de la un anumit ideal* artistic și se obiectivează într-o operă de artă*, ce are drept caracteristici definitorii unicitatea și originalitatea*. Ea presupune parcurgerea mai multor etape care solicită intervenția și corelarea în proporții și modalități specifice a factorilor raționali și iraționali, concret-senzoriali și afectivi, intuitivi etc. **C a** reclamă însușirea anumitor tehnici și procedee, dar este condiționată decisiv de talentul*, de geniul* creator al artistului*. Datorită caracterului său inedit și spectaculos, **c a** a determinat de-a lungul dezvoltării istorice a culturii multiple interpretări, în care, pe lângă sesizarea și analiza pertinentă a unor caracteristici ale sale, s-au acumulat și numeroase denaturări și mistificări.

cubism

curent artistic* avangardist* constituit în Franța la începutul secolului al XX-lea, care s-a manifestat în artele plastice* și a marcat profund modalitățile de concepere a artei* moderne și a raporturilor sale cu realitatea. Inspirat de ideile lui Paul Cézanne cu privire la geometrizarea formei* operei* plastice*, **c** a fost ilustrat la debutul său în special de lucrările lui Pablo Picasso și Georges Braque, care au înfățișat în tablourile pe care le-au pictat în această perioadă obiectele și pozițiile lor în spațiu prin forme* geometrice riguroase, asemănătoare cristalelor, au eliminat perspectiva și au suprimat dualitatea figură – fond. **C** a parcurs două faze, deosebite prin modalitățile diferite de raportare la obiectele reprezentate în opere*. **C analitic**, s-a caracterizat prin descompunerea, „ruperea”, „sfărâmarea” obiectului într-o multitudine de poliedre și prin simultaneitatea reprezentării perspectivelor diferite asupra sa, în tentativa de regăsire a obiectului total. Pentru această fază sunt reprezentative tablourile lui Picasso *Domnișoarele din Avignon*, *Femeia cu evantai*, *Jucătorul de cărți* etc. Cea de-a doua fază a curentului*, denumită **c sintetic**, are drept caracteristică definitorie efortul de reconstrucție liberă a obiectului, renunțându-se complet la perspectivă, în efortul de surprindere și de reprezentare în operă* a esenței obiectului, abolindu-se orice regulă a imitației realității. Obiectul reprezentat în operă* nu mai este considerat decât un pretext sau un stimulent al declanșării imaginației* artistului*, care reconstruiește lumea potrivit tiparelor sale mentale și afective *a priori*, supunându-se doar exigenței geometrismului formelor*. În timp, acestui curent* i s-au alăturat și alți mari pictori și sculptori ai primei jumătăți a secolului al XX-lea ca: Juan Gris, Marcel Duchamp, Sonia și Robert Delaunay, Francis Picabia, Constantin Brâncuși, Aleksandr Archimpenko etc. Din **c** s-au deprins sau au fost influențate ulterior o serie de alte curente artistice* de avangardă: *raionismul*, *orfismul*, *futurismul** etc. În România, alături de Constantin Brâncuși, alți reprezentanți

importanți ai **c** au fost Max Hermann Maxy și Marcel Iancu.

curent artistic

1. (în istoria artelor) mișcare artistică specifică unei anumite epoci, constituită prin gruparea unor artiști* aparținând uneia sau mai multor arte* în jurul unui program* ideologico-estetic, stilistic și practic comun, orientată adesea polemic împotriva altor tendințe, mișcări etc. artistice anterioare sau contemporane. Constituirea **c a** atestă existența unei conștiințe artistice mature și este caracteristică în special artei moderne și contemporane. Dacă în etapele anterioare ale evoluției artei* gruparea artiștilor* în **c a** era realizată de esteticieni sau de istorici ai artelor* pe baza unor afinități estetice*, stilistice, tematice, tehnice etc. ale unor artiști* sau opere* și era de obicei ulterioară respectivelor manifestări artistice, în arta* modernă și contemporană ele presupun adeziunea deliberată și explicită la un program* sau manifest* estetic* elaborat de inițiatori și făcut public în mediile artistice și ale receptorilor de artă. Adesea constituirea unui **c a** urmărește reunirea forțelor unor artiști* încă necunoscuți în vederea debutului și râvnitei consacrări. În această accepție unul dintre primele **c a** tipice ale artei* moderne fost *impresionismul**. După modelul său s-au constituit ulterior

majoritatea **c a** avangardiste: *cubismul**, *dadaismul**, *suprarealismul**, *fovismul**, *expresionismul**, *constructivismul** etc. 2. (în estetica generală) tip artistic* constituit, cel mai adesea, prin extrapolarea caracteristicilor esențiale ale unor curente artistice* istorice majore la întreaga istorie a artelor*. O astfel de extindere are în vedere diferite afinități structurale, formale, stilistice, tematice etc. fundamentale ale operelor* din una sau mai multe arte*, care pot fi identificate dincolo de particularitățile lor istorice. Exemple tipice pentru această accepție sunt *clasicismul**, *romantismul** și *barocul**, care au debutat în calitate de **c a** istorice, dar au sfârșit prin a fi considerate de unii esteticieni tipuri artistice* permanente. În ambele accepții, adeziunea explicită a artiștilor* sau integrarea lor ori a operelor* pe care le-au creat de către esteticieni sau istorici ai artelor* în **c a** implică o anumită simplificare și schematizare a procesului creației artistice*. Datorită acestui fapt aproape din momentul constituirii unui **c a** încep și delimitările, dizidențele, rupturile, excluderile etc. Un mare artist* este sau fondator al unui **c a** sau se individualizează atât de mult în cadrul său încât integrarea sa în el necesită atâtea nuanțări și particularizări încât respectivul concept tipologic devine aproape neoperațional.

D

dadaism

curent artistic* de avangardă* lansat în anul 1916 la Zürich de un grup de tineri artiști* și scriitori nonconformiști în frunte cu Tristan Tzara în cadrul *Cabinetului Voltaire*, fondat de ei. Termenul *dada*, cu care a fost denumit inițial acest curent artistic*, nu semnifică nimic și a fost stabilit prin deschiderea la întâmplare a dicționarului Larousse. Doctrina dadaistă, elaborată de Tzara în lucrarea programatică *Șapte manifeste* ale lui dada* și de Hugo Ball în broșura *Cabinetul Voltaire*, exprimă revolta tinerilor artiști* ai începutului de secol XX împotriva

valorilor* societății moderne occidentale, care au generat dezastrele primului război mondial. Dadaistii au contestat vehement canoanele* artei* tradiționale, opunându-le o estetică ce dizolvă chiar forma* și mesajul* operei*, abandonând-le hazardului, au cultivat ostentativ nihilismul și illogicul și au proclamat independența absolută a artistului*. Ei au alăturat aleatoriu cuvinte pentru a obține poeme sau au lipit haotic pe diverse suporturi fire de păr, bucăți de pânză, șireturi, nisip, fotografii, tăieturi de ziar etc. pentru a alcătui opere* plastice*. Abstractă în fond, arta* dadaistă se deosebește de

abstracționism* și de cubism* prin deconstructivismul* programatic și caracterul aleatoriu al compunerii operelor*. După o manifestare zgomotoasă de mai puțin de un deceniu, **d** dispare, majoritatea reprezentanților săi fondând sau alăturându-se suprarealismului* ori altor curente* ale avangardei* artistice a primelor decenii ale secolului al XX-lea. **D** s-a manifestat în literatură și în artele plastice*, principalii săi exponenți fiind: Tristan Tzara, Marcel Iancu, André Breton, Louis Aragon, Man Ray, Francis Picabia, Marcel Duchamp, Max Ernst, Hans Arp, Kurt Schwitters, George Grosz etc. În anii cincizeci ai secolului al XX-lea, **d** cunoaște o anumită resurrecție, sub forma neodadaismului, reprezentat de americanii Robert Rauschenberg și Jasper Johns.

decadentism

1. tendință literară din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, denumită astfel după titlul revistei literare franceze *Le Décadent*, fondată în 1886 de Anatole Baju, care a utilizat polemic acest termen pentru a răspunde criticilor simbolismului*, care îl folosiseră cu tentă peiorativă pentru calificarea estetică a acestui curent*. La programul* revistei au aderat Paul Verlaine, Maurice du Plessys, Jean Loraine, Ernest Raynaud etc. **D** n-a reușit însă să se diferențieze estetic de simbolism*, cu care s-a contopit. În critica literară din România acest termen a fost utilizat la începutul secolului al XX-lea cu aceeași accepție depreciativă la adresa creațiilor de inspirație simbolistă* sau modernistă ale lui Alexandru Macedonski, George Bacovia, Ion Minulescu, Tudor Anghezi și Ștefan Petică. 2. Din perspectivă axiologică, **d** denumește toate manifestările culturale și artistice caracterizate prin anacronism, prin disocierea și contrastul creațiilor* respective cu celelalte valori* ale culturii și, în general, cu spiritul epocii respective. Manifestări cultural-artistice decadente au fost, de exemplu, *alexandrinismul*, ce perpetua stereotip valorile culturii antice grecești în

epoca de destrămare a lumii antice, ultimele manifestări literar-artistice din Imperiul Roman, prelungirea valorilor* artistice medievale în epoca Renașterii*, alunecarea *neoclasicismului* iluminist în *academism** etc.

decorativism

aducerea în prim plan și exacerbară elementelor decorative în artele plastice*. Această tendință s-a manifestat în diferite etape ale evoluției artelor plastice*, fiind caracteristică îndeosebi *manierismului**, dar este prezentă și în *cubismul** analitic al lui Georges Braque și Pablo Picasso sau în *fovismul** lui Henri Matisse. În arta* contemporană **d** este promovat de numeroase orientări și curente* din artele plastice* datorită virtuților sale lirico-simbolice și esențializatoare.

design

disciplină teoretică și practică tehnico-artistică ce urmărește încorporarea de valori*, semnificații, valențe etc. estetice bunurilor utilitare, produselor industriale, vestimentației, ambianței citadine, peisajului etc. **D** este o disciplină de sinteză, situată la confluența dintre științele tehnice, matematică, psihologie, ergonomie, științele socio-economice, teoria și practica artistică etc. și are un rol important în educația estetică și formarea gusturilor artistice ale omului contemporan.

didacticism

accentuare a laturii explicative și etico-pedagogice a operei de artă* în dauna celei estetice*. Orice operă* de artă conține o componentă didactică implicită, ce decurge din influența modelatoare pe care ea urmărește să o exercite asupra publicului*. **D** nu vizează deci prezența intenției etice și pedagogice în opera de artă*, ci nesocotirea naturii estetice* a acesteia, incapacitatea de a o transfigura* și a o încorpora organic în creația artistică*. În literatură există genuri* artistice explicit moralizatoare, ca fabula, satira etc., în artele grafice caricatura

urmărește și ea adesea finalități educative etc. **D** este prezent îndeosebi în arta populară, în cea religioasă, moralizatoare sau ideologizantă etc.

diletant

persoană cu pregătire profesională precară și realizări lipsite de valoare* în orice domeniu de activitate, inclusiv în artă. Ca autor, **d** este adesea lipsit de înzestrările native necesare practicării artei* respective, îi încalcă nedeliberat normele*, nu stăpânește mijloacele de expresie și tehnicile de execuție a operelor de artă*. Realizările sale au carențe grave de viziune și de execuție, sunt incoerente estetic* și, de multe ori, nici nu se încadrează în sfera artisticului. Ca receptor de artă, **d** este incapabil să adopte atitudinea estetică*, este lipsit de instrucția artistică minimală reclamată de receptarea artei respective, își concentrează interesul asupra componentelor extraestetice ale operelor de artă*, formulează judecăți de valoare* fără acoperire în realitatea estetică a operelor* etc. În ambele ipostaze, **d** nu se identifică însă cu *ignorantul*, cu cel care are conștiința incompetențelor sale, ci este *semidoctul cu pretenții*, *impostorul* care-i poate induce în eroare pe cei neavizați. Uneori termenul **d** este utilizat și pentru a desemna, prin opoziție cu profesionismul, *amatorismul în artă*, persoanele care practică arta* ca hobby, dar această accepție este aproape ieșită din uz.

dionisiac – v. apolinic și dionisiac

dodecafonism

procedu în compoziția muzicală ce reprezintă fundamentul teoretic al muzicii atonale*. El constă în utilizarea seriilor alcătuite din cele 12 sunete ale gamei cromatice, cu interdicția de a repeta vreunul dintre ele înaintea epuizării tuturor celorlalte. Întrucât **d** ignoră legile naturale ce guvernează raporturile dintre sunete pe baza afinităților armonice* dintre ele, el anulează și distincția dintre consonanțe și disonanțe, ce a caracterizat muzica tradițională. Drept

urmare, funcțiile melodică și tematică ale muzicii tonale sunt înlocuite cu cea serială, ceea ce implică o concentrare maximă a organizării structurale a compoziției și serializarea tuturor parametrilor sunetului muzical, absența armoniei* fiind compensată prin adoptarea unor artificii coloristice. Interesant ca performanță tehnică și componistică, **d** nu a reușit, datorită suprimării programatice a armoniei*, să câștige însă și interesul ascultătorilor, care îl plasează, mai degrabă, în zona experimentalismului muzical. Cei mai importanți compozitori care au utilizat **d** au fost Arnold Schönberg, Anton Webern și Alban Berg.

dramatic

unul dintre cele trei genuri* artistice specifice literaturii (alături de liric și epic), delimitate în funcție de modalitățile unificării estetice a operei*. Datorită particularităților istorice, etnice, stilistice, tematice, ideologice etc. ale marilor etape ale evoluției literaturii este aproape imposibil de elaborat o definiție generală a **d** care să corespundă tuturor ipostazelor manifestării sale artistice. Trăsăturile sale cele mai generale, care pot fi regăsite cu nuanțe și accente specifice în majoritatea etapelor evoluției literaturii, sunt: înfățișează evenimente reprezentabile, caracterizate prin acțiunile efective ale personajelor, nu prin povestirea respectivelor acțiuni; are un caracter intens conflictual; comunicarea dintre personaje se realizează prin auto-exprimarea lor prin dialog. Dacă, de regulă, liricul* înfățișează trăiri cu caracter pronunțat subiectiv, iar epicul* este preponderent obiectiv, **d** exprimă o sinteză între subiectiv și obiectiv, personajele dezvoltându-și identitatea atât prin propriile lor aprecieri și acțiuni cât și prin aprecierile și acțiunile celorlalte personaje asupra lor. Proceduul artistic definitoriu pentru **d** este dialogul, care poate deține însă o pondere însemnată și în genul epic*. Principalele specii* literare ale genului* **d** sunt: tragedia, drama și comedia. Personajul **d** este, de

obicei, activ, în timp ce cel epic* rămâne, de multe ori, pasiv. Construcția artistică **d** are mai multă stringență în raport cu cea epică*, organizarea sa în acte și scene îi limitează continuitatea și libertatea de mișcare în spațiu și timp. Îndeosebi în literatura modernă și contemporană pot fi identificate numeroase opere* aparținând ambelor genuri* care nu se supun însă acestor caracteristici tipice, pe care și le împrumută

reciproc. De exemplu, dramaturgia contemporană, susținută și de viziunile regizorale și scenografice neconvenționale, tinde spre continuitatea și libertatea de mișcare specifice epicului*. Teatrul lui Eugene O'Neil transpune uneori **d** monologul interior, Samuel Beckett și Eugen Ionescu suprimă adesea determinările spațio-temporale ale acțiunii etc.

E

eclectism (în artă)

modalitate de creație* specifică îndeosebi epocilor de decadență* sau de manierism* ale istoriei artelor* ce constă în alăturarea mecanică în operele de artă* a unor elemente aparținând unor stiluri* sau maniere* de creație* diferite, adesea eterogene. **E** s-a manifestat îndeosebi în artele plastice* și în arhitectură, dar este prezent și în celelalte arte*. Operele de artă* eclectice sunt incoerente estetic* și sunt create de artiști* lipsiți de originalitate*, dar se pot bucura de succes în mediile cu educație estetică precară, deoarece măgulesc așteptările receptorilor prin juxtapunerea unor teme și motive celebre.

eleatism

tip artistic* propus în cadrul sistemului estetic* al lui Tudor Vianu în funcție de criteriul ordonării, ca moment constitutiv al operei de artă*. Denumirea sa trimite la concepția ontologică a Școlii din Elea, îndeosebi a lui Parmenides din Elea, care în etapa presocratică a filosofiei antice grecești (secolul al VI-lea î.Hr.) a conceput existența ca fiind unică, imobilă, compactă și imuabilă. Operele de artă* aparținând acestui tip* înfățișează unități cu sens deplin, care nu au nevoie pentru a fi înțelese de completări ale imaginației* receptorului. În artele spațiale scena înfățișată în operă* se distribuie simetric în jurul axei sale centrale, iar centrul acțiunii coincide cu centrul operei*. În artele temporale diferitele momente ale acțiunii reprezentate sunt bine

conturate și precis delimitate, iar începutul și sfârșitul operei* coincid cu începutul și sfârșitul acțiunii înfățișate în ea.

empatie

(traducere a termenului german *Einfühlung*) concept dominant în estetica germană a primei jumătăți a secolului al XX-lea, care are semnificația „a simți în” și desemnează proiectarea subiectului în obiectele lumii exterioare sau în ceilalți subiecți. Prin **e** individul personifică obiectele, animalele, păsările etc. sau trăiește în propriul eu sentimentele, gândurile, gesturile, atitudinile etc. altor indivizi. În contemplația estetică **e** presupune înzestrarea conținutului* operei de artă* cu sensibilitatea receptorului, uneori cu atâta fervoare încât nici nu mai există conștiința acestui transfer. Analiza conceptului de **e** a evidențiat complexitatea procesului receptării artei*, dar a reprezentat și o reacție împotriva psihologismului estetic, care a accentuat componenta subiectivă a experienței estetice, teoreticienii acestui concept atrăgând atenția asupra dependenței judecății estetice* și de particularitățile conținutului* obiectului estetic.

epic

unul dintre cele trei genuri artistice* specifice literaturii (alături de liric* și dramatic*), delimitate în funcție de modalitățile unificării estetice a operei*. Trăsătura definitorie a **e** este prezentarea conținutului* operei* prin intermediul *naratorului*,

personajelor și *acțiunii*, ceea ce determină caracterul pronunțat obiectiv al acestui gen artistic* și plasarea acțiunii înfățișate la persoana a treia a timpului trecut. Modalitatea de expunere preponderentă a *e* este *narațiunea*, care se împletește cu *descrierea* și *dialogul*. În formele sale tipice, *e* se caracterizează prin mobilitate, flexibilitate, continuitate și marea libertate de deplasare în spațiu și timp. Practica literară a relativizat însă aceste caracteristici ca urmare a interferențelor tot mai pronunțate ale genurilor* și speciilor* artistice. Astfel, încă din epopeea antică grecească s-au înregistrat tendințe de liricizare a discursului artistic *e*, iar în romanul modern s-a manifestat o accentuată dramatizare a sa. *E* se poate înfățișa atât în proză, cât și în versuri, atât în forme* populare, cât și în forme* culte. Cele mai importante *specii** ale sale sunt: schița, nuvela, povestirea, eseu, jurnalul, memoriile, romanul etc. (în proză), epopeea, balada, fabula, poemul etc. (în versuri).

epigonism

calificativ peiorativ atribuit creatorilor, operelor de artă* sau mișcărilor artistice lipsite de originalitate*, care pastșează artiști*, opere*, stiluri*, modalități de expresie etc. consacrate. În istoria artelor* *e* se înregistrează, de regulă, în fazele crepusculare ale diferitelor mișcări artistice și se manifestă prin opere* caracterizate prin absența spiritului inovator, care nu reprezintă decât ecouri întârziate ale curenților*, creațiilor* sau personalităților artistice ce le servesc drept model inspirator.

ermetism

tendință estetică ce se caracterizează prin utilizarea unor limbaje artistice* încifrate, concentrate, greu inteligibile etc., care constituie suportul unor creații esențializate, intelectualizate, subtile, care elimină deliberat detaliul, anecdota, pitorescul și au o finalitate pronunțat estetizantă. *E* este o consecință a procesului autonomizării artei* și a afirmării în estetica modernă a

concepției independenței artistului* față de public*, manifestându-se mai întâi în poezie și apoi în artele plastice*. Operele* ermetice sunt, de regulă, expresii ale estetismului* și se adresează unui public* cultivat și rafinat, audiența lor socială fiind scăzută.

estetic

categorie de maximă generalitate în care sunt reunite obiectele, fenomenele și procesele din natură, societate și spirit caracterizate prin integrarea armonioasă a părților în întreg și structurarea expresivă și revelatoare a conținutului* lor, potrivit criteriilor valorice caracteristice diferitelor stadii ale evoluției culturii. Dintre produsele activității creatoare a omului operele de artă* satisfac în cel mai înalt grad notele acestei categorii, fiind create deliberat în vederea valorizării* *e*. Până în epoca modernă *e* a fost identificat cu *frumosul**, care era considerat categoria estetică* supremă. Pe măsura ascensiunii și teoretizării celorlalte categorii estetice (urâtul*, sublimul*, tragicul* etc.) și a relativizării relevanței artistice a frumosului*, *e* și-a amplificat sfera, incluzând obiectele și creațiile subsumabile tuturor categoriilor estetice*. În consecință, trăsăturile sale definitorii s-au restrâns, limitându-se la expresivitatea și caracterul revelatoriu al obiectelor sau creațiilor respective din perspectiva unor sisteme de valori* determinate.

estetică

disciplină filosofică ce are ca obiect de studiu frumosul* natural și artistic. *E* a fost fundamentată teoretic în epoca modernă de către filosoful german Alexander Baumgarten în lucrarea sa *Aesthetica* (1750), dar preocupările teoretice privind frumosul* și arta* sunt mult mai vechi, datând încă din antichitatea orientală și, mai ales, grecească. Până la jumătatea secolului al XVIII-lea astfel de cercetări au fost întreprinse însă fie din perspectivele filosofiei sau teologiei, fie din cele ale teoriilor diferitelor arte*. Baumgarten a reunit și a coordonat aceste preocupări într-o disciplină relativ

autonomă, i-a delimitat obiectul de studiu, i-a fixat metodologia fundamentală și i-a propus denumirea. Termenul *e* ales de el pentru denumirea acestei discipline provine din grecescul *aisthetis*, care are semnificația de *senzație, percepție*, și a fost utilizat din antichitate până în epoca modernă pentru a desemna mecanismele cognitive prin care conștiința ia cunoștință la nivel perceptiv de realitatea obiectivă. Semnificația originală a acestui termen este deci gnoseologică, numeroși esteticieni considerând că opțiunea lui Baumgarten ar fi fost neinspirată. Mai potrivită ar fi fost termenii *poetică* (cu accepția pe care i-a conferit-o Aristotel), *calistică* (de la grecescul *kalos* – *frumos*), *filosofia frumosului*, *filosofia artelor frumoase* etc. În favoarea termenului *e* pledează atât consacrarea sa prin uz, cât și faptul că în creația și receptarea frumosului* și artei* este implicată prioritar activitatea senzorială. De la fundamentarea sa teoretică *e* a cunoscut o puternică dezvoltare, aprofundare și diversificare, fiind propuse multiple perspective și teorii asupra frumosului* și artei*. La începutul secolului al XX-lea esteticienii germani Max Dessoir și Emil Utiz au propus distincția dintre *e*, pe care au definit-o ca *filosofie a frumosului* și „științele artei”, care ar studia aspectele particulare ale creației* și receptării artei* și frumosului*.

estetism

concepție ce absolutizează în istoria esteticii* și a artelor* componenta formală a frumosului*, negând sau minimalizând în sensul *formalismului**, *autonomismului** sau al *artei pentru artă** importanța conținutului obiectelor sau creațiilor artistice. *E* ignoră deci condiționarea extraestetică a frumosului* și artei precum și interferența valorilor estetice* cu celelalte valori* ale culturii. În procesul creației artistice* *e* își concentrează interesul aproape exclusiv asupra formei* artistice a operei de artă*, neglijându-i conținutul*, ceea ce conduce la realizarea de opere ermetice, esențializate, intelectualizate și sofisticate, care au o

audiență socială scăzută. În procesul receptării artei *e* disociază și valorizează* din complexul de trăiri estetice determinate de opera de artă* pe cele ce emoționează pe cale nemijlocit senzorială, ignorându-le pe cele determinate de conținutul* operei de artă*. Datorită acestui fapt receptarea operei de artă* este superficială și adesea inadecvată. În istoria artelor* *e* a contribuit la afirmarea autonomiei artei* și la eliberarea ei de tendințele didactice*, moralizatoare sau ideologizante, ca și de presiunea gusturilor artistice filistine.

eteronomia artei

sintagmă ce desemnează condiționarea extraestetică a artei precum și interferența valorilor artistice* cu celelalte valori* ale culturii. Supralicitarea sau absolutizarea *e a* este principala sursă a tendințelor didactice*, moralizatoare sau ideologizante din istoria esteticii* și a artelor* și a condus, de cele mai multe ori, la realizarea unor opere precare sub raport artistic, ca și la valorizarea* tendențioasă a artei*. *E a* este complementară autonomiei* ei și numai dozajul lor adecvat fiecărei situații artistice concrete oferă cadrul adecvat creației artistice* de valoare*, ca și pe cel al receptării ei pertinente.

exotism

tendență a literaturii și artei* secolului al XIX-lea de cultivare a interesului artistic pentru pitorescul detaliului geografic și etnografic străin, considerat cu atât mai atractiv cu cât era mai îndepărtat și mai ciudat. Gustul pentru *e* a fost cultivat îndeosebi de romantism*, dar s-a manifestat și în alte mișcări artistice ca simbolismul*, parnasianismul*, impresionismul*, suprarealismul* etc. *E* a fost atât o expresie a lărgirii orizontului experienței și inspirației artistice occidentale, cât și o reacție artistică evazionistă față de acel *rău al secolului* determinat de generalizarea stilului de viață burghez, perceput ca urât*, mediocru, vulgar, filistin. Haiku-ul și stampa japoneză, poezia persană a secolelor XIII – XIV, masca

africană, arta* precolumbiană și cea din Oceania etc. au avut un impact benefic asupra artei* occidentale, dar preluarea lor mecanică și excesul elementelor exotice au alimentat tendințele manieriste* din arta* occidentală a ultimelor două secole.

expresionism

amplă mișcare artistică de rezonanță universală a începutului de secol XX constituită mai întâi în Germania, țările nordice și cele slave, de unde s-a răspândit în întreaga Europă și în Statele Unite. **E** s-a manifestat în artele plastice*, literatură și muzică, crezul său estetic fiind exprimat de mari artiști* și esteticieni ca Wassily Kandisky, Wilhelm Worringer, Lucian Blaga etc. Precursori ai **e** în artele plastice* sunt considerați olandezul Vincent van Gogh și norvegianul Edward Munch, al cărui celebru tablou *Strigătul* a devenit o adevărată emblemă a curentului*. Ca reacție față de impresionism*, **e** nu-și mai concentrează interesul asupra obiectului, cum procedase acesta, ci îl consideră un simplu pretext pentru obiectivarea în operă* a tensiunii emoționale a creatorului, a angoaselor și dilemelor sale. Este semnificativă în acest sens formularea lui Herwarth Walden, conform căreia **e** concepe arta* „ca dare, nu ca redare”. Aspirând la reprezentarea în opere* a sentimentului absolutului,

expresioniștii au optat pentru forme de expresie sintetice, esențializate, abstracte și au manifestat interes pentru culturile arhaice, pentru goticul* medieval, ca și pentru exotic*, pentru irațional și elementar. **E** s-a impus în conștiința publică a începutului de secol XX și prin atitudinea nonconformistă, antiburgheză și pacifistă a reprezentanților săi. Debutul **e** în artele plastice este legat de constituirea în 1905 la Dresda grupării *Die Brücke* (Podul) și în 1911 la München a mișcării *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru). Cei mai importanți reprezentanți ai **e** în artele plastice* au fost: W. Kandinsky, A. Archipenko, A. von Jawlensky, E. Grosz, M. Beckmann, E. Barlach, E. Nolde, F. Marc, A. Macke, E. L. Kirchner, M. Pechstein, E. Heckel, O. Kokoschka, M. Gromaire, P. Klee etc. De inspirație expresionistă este și creația muraliștilor mexicani D. A. Siqueiros, J. C. Orozco și D. Rivera. Din **e** s-au desprins cubismul*, futurismul* și abstracționismul*. Literatura expresionistă este reprezentată de creațiile lui G. Trakl, G. Benn, M. Brod, G. Heym, F. Werfel, A. Strindberg, B. Brecht, L. Blaga, G. Bacovia, A. Maniu etc. Alți mari scriitori influențați de estetica* expresionistă au fost: R. M. Rilke, Th. Mann, F. Kafka, R. Musil etc. În muzică **e** s-a impus prin căutările stilistico-formale ale lui A. Schönberg, A. Webern și A. Berg.

F

fantastic

categorie estetică* ce desemnează valențele artistice ale creațiilor* ce înfățișează obiecte, evenimente, împrejurări etc. care nu există în realitate, care reflectă realitatea prin intermediul imaginației* sau prin îmbinarea realității cu elemente supranaturale. **F** a caracterizat inițial creațiile artistice* de inspirație religioasă și pe cele folclorice, dar s-a manifestat apoi și în arta* laică și cultă (J. Swift, F. Goya, N. V. Gogol, F. Kafka etc.). Se pot distinge un **f** de factură științifică (de la romanele de anticipație ale lui J. Verne la literatura și filmul science-fiction), morală

(literatura și filmul de groază), mistică (literatura, arta plastică, filmul etc. ce înfățișează acțiunile unor ființe supranaturale), simbolică (arta primitivilor, arta absurdului*) etc. În arta modernă datorită creșterii rolului imaginației* în creația artistică* se constată și o amplificare a importanței **f**. **F** este și o caracteristică a literaturii și artei* pentru copii.

fantezie – v. imaginație

figurativ – nonfigurativ

1. concepte corelative care desemnează

raportarea sau neraportarea la realitate a operelor* artelor plastice*. În sens riguros, sunt **n f** doar operele* în care nimic nu mai trimite la vreun referențial real, cum sunt, de exemplu, cele abstracționiste*. În acest sens chiar și creațiile cubismului*, futurismului* și suprarealismului* aparțin **f**, chiar dacă, în cazul lor figurarea este mai mult un pretext pentru declanșarea imaginației* artistului*. 2. termeni utilizați în estetică* pentru distingerea artelor* al căror limbaj* urmărește figurarea realității de cele al căror limbaj* nu permite figurarea realității. În această accepție sunt **f** pictura, sculptura, cinematografia etc., iar **n f** muzica, arhitectura etc.

formalism

tendință caracteristică îndeosebi artei* moderne de izolare*, supraevaluare sau absolutizare a importanței formei* (de exemplu, a culorii în pictură, a structurii armonice în muzică, a sonorității sau a asocierii cuvintelor în poezie etc.), cu diminuarea sau ignorarea corespunzătoare a relevanței estetice a conținutului* operei de artă*. Forma* artistică a operei* își pierde astfel semnificația estetică* majoră de a fi purtătoarea unui anumit conținut*, transformându-se într-un scop în sine. Cele dintâi accente formaliste s-au manifestat în romantism*, dar au devenit caracteristice curentelor artistice* experimentaliste. În istoria artelor **f** a cunoscut multiple modalități de manifestare ca autonomismul*, eclecticismul*, estetismul*, epigonismul*, academismul* etc. Deși a ajuns aproape întotdeauna în impas, **f** a stimulat creativitatea artistică și contribuit la înnoirea limbajului artistic*.

formă – v. conținut și formă

fovism

curent artistic* în pictura începutului de secol XX lansat prin participarea fondatorilor săi la Salonul de toamnă de la Paris din 1905. **F** își datorează numele criticului Louis Vauxcelles, care a denumit acest salon

„cușca fiarelor” (la cage aux fauves), datorită violenței cromatice sugerate de utilizarea culorilor pure și de amplificarea strălucirii lor până aproape de incandescență. Descinzând din impresionism*, dar asimilând inovațiile coloristice și formale datorate expresiei plastice a lui V. Van Gogh și exotismului* lui P. Gauguin, **f** s-a impus în arta* modernă prin verva coloristică, simplificarea formelor* și suprimarea volumelor, marcarea pronunțată a contururilor, reprezentarea umbrelor prin tonuri calde și evitarea culorilor complementare pentru descoperirea unor raporturi cromatice inedite, care nu au ocolit disonanțele și stridențele. Foviștii au acordat mare importanță elementelor decorative, îndeosebi arabescului, au suprimat acordul dintre formă* și culoare, au respins clarobscurul și au diminuat importanța modelului în definirea formei*. Cei mai importanți reprezentanți ai **f** sunt: H. Matisse, M. de Vlaminck, R. Dufy, G. Rouault, A. Marquet, K. Van Dongen, A. Derain, G. Braque (înaintea fondării cubismului*) etc. **F** a influențat apariția cubismului* și expresionismului*.

frumos

categoria estetică* fundamentală aflată în centrul interesului artiștilor*, esteticienilor și amatorilor de artă din toate epocile și toate culturile. În pofida acestui statut privilegiat, **f** este probabil cea mai ambiguă categorie estetică* datorită caracterului său proteic și fluent, precum și datorită dinamicii sensibilității umane. În cultura antică greacă și în primele reflecții teoretice asupra artei* **f** era conceput într-o unitate indisolubilă cu binele și adevărul. Este semnificativă în acest sens formula *kalon kagathon**, prin care Platon exprima solidaritatea organică a **f** și binelui. Pe măsura emancipării **f** de sincretismul* axiologic ce caracterizează raportarea timpurie a spiritului la lume, examinarea sa a devenit tot mai insistentă, fără a câștiga însă prea mult în substanță individualizantă. De cele mai multe ori, el a fost identificat cu *perfectiunea*, care este însă

un absolut, a cărui atingere este omeneste imposibilă. De aceea **f** este mai degrabă un ideal*, o aspirație estetică niciodată deplin satisfăcută spre făurirea sau trăirea ipostazelor perceptive ale desăvârșitului. La modul cel mai general, el ar putea fi caracterizat drept satisfacția spirituală determinată de perceperea diferitelor aspecte ale realității naturale, sociale, umane și artistice, care, datorită structurării lor armonioase sau expresive, impresionează pe cale preponderent senzorială. Tentativele mai vechi sau mai noi de fixare a **f** în formule rigide, declarate uneori definitive, s-au dovedit hazardate, fiind depășite de fiecare dată de realitatea vie a lumii și a artei*. Adesea el a fost definit prin raportare la alte valori* ale culturii, atât pentru a fi delimitat de ele, cât și pentru a fi semnalate multiplele sale conexiuni axiologice. Pe măsura evoluției sensibilității umane și a artei*, categoria **f** a cunoscut modificări profunde, tendința generală fiind cea de amplificare a sferei sale și de relativizare a conținutului* său, ajungându-se în arta* modernă până la a-i fi subordonate obiecte și creații considerate anterior lipsite de relevanță estetică*. Ca urmare a acestor prefaceri, în estetica* contemporană termenul **f** este utilizat cu două accepții distincte: 1. o accepție largă, formală, conform căreia **f** este sinonim cu esteticul*, incluzând toate obiectele și creațiile care au relevanță estetică, indiferent de conținutul* lor. Potrivit acestei accepții, în sfera **f** sunt integrate și obiectele și creațiile care sub raportul conținutului* sunt expresii relevante estetic* ale altor categorii estetice*, inclusiv urâtul*, grotescul*, fiorosul*, tragicul* etc. 2. o accepție restrânsă, categorială, care include numai obiectele și creațiile subordonate idealului* estetic* clasic, adică pe cele caracterizate prin armonie*, simetrie, echilibru, luminozitate, seninătate etc. Estetica* modernă operează și distincția dintre două ipostaze principale ale **f**: 1. **f** natural, ce include toate obiectele, fenomenele și procesele naturale care datorită însușirilor lor intrinseci pot fi

valorizate* din punct de vedere estetic* (peisaje, animale, plante, fenomene cosmice sau meteorologice etc.). 2. **f** artistic, care include numai creațiile artistice*. O serie de esteticieni contemporani restrâng competențele esteticii* numai la **f** artistic, contestând relevanța estetică a **f** natural. Valențele estetice* ale lumii și ale artei* se opun însă acestei segregării, impunând teza că esteticii* nu trebuie să i se impună limitări datorate suportului ontologic al **f**.

funcționalism

tendință în arhitectură, design*, producția industrială etc. de subordonare a formei* obiectelor funcției lor practic-utilitare. Cu antecedente în arta* și producția meșteșugărească antică și medievală, **f** și-a aflat o fundamentare științifică în epoca modernă prin cuceririle biologiei, care au evidențiat interdependența dintre funcție și formă* în lumea vegetală și animală. S-a constituit astfel *f organic*, care a influențat considerabil evoluția arhitecturii și a producției industriale a lumii moderne, având ecouri și în artele plastice*. În secolul al XX-lea numeroase mișcări și programe artistice* au propus principii estetice funcționaliste, a căror asimilare sau contestare a contribuit la aprofundarea problemei raporturilor dintre funcție și formă*.

futurism

curent artistic* de avangardă* apărut în primul deceniu al secolului al XX-lea în Italia, de unde s-a răspândit în Franța, Anglia, Rusia, Spania etc. Arta* italiană, copleșită de măreția tradițiilor sale, se afla la începutul secolului al XX-lea într-o stare de anchiloză rămânând în afara înnoirilor declanșate în arta* occidentală încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Inițiatorii **f** au lansat numeroase manifeste* (cele mai importante sub raport estetic* fiind cel publicat în 1909 la Paris în *Le Figaro* de poetul, pictorul și polemistul Filippo Tommaso Marinetti și cel apărut în Italia în 1910 sub semnătura artiștilor Umberto

Boccioni, Giacomo Balla, Luigi Russolo și Gino Severini) prin care propuneau ruptura totală cu tradiția artistică, îndemnând la „distrugerea muzeelor, aceste cimitire” și declarând că „un automobil de curse este mai frumos* decât *Victoria de la Samotrace*”. Futuriștii sunt orientați spre viitor, făcând apologia tehnologiei, a vitezei, a forței, a noilor mijloace de transport, dar sfârșesc prin elogiarea violenței și a războiului, prin negarea culturii și prin adeziunea la fascism (manifestul *F și Fascism*, publicat în 1924). **F** a propus înnoirea radicală a formelor* de expresie artistică în literatură, teatru, cinematografie, muzică, arhitectură, pictură și sculptură. În pictură exponenții săi au fost influențați de divizionismul cromatic neoimpresionist și au adoptat din cubismul* analitic geometrizarea

formelor*, uniformizarea culorilor și suprapunerea perspectivelor. Literele, cuvintele, cifrele, simbolurile* etc. aplicate de suprafețele pictate în culori uniforme facilitează înțelegerea subiectelor reprezentate, iar repetiția motivelor* sugerează mișcarea și imprimă operelor* un ritm sacadat. Idealul* de frumusețe promovat de **f** este estetica* mașinii, iar omul este reprezentat schematic și redus la condiția de anexă a mașinii. Sculptorii futuriști au fost obsedați de instalațiile tehnice și au realizat obiecte plastice expresive prin combinarea metalului cu lemnul și sticla. Înnoirile artistice promise de **f** nu s-au dovedit însă atât de profunde și de originale*, astfel încât acest curent* este considerat uneori doar o variantă a cubismului*.

G

gen artistic

clasă teoretică în care sunt integrate operele de artă* prin corelarea noțiunii uneia dintre arte* cu unul dintre factorii generali ai artei: a) materialul* din care sunt realizate operele respective (de exemplu genul picturii în ulei, tempera, acuarelă, în cazul picturii; genul sculpturii în marmură, bronz, lemn etc., în cazul sculpturii; genul muzicii instrumentale, cântate de vocea umană etc. în muzică etc.); b) valoarea extraestetică predominantă pe care o promovează operele* respective (de exemplu, poezia poate fi religioasă, eroică, erotică, socială etc; aceste genuri se pot întâlni, cu anumite particularități și excepții, și în cazul picturii și sculpturii; în funcție de același criteriu, arhitectura cunoaște genul vilei, al palatelor publice și particulare, al catedralei, gării etc.; la fel, muzica distinge între marș, lied, oratoriu, recviem etc.); c) tipul unificării estetice caracteristic creațiilor integrate în genul respectiv. Astfel, muzica poate unifica estetic opera fie prin revenirea aceluiași refren, între care se intercalează câte un element de divertisment (rondo), fie prin repetarea aceluiași sistem de fraze (antifonia), fie prin alternarea unui sistem de

fraze cu unul diferit (ritmul tripartit codat), fie prin modificări și combinații ale acestor modalități elementare, pe care le găsim în sonata sau simfonia modernă. În funcție de același criteriu, **g a** liric*, epic* și dramatic* reprezintă, și ele, în literatură modalități diferite ale unificării estetice în cadrul afectivității individuale, în interiorul sferei istorice a povestirii sau în cadrul acțiunii dramatice. Foarte prețuite de clasicism*, care le-a considerat tipare eterne ale creației artistice, **g a** au fost combătute de romantism*, care a practicat amestecul genurilor și speciilor* artistice tradiționale și chiar a inventat altele noi. În arta modernă se constată o relativizare a distincțiilor de gen, dar ele își păstrează încă rolul de sinteze teoretice orientative ale artei*.

geniu

dar, har, vocație, înzestrare excepțională, capacitate de expresie remarcabilă în orice domeniu al creației valorice, inclusiv în artă*. Datorită caracterului său spectaculos, încă din antichitate problematica **g a** prilejuit multiple teorii și puncte de vedere în care s-au îmbinat unele observații judicioase cu

tendențele de mitizare și denaturare a sa. În epoca modernă Im. Kant a susținut că doar arta* este domeniul de manifestare a genialității, în toate celelalte domenii ale creației valorice rigoarea, spiritul metodic și perseverența putând conduce la performanță. Această teză a fost supusă unor critici severe din perspective multiple, fiind în prezent abandonată. Pe măsura ascensiunii spiritului științific unele aspecte ale manifestării genialității au fost elucidate într-o manieră pozitivă, dar altele au fost denaturate în sens scientist (unele teorii psihologice, psihanalitice, psihopatologice etc.). S-a conturat convingerea că **g** este și va rămâne o problemă permanent deschisă a manifestării creativității umane. Datorită supralicitării sale de către mișcarea romantică*, problematica **g** a căzut în desuetudine. În măsura în care mai este invocat, acest termen se referă mai mult la înzestrarea nativă excepțională a unui creator.

gotic

stil artistic* apărut în secolul al XII-lea aproape simultan în Franța și Germania, de unde s-a răspândit apoi în întregul spațiu catolic al Europei occidentale și centrale. El reflectă creșterea importanței și a puterii economice a orașelor, dezvoltarea meșteșugurilor și începutul procesului de laicizare a artei* medievale, precum și diversificarea registrului său de expresie. În pofida înnoirilor considerabile pe care le-a determinat, stilul **g** a fost disprețuit de reprezentanții Renașterii*, care l-au considerat „o expresie a barbariei”, datorită ponderii prea mari acordate de exponenții săi sentimentului în raport cu rațiunea. **G** s-a manifestat mai întâi și cu preponderență în *arhitectură* în continuarea stilului* romanice*, dar și prin opoziție progresivă față de el. Arhitectura **g** s-a individualizat stilistic datorită inovațiilor constructive pe care le-a valorificat magistral: arcul frânt, bolta în cruce pe ogive, stâlpii de susținere (coloanele), arcul butant și contrafortul. Acestea au permis dezvoltarea spectaculoasă

pe verticală a edificiilor, degajarea pereților de greutatea plafonului și amplificarea considerabilă a deschiderilor lăsate în ei, care au fost acoperite cu vitralii policrome. Catedralele **g** au una sau mai multe nave (trei sau chiar cinci) care comunică între ele datorită absenței pereților, înlocuiți de coloane. Ușile de intrare (portaluri) în formă de arc frânt și decupate în fațadă prin multiple retrageri succesive sunt bogat împodobite cu decorații și statui. Caracteristică stilului **g** este și rozeta frontală (rozasă), o fereastră mare, rotundă, lucrată „ajur” în piatră, cu vitralii legate prin nervuri, dispuse uneori ca spițele de roată. Văzută din exterior rozeta înfrumusețează fațada și lasă lumina să pătrundă în partea superioară a edificiului, care la construcțiile romanice* era întunecată de pereții compacți. Datorită vitraliilor ample policrome, adevărate picturi din sticlă, interiorul catedralei **g** este iluminat feeric pe întreaga durată a zilei, creând o atmosferă ireală, care îndeamnă la meditație. Înălțimea edificiului, ogivele care sugerează transcendența, dantelăria de piatră a decorației, statuile alungite și expresive, muzica de orgă asociată cultului religios etc. predispun la elevație spirituală. Pe lângă navele principale, catedrala **g** are uneori și un trasept, format din una sau mai multe nave transversale, perpendiculare pe cele principale. Acoperișul se termină cu unul sau mai multe turnuri, așezate fie în față, fie în alte părți ale construcției. Turnurile sunt foarte zvelte, avântate și terminate de obicei cu o săgeată. Absida navei principale este cea mai frumoasă și mai bogat decorată. Dincolo de aceste caracteristici generale, arhitectura religioasă **g** s-a particularizat stilistic în funcție de mediile culturale în care s-a dezvoltat. Cele mai renumite catedrale **g** sunt cele din Saint-Denis, Caen, Chartres, Paris (Notre-Dame), Reims, Amiens, Rouen etc. (Franța), Köln, Ulm, Magdeburg, Freiburg, Leipzig, Erfurt etc. (Germania), Milano, Florența etc. (Italia), Salisbury, Gloucester (Anglia), Domul Sfântului Ștefan din Viena (Austria), Sibiu, Sebeș, Biserica

Neagră din Braşov (România) etc. Arhitectura **g** nu s-a limitat la edificii religioase, ci a inspirat şi numeroase construcţii laice, îndeosebi palate (printre cele mai faimoase fiind cele de pe valea Rinului), construcţii militare, primării etc. Sunt renumite Primăria din Ypres (Belgia), Palazzo Pubblico din Siena (Italia), Casa Sfântului din Braşov (România) etc. Sculptura **g** este subordonată arhitecturii şi decorează edificiile atât în interior, cât şi în exterior. Pe faţadele catedralelor **g**, în afara statuilor integrate în corpul edificiului şi care treptat s-au desprins devenind adevărate ronde-bosse*-uri, s-a practicat şi sculptura ornamentală, cu aspect geometric sau naturalist, îndeosebi floral. Sub acoperişuri sunt uneori sculptate animale groteşti, fantastice, himere, reptile şi peşti, corpuri omeneşti deformate, bondoace sau chircite (urme ale vechii arhitecturi romanice*). În general, statuile **g** sunt alungite, pentru a se armoniza cu liniile verticale, avântate ale arhitecturii, iar din momentul în care catedralele au devenit necropole regeşti şi catedrale de încoronare, statuile au adoptat graţia şi expresivitatea gesturilor curtenilor. Numărul statuilor şi al tipologiilor şi atitudinilor divine şi umane reprezentate de ele este impresionant. Astfel, Domul din Milano include peste 1200 de statui, care sunt dispuse pe mai multe rânduri şi ilustrează atât Biblia, cât şi viaţa enoriaşilor: sfinţi, cavaleri care se pregătesc să plece la cruciade, înțelepţi ai antichităţii, ierarhi ai bisericii, ţărani, meşteşugari etc. Marile deschideri ce străbat pereţii edificiilor **g** nu le-au oferit artiştilor suprafeţe suficiente pe care să desfăşoare pictura murală monumentală*. În arta **g** vitraliile au luat locul picturii. S-au dezvoltat, în schimb, arta miniaturii, manuscrisele ilustrate, tapiseria bogat decorată şi altarele policrome. Pe parcursul celor trei secole în care a dominat lumea catolică, stilul **g** a cunoscut o continuă evoluţie, de la formele sobre prin care s-a desprins din stilul romanic* precedent, la așa-numitul **g lanceolat** (în formă de vârf de lance) şi culminând cu cel *flanboyant*

(înlăcărat), în care ornamentaţia devine pură decoraţie exuberantă, fără legătură cu necesităţile arhitectonice sau constructive. Începând din secolul al XV-lea în occident şi al XVI-lea în centrul şi răsăritul Europei stilul **g** a făcut, treptat, loc celui renescentist.

grafică

gen* al artelor plastice* specializat iniţial în reprezentarea vizuală liniară într-o singură culoare, extinzându-şi apoi registrul de expresie cromatică şi plastică*. Ascensiunea sa s-a datorat conciziei limbajului artistic* propriu, capacităţii de dezvoltare a temei abordate în imagini succesive (cum se întâmplă în **g** de carte ori în benzile desenate) şi posibilităţii relativ uşoare de multiplicare în tiraje mari. **G** cunoaşte multiple forme de expresie plastică*, de la figurarea cu ajutorul creionului, penişei sau pensulei la gravura mono- sau policromă şi litografie. Ea a fost practică de mari artişti* ai tuturor timpurilor ca: Leonardo da Vinci, Michelangelo, Dürer, Bruegel, Rubens, Rembrandt, Goya, Daumier etc. În arta* românească **g** a fost ilustrată de artişti* ca: N. Grigorescu, T. Al. Steriadi, C. Ressu, I. Iser, N. Tonitza, Mattis – Teutsch etc.

graffiti

stil* pictural inspirat de mişcarea americană Hip-Hop, creată în 1974 de Afrika Bambaataa, şeful unei bande puternice din cartierul new-yorkez Bronx. De cultură „neagră” (africană, jamaicană, antileză, afro-americană), starea de spirit Hip-Hop a impus nu numai arta **g**, ci şi dansurile break, smuf şi hip, precum şi muzica rap. Produs al străzii, al grupurilor sociale marginalizate ale oraşelor sau periferiilor această stare de spirit se exprimă printr-un discurs pictural preponderent mural, conceput ca formă de exprimare a identităţii şi protest împotriva excluderii. Arta **g**, denumită uneori peiorativ neo-kitsch, utilizează, spre exasperarea autorităţilor, toate suporturile: zidurile clădirilor, panourile publicitare, staţiile de metrou, pasajele de trecere, vagoanele de metrou etc., dar în ultimele decenii a început

să fie prezentă pe suporturi de lemn, metal sau pânză și în galeriile de artă. Utilizarea pistoalelor de vopsit, a sprayurilor și marcherelor facilitează expresia plastică, redusă de cele mai multe ori la cuvinte ori semnături menite să semnaleze existența sau opțiunile valorice ale autorilor sau a grupurilor pe care ei le exprimă. Pentru a produce graffiti-uri figurative, simbolice sau caligrafice ei recurg cel mai adesea la litere și la benzi desenate. Autorii de **g** acoperă suprafețele cu o rapiditate mecanică uimitoare, o măiestrie a tehnicii impresionantă și o adevărată virtuozitate a gestului. Culorile, de cele mai multe ori vopsele industriale sau acrilice, sunt vii, adesea țipătoare. Din S.U.A. **g** s-a răspândit în toate metropolele lumii și a devenit o componentă, combătută, tolerată sau admirată, a peisajului urban contemporan. Cei mai cunoscuți autori de **g** sunt: Keith Haring, Ronda Zwillinger, Rammellzee, Daze, Zephir, Blade, Seen, Crash, Toxic, Noc 167 etc. (S.U.A.), Jay One, Skki, Shuck, Banga, Spirit, Mambo, Sib, Miste, Blitz, Miss-tic, Speedy Graffito etc. (Franța) etc.

grațios

categorie estetică* ce desemnează stadiul controlului deplin de către spirit al gestului cotidian sau artistic al trupului, exprimat prin continuitatea economică și elegantă a mișcărilor și durata optimă a desfășurării lor. **G** se naște la confluența frumosului* cu sublimul* și are drept caracteristici: unitatea realizată firesc, mișcarea ușoară și suplă, delicatețea și imaterialitatea, finețea și armonia*. El se referă preponderent la execuție, fie ea a acțiunii reale sau reprezentate, fie a operei de artă* și exprimă armonia* dintre spiritul coordonator și gestul care îl obiectivează. Tempoul optim al gestului este esențial pentru manifestarea **g**,

încălcarea lui determinând alunecarea sa spre alte categorii sau modalități de expresie: precipitarea îl convertește în comic*, iar lentoarea în afectare și prețiozitate. Deși este o expresie fericită a manifestării ordonatoare a spiritului, **g** creează impresia pregnantă de naturalețe. Grația săriturii căprioarei sau a plutirii lebedei pe ape nu sunt decât valorizări* realizate de spirit ale unor conduite biologice caracterizate prin adaptarea perfectă a funcției la act. Principalii teoreticieni clasici ai **g** au fost Plotin la sfârșitul antichității și Schiller în epoca modernă. Ambii l-au considerat manifestări extraestetice ale spiritului, primul definindu-l drept reflexul ideii de bine în lumea inteligibilelor, iar cel de-al doilea conferindu-i o semnificație etică. În arta* contemporană se constată un anumit recul al interesului pentru această categorie, dar ea continuă să stimuleze, uneori în forme inedite, creativitatea artistică. Reflectat în artă* **g**, inspiră opere* care atrag și impresionează prin forma* de expresie, fără a dovedi însă prea mare profunzime spirituală.

grotesc

categorie estetică* definită prin opoziție cu sublimul*, desemnând reprezentarea monstruoasă, terifiantă, fantastică* a urâtului* fizic și moral. **G** a fost cultivat de arta* antică, medievală și renașcentistă* în special pentru înfățișarea degradării umane și a infernului, dar a fost repudiat de clasicism*, care cultiva armonia* și echilibrul. În arta* modernă **g** a fost reabilitat de romantism*, ca instrument de denunțare a aspectelor reprobabile ale realității, prin opoziție cu reprezentarea ei idilică de către clasicism*. În arta contemporană **g** este considerat adesea o categorie* a absurdului*, fiind plasat la intersecția dintre tragic* și comic*.

H

happening

mișcare artistică inițiată la sfârșitul anilor '50 ai secolului al XX-lea în S.U.A., de unde

s-a răspândit ulterior și în alte țări. Termenul englezesc care o denumește are dubla semnificație de *întâmplare* și de *spectacol*

improvizat și exprimă foarte bine programul său estetic*: **h** este un spectacol improvizat care reunește teatrul, artele plastice*, muzica, eventual coregrafia și cinematograful. Locurile de desfășurare ale acestor spectacole sunt adesea improprii, iar intenția estetică* este de epatare, de șocare a gusturilor artistice tradiționale, așa cum au făcut majoritatea curentelor* de avangardă*. **H** a evoluat de la formele sale *instituționalizate* (în care spectacolul are o formă* artistică prestabilită) la cele *amorse* (în care nu mai există decât un motiv artistic* structurant) sau chiar *anarhice* (în care spectacolul este integral improvizat) și a fost utilizat uneori ca instrument neconvențional de critică socială sau politică (împotriva războiului din Vietnam, a segregăției rasiale, a pericolului atomic, a globalizării etc.). **H** își propune să abolească distincția dintre creator și public*, să combată tendințele de fetișizare a operelor de artă* și formele* tradiționale de expresie artistică etc., dar, dincolo de eventualele sale virtuți euristice, maieutice sau ideologice, efectele estetice* obținute sunt, de multe ori, derizorii.

iconic

proprietate a semnelor, inclusiv a celor artistice, caracterizate prin diferite grade de asemănare cu realitățile pe care le indică în virtutea unor trăsături comune ale lor și ale respectivelor realități. Semnele **i** se deosebesc de cele la care corespondența dintre semnificant și semnificat este convențională (de exemplu, simbolurile*). Gradul de asemănare al semnelor **i** cu referențialul lor poate varia în limite foarte ample, de la reproducerea fidelă a referențialului (ca în cazul fotografiei sau al picturii și sculpturii figurative realiste), până la cea vagă sau parțială (ca în pictura suprarealistă* sau cubistă*).

iconografie

1. disciplină a istoriei artelor plastice* care se

heraclitism

tip artistic* propus în cadrul sistemului estetic al lui Tudor Vianu în funcție de criteriul ordonării, ca moment constitutiv al operei de artă*. Denumirea sa trimite la concepția ontologică a lui Heraclit din Efes, care în etapa presocratică a filosofiei antice grecești (secolul al VI-lea î.Hr.) a conceput existența ca o permanentă devenire, potrivit principiului fundamental al viziunii sale filosofice: *pantha rei* (totul curge). Pentru obținerea efectului estetic al devenirii operele plastice* subordonate acestui tip artistic* pot prezenta asimetrii și necoincidențe între centrul operei* și centrul acțiunii reprezentate în ea, pot înfățișa scene dinamice în desfășurare, pot valorifica potențialul dinamizator al cromatismului etc. În artele temporale (muzică, literatură etc.) același efect se obține prin procedee specifice. Muzica poate utiliza forme muzicale dinamice sau ritmuri alerte, iar literatura poate prezenta o mare densitate de evenimente, trăiri, stări de spirit etc. pe secvența de timp fizic, poate folosi efectul remember-ului etc.

I

ocupă cu studiul reprezentărilor figurative* (gr. *eikôn* – imagine) ale unei teme*, epoci, personalități etc., precum și al ansamblului simbolurilor* vizuale ale unei anumite culturi, epoci, religii etc. 2. colecție de reprezentări vizuale (desene, litografii, picturi, fotografii etc.) referitoare la un subiect, eveniment, persoană etc. sau ansamblul reprezentărilor de acest tip reunite într-o carte.

ideal (estetic)

reprezentare artistică perfectă, desăvârșită a ceea ce există și îndeosebi a ceea ce ar trebui să existe potrivit unor programe artistice* determinate. **I** estetic este o expresie a capacității umane de reflectare conștientă, activă și proiectivă a realității și are o pregnantă condiționare concret-istorică. El

presupune îmbinarea unei multitudini de instanțe obiective cu capacitatea individuală de transfigurare* artistică a realității și devine un model stimulat al creației artistice*, dar și un reper prin opoziție cu care se realizează înnoirea artistică. **I** estetic are și rolul de criteriu axiologic fundamental al procesului de valorizare artistică*.

idealizare

proces prin intermediul căruia opera de artă* se desprinde de realitatea care o inspiră și o înconjoară integrându-se unei lumi ideale. Pentru realizarea acestei ascensiuni în regiunea ideală a arealității, specifică artei, diferite arte* utilizează procedee specifice. Astfel, artele plastice* renunță la una dintre dimensiunile sau proprietățile realității (profunzime, cromatism etc.), muzica „purifică” sunetele, literatura îmbină cuvintele în structuri inedite etc. De asemenea, artistul* recurge la o serie de convenții și operează o selecție printre trăsăturile realității, reținând esențialul, necesarul sau semnificativul și eliminând fenomenalul, accidentalul sau nesemnificativul, apropiind astfel realitatea înfățișată în operă* de modelul ei necesar și rațional.

idilic

modalitate de expresie a liricii peisagistice și erotice, extinsă apoi și la alte arte*, care idealizează cadrul natural rural și natura umană, caracterizate prin naivitate, sentimentalism și convenționalitate. Deși s-a bucurat încă din antichitatea grecească de mare audiență, în literatura și arta* contemporană **i** este considerat o modalitate de expresie artistică desuetă.

imaginație

funcție dinamică a psihicului uman cu rol esențial în creativitatea artistică. Strâns legată de gândire, **i** este intim corelată cu mecanismele perceptive, memoria, emotivitatea și actele volitive și implică nivelurile inconștient și preconștient ale psihicului, putând fi considerată o funcție

psihică structurantă a personalității artistice. Deși este prefigurată la nivelul mecanismului psihologic comun, **i** se manifestă la cote înalte doar la indivizii cu potențial creativ ridicat. În esență, mecanismul psihologic al **i** constă în descompunerea imaginilor date în actul perceperii realității și recompunerea lor în configurații inedite, diferite de raporturile naturale sau afinitățile intelectuale dintre ele. În structurarea plăsmuirilor **i** un rol esențial revine afectivității: numai imaginile însoțite în momentul percepției de emoții sau sentimente similare tind să se asocieze în configurații noi. **I** cunoaște multiple grade și forme*, de la *i reproductivă*, apropiată de imaginile fixate de memorie, până la *i productivă*, care creează imagini foarte îndepărtate de modelele lor inspiratoare.

impresionism

curent artistic* constituit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franța și manifestat îndeosebi în pictură și muzică. **I** s-a impus în arta modernă prin fermitatea poziției sale antiacademiste, viziunea originală asupra lumii sensibile și tehnica sa de creație ce constă în transpunerea în operă a senzațiilor fugitive prilejuite de motivul artistic*. Pentru obținerea efectelor cromatice care i-au consacrat, pictorii impresioniști au divizat tușa în culorile spectrului, au pictat în aer liber fără clarobscur și fără trasarea contururilor, imaginea topindu-se în atmosferă și au redat chiar și umbrele prin culoare. Ei au repudiat temele academiste* oficiale (istorice, mitologice, anecdotice etc), pictând peisaje și scene cotidiene de pe malurile pariziene ale Senei, din Ile-de-France, Normandia, Olanda, Sudul Franței etc. Pictori ai luminii, impresioniștii au exclus negrul și griul din pânzele lor, au evitat amestecurile cromatice și au preferat tonurile deschise și pure. Ei au abandonat punctul de vedere frontal, preferând cadrajele de sus în jos și de jos în sus, precum și pe cele laterale. Execuția rapidă și fragmentară a impus diversificarea consistenței materiei picturale, tușa putând fi

fluidă, densă sau granuloasă, uneori chiar în același tablou. În pictură impresioniștii i-au considerat precursori îndeosebi pe francezii Camille Corot, Eugène Boudin, Gustave Courbet, Eugène Delacroix, olandezul Johan Barthold Jongkind și englezii John Constable și William Turner. Cei mai importanți reprezentanți ai **i** sunt: Claude Monet – principalul animator al curentului* și cel mai consecvent ca metodă și viziune, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Pierre-August Renoir, Frédéric Bazille, Édouard Manet, Edgar Degas, Paul Cézane, Berthe Morisot etc. Momente cruciale în ascensiunea **i** au fost anul 1863 când tabloul lui Manet *Dejun pe iarbă* a provocat scandal la *Salonul Refuzaților* de la Paris și anul 1874 când Monet expune tabloul *Impresie. Răsărit de soare* la prima expoziție a grupului, prilej cu care cronicarul Louis Leroy de la publicația *Charivari* a utilizat pentru prima dată pentru denumirea curentului termenul *impresionism*, ironizând stilul pictural al tabloului lui Monet. În continuare impresioniștii au organizat încă șapte expoziții până în anul 1886, când grupul s-a destrămat. Între 1880 – 1890 curentul s-a răspândit și în alte țări, îndeosebi în Germania, Statele Unite etc. Estetica impresionistă i-a influențat pe Paul Gauguin și Vincent Van Gogh în elaborarea stilurilor* lor picturale personale. În 1886 s-a produs o regrupare a unora dintre reprezentanții **i**, cărora li s-au alăturat forțe proaspete, sub forma *neoimpresionismului*, al cărui fondator și animator a fost Georges Seurat. Acesta a studiat lucrările științifice de fiziologia și psihologia percepției apărute în epocă și a pus la punct un nou procedeu pictural numit *divizionism* sau *pointilism*, care constă, cum sugerează și termenii care îl denumește, în reprezentarea formelor* din tușe mici juxtapuse sau din puncte de culoare. Prin elaborarea riguroasă a imaginii, neoimpresioniștii (Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro, Théo van Rysselberghe, Henri Edmond Cross, Charles Angrand, Lucie Cousturier, Maximilien Luce, Henry van de Velde etc.) au temperat

empirismul și spontaneitatea impresioniștilor, au amplificat intensitatea luminii înfățișate în tablouri și au ameliorat reprezentarea mișcării. Fără a aparține curentului*, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec și Vincent Van Gogh au practicat pentru scurte perioade pointilismul, iar fovismul* lui Henri Matisse a fost precedat de o fază pointilistă. În *muzică* cei mai importanți reprezentanți ai **i**: Claude Debussy, Maurice Ravel, Albert Roussel și Florent Schmitt etc., au încercat să transpună în sunete stări de spirit difuze, sentimente labile, emoții evanescente, peisaje impresionante prin forța se sugestie poetică și prin lirism. În *critica literară și de artă* **i** desemnează un demers critic întemeiat pe jocul liber al intuiției și inteligenței, judecățile de valoare* întemeindu-se preponderent pe gusturile artistice, uneori capricioase și partizane, ale celui care le formulează. Actul critic devine astfel mai mult o formă de creație artistică* decât una de evaluare a operelor*. Critica impresionistă este reprezentată de Anatole France, Emile Fauget, Jules Lemaitre etc., iar în cultura românească în special de Eugen Lovinescu și George Călinescu.

inefabil

calificativ dat acelei satisfacții determinate de receptarea operelor de artă* care nu poate fi exprimată în cuvinte. Unii esteticieni consideră că însăși esența operei de artă* este **i** întrucât delectarea estetică își are rădăcinile în inconștient și este o expresie a manifestării intuitive a spiritului, rațiunea tradusă în limbajul discursiv neputând dezvălui decât aspectele superficiale ale operei*. Existența unui fond **i** al operei de artă* atestă bogăția și profunzimea sa spirituală și este un argument în favoarea caracterului său principal deschis. Supralicitarea **i** descurajează însă eforturile de înțelegere rațională a artei* generând un adevărat misticism estetic.

inspirație

etapă a procesului creator ce constă în

revelația care-i dezvăluie artistului* într-o formă* intuitivă viziunea spontană și provizorie a viitoarei opere* sau a unor detalii ale ei. Deoarece aparține preponderent travaliului inconștient al creatorului, are rezultate neașteptate și este cea mai spectaculoasă fază a procesului creator, **i** fost frecvent mistificată de artiști* și filosofi. În cazul artistului* inspirat lipsesc mai multe verigi ale lanțului logic ce leagă activitatea de pregătire și elaborare deliberată a operei* de forma* sa finală. Sursele **i** sunt materialele* acumulate voluntar sau involuntar de memoria și sensibilitatea artistului*, care sunt organizate spontan în configurații sau asociații inedite, ce-l uimesc adesea chiar pe artist*. Ea este expresia corelației factorilor conștienți și inconștienți ai procesului creației artistice* și reprezintă o condiție psihologică esențială a sa. O operă* lipsită de **i** este plată sau neizbutită, dar **i** singură nu este suficientă pentru realizarea unei opere* de valoare*. Conținutul* său, adesea vag și incoerent, trebuie dezvoltat, armonizat, aprofundat etc. prin diferitele procedee ale invenției* artistice și transpus în operă* prin diversele tehnici ale execuției ei. În istoria artelor și a esteticii* au existat tendințe de supralicitare a importanței **i** în procesul creației artistice* (Platon, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, romantismul*, suprarealismul* etc.) sau de minimalizare a ei (clasicismul*, iluminismul, Edgar Allan Poe, Stephane Mallarmé, Paul Valéry etc.).

intropatie – v. empatie

intuiție

formă a cunoașterii ce constă în sesizarea spontană, nemijlocită și rapidă a adevărilor sau a esențelor realității. Ca și inspirația*, cu care este adesea confundată, **i** este dependentă prioritar de factorii inconștienți ai psihicului uman, dar, spre deosebire de ea, are caracter punctual. În timp ce inspirația* este mai structurată și vizează ansambluri mentale mai ample, **i** se referă la probleme sau entități determinate. Asemenea

inspirației*, **i** este pregătită de experiențele spirituale acumulate anterior și este condiționată de corelarea lor inconștientă. Principalii teoreticieni ai **i** sunt Friedrich Schelling, Henri Bergson și Benedetto Croce, care au insistat asupra vocației ei de surprindere a autenticității și asupra capacității sale de sesizare nemijlocită a esențelor. Croce consideră că prin intermediul **i** cunoașterea artistică se identifică cu expresia sa. **I** are un rol important nu numai în procesul creației artistice, ci și în cel al receptării artei. Virtuțile **i** au fost invocate în secolul al XX-lea din perspective teoretico-metodologice, în contexte și cu semnificații sensibil diferite și de filosofia matematicii, filosofia vieții, fenomenologie, existențialism, neotomism etc.

invenție

1. (în artă în general) descoperire în diferite arte, * stiluri*, tehnici, maniere de creație artistică* etc. 2. (în sistemul estetic al lui Tudor Vianu) etapă a procesului creației artistice* ce constă în dezvoltarea și prelucrarea sistematică a conținutului inspirației* pentru a-i conferi o formă* coerentă estetic*.

ironie

formă de manifestare a comicului* realizată, de obicei, prin disimularea deliberată sub aparența naivității. Ea presupune inteligență vie, simț ascuțit al umorului*, capacitatea de detașare de contexte, împrejurări, situații etc., inclusiv de propria persoană, când îmbracă formă autoironiei. Prototipul ei este faimoasa **i** socratică, utilizată de filosof ca instrument de descoperire a adevărului. Prin **i** cel ce demască o anomalie, un defect, o stare de lucruri etc. își ascunde intenția și conferă, aparent, valoare* nonvalorii, într-o manieră care face intenția sa vizibilă. **I** poate fi utilizată și ca instrument de denunțare a limitelor condiției umane, cum se întâmplă, de exemplu, în existențialism sau în teatrul absurdului*.

izolare

principiu constitutiv al operei de artă* ce decurge din statutul valorii estetice* de scop în sine. **I** impune delimitarea operei de artă* de ambianța în care se găsește și plasarea ei într-o realitate ideală convențională. Procedeele **i** diferă de la artă* la artă*. În arta muzicală și teatrală rolul de cadru izolator îl îndeplinesc liniștea dinaintea spectacolului, diminuarea luminii sau întunericul, cortina, bătăile gongului, scena, aplauzele din final etc. În pictură același rol este îndeplinit de rama tabloului, în sculptură de soclul statuii etc. Prin **i** opera* este proiectată într-un spațiu artistic și într-un timp artistic, care sunt distincte de spațiul și timpul experiențelor practice. Spațiul și timpul operei* sunt convenționale. Astfel, în pictură o perspectivă spațială amplă poate fi reprezentată în câțiva centimetri pătrați, în literatură o deplasare la distanțe mari poate fi

relată pe câteva pagini etc. La fel în privința timpului: dacă timpul fizic real este omogen și ireversibil, cel al operei de artă* poate fi dilatat sau comprimat, poate deveni reversibil etc. În arta contemporană se manifestă uneori tendința programatică de eludare a **i**: picturile pot fi neînramate, statuile lipsite de soclu, spectacolele teatrale se pot desfășura în spații improvizate, iar actori pot deveni chiar spectatorii, cum se întâmplă în happening etc. Prin ignorarea deliberată a **i** unele orientări artistice contemporane urmăresc să suprimă distincția dintre artă* și viață, să imprime forță telurică operelor respective, să combată tendințele de fetișizare a operei de artă* etc. Deși efectele artistice obținute sunt uneori remarcabile, ignorarea principiului **i** afectează, de cele mai multe ori, valoarea artistică* a operelor* respective.

J

judecată de gust

specie a judecății de valoare* prin care se exprimă aprecierea spontană, din perspectiva gustului personal, a bunurilor utilitare, conduitelor umane, evenimentelor, obiectelor estetice etc. Fiind dependentă de subiectul valorizator, **j** de **g** are o mare variabilitate, dar, în măsura în care își are temeiul în obiectul valorizat și se supune unor criterii axiologice, fie și minimale, poate conține și elemente de stabilitate. Cu referire la obiectele estetice, **j** de **g** reprezintă forma primară a judecății estetice.

judecată de valoare

specie a judecății apodictice prin care se afirmă sau se neagă legătura subiectului logic cu o valoare (etică, estetică, juridică, teoretică, religioasă etc.) exprimată în predicatul logic, de forma: *X este bun* (frumos*, drept, adevărat, sacru etc.). În etică **j** de **v** i se asociază judecata teleologică (de scop) și normativă (imperativă). **J** de **v** solicită aprobarea sau dezaprobarea, deci o apreciere subiectivă, fiind evitată de științele

naturii, care operează, în măsura în care este posibil, doar cu judecăți constatative, de fapt. În științele socio-umane **j** de **v** constituie suportul logic al discursului ideologic, dar tentativele de eliminare a sa au eșuat, impunându-se inseparabilitatea sa de judecata de fapt.

judecată estetică

specie a judecății de valoare* prin care se exprimă explicit, la nivel teoretic, atitudinea apreciativă și interpretativă a celui care receptează o operă de artă* sau un bun estetic. Pentru Kant **j** e este sinonimă cu judecata de gust*, având un caracter eminent subiectiv. Esteticienii ulteriori au respins însă această identificare, considerând că **j** e trebuie să se ridice deasupra gusturilor subiective, în măsura în care acestea se abat de la exigențele criteriilor axiologice judicioase. Pentru a fi validă, **j** e trebuie să aibă acoperire în caracteristicile estetice ale obiectului la care se referă, adică să se întemeieze pe criterii specifice, adecvate. Ea este emisă

întotdeauna de un subiect determinat și vizează un obiect care poate suferi mutații funcționale, astfel încât are o anumită variabilitate social-istorică, fără a fi însă condamnată la relativism. Ceea ce este peren în **j** e este dependent atât de caracteristicile

intrinseci ale operei de artă* sau ale bunului estetic, cât și de fondul general-uman al subiectului care o emite.

jugendstil – v. art nouveaux

K

kalokagathon

principiu al esteticii grecești antice ce susține unitatea indisolubilă dintre frumos* (*kalos*) și (*kai*) bine (*agathos*). Prima sa expresie apare în poemele homerice și în creația lui Hesiod, dar a fost ridicat la rangul de doctrină estetică de Socrate și, îndeosebi, Platon. În forme și din perspective diferite, principiul **k** a fost susținut și în evul mediu, renaștere* și epoca modernă. O dată cu autonomizarea valorilor* și specializarea domeniilor creației valorice simbioza dintre estetic* și etic s-a destrămat, dar acest principiu își menține semnificația de ideal* al creației artistice*.

katharsis

termen din limba greacă veche care are semnificația originară de *purificare*. Inițial termenul **k** a avut o accepție mult mai amplă decât cea care-l va consacra, vizând atât viața religioasă (necesitatea purificării sufletului de tentațiile senzualității și corporalității) cât și terapeutica medicală (purificarea trupului de umori). Aristotel a restrâns în *Poetica* sa sfera acestui termen conferindu-i semnificație estetică* și utilizându-l pentru a preciza scopul artei*: purificarea sufletului de pasiuni. Aristotel se referă explicit la tragedie afirmând că stârnind frica și mila spectatorilor ea determină printr-un fel de terapie homeopatică purificarea sufletelor lor de aceste pasiuni. Prin acest concept Aristotel se plasează atât în continuarea esteticii* platoniciene, susținând implicit solidaritatea esteticului* cu eticul (potrivit principiului *kalokagathon**), cât și în opoziție cu ea, respingând condamnarea platoniciană a artei* și afirmând efectele sale benefice asupra sufletului. Arta* ar avea virtutea să clarifice

și să ordoneze tumultul afectiv al sufletului, să înalțe viața spiritului la un echilibru superior, să-i confere armonie* și universalitate. Termenul **k** a determinat multiple interpretări și polemici în filosofia și estetica* modernă, dovedindu-se unul dintre cei mai productivi termeni grecești.

kitsch

termen german intraductibil intrat ca atare în terminologia estetică universală desemnând *pseudoarta*, *arta-surogat* și toate produsele cu pretenții artistice care solicită ostentativ doar unul sau unele dintre grupurile de stimuli ce determină în unitatea și interdependența lor satisfacția estetică: stimulii biologici (cu precădere, erotici), psihologici (mila, groaza, ura etc.), etici (triumful binelui, sentimentalismul, spiritul justițiar etc.), de ordin magic (nevoia de supranatural) sau ludic (reducerea la joc a oricărui fapt sau eveniment). **K** se naște deci prin simplificarea și denaturarea fenomenului artistic, prin ignorarea sau încălcarea legităților sale, prin imitarea, serializarea și banalizarea unor teme* și motive* artistice, prin mimarea unor tehnici sau procedee artistice etc. El supralicitează coordonata afectivă a procesului receptării artei, induce conduite gregare și degenerază adesea în melodramatic sau în vulgaritate. **K** se adresează, de obicei, receptorului mediu, ale cărui așteptări le satisface fără să îl solicite intelectual sau moral, îi legitimează gusturile artistice incoerente, îi propune o filosofie confortabilă de viață, îi sublimează frustrările, îi oferă o identitate socială și culturală pe care el o consideră onorabilă. Toate aceste caracteristici explică puternica aderență a **k** la categoriile sociale marginale

sau cu identitate socio-culturală precară, proliferarea spectaculoasă și chiar penetrarea sa în medii sociale ce păreau ferite de contaminarea sa. Esteticienii plasează geneza **K** în epoca modernă, când ritmurile devenirii istorice s-au accelerat, barierele sociale s-au relaxat, iar ascensiunea socială a devenit o oportunitate a individului. Omniprezența și proliferarea **k** în lumea contemporană i-au determinat pe unii

filosofi și esteticieni* ai ultimelor decenii să aprecieze că asistăm la apariția unui nou model uman: *omul-kitsch*. El este individul satisfăcut, chiar fericit, lipsit de angoase și incertitudini existențiale, a cărui unică preocupare este satisfacerea plăcerilor, fiind cetățeanul ideal pe care și-l dorește orice regim politic, deoarece se mulțumește cu „pâine și circ”.

L

laimotiv (motiv conducător)

motiv* semnificativ în muzica de operă, balet, oratorii, cantate, muzica instrumentală programatică etc., care se individualizează prin ritm, armonie* sau melodie și se repetă ori de câte ori apar sau sunt evocate un personaj, un eveniment, un loc etc. Deși a fost utilizat încă în operele lui Claudio Monteverdi, **L** a fost înălțat la desăvârșire artistică în creația a lui Richard Wagner, care l-a dezvoltat sistematic și l-a diversificat, făcând din el principalul element al dramei sale muzicale. Prin extensiune, **L** denumește și un fragment sau un motiv* care se repetă în diferite tonalități și orchestrații într-o lucrare muzicală. În sens figurat, **L** este numită uneori și ideea majoră a unei lucrări literare care se repetă de mai multe ori.

limbaj artistic

modalitate de comunicare specifică artei* constituită în procesul diversificării mijloacelor de expresie umană și apariției, alături de limbajul natural, a limbajelor artificiale. Orice instituție culturală (morală, juridică, politică, științifică, artistică, filosofică sau religioasă și uneori chiar diferitele specii* ale fiecăreia dintre ele) presupune un limbaj specific prin intermediul căruia este fixată și comunicată. Ca orice alt limbaj, **L a** este un sistem de relații între semne stabilite convențional, dar având-și originea în existența materială sau spirituală și constituind o realitate formală concretizată într-o scriitură sau în vorbire. El reprezintă o modalitate simbolică de

reprezentare a lumii, de raționalizare și de stăpânire a ei, constituindu-se ca un domeniu autonom al existenței. Spre deosebire de alte tipuri de limbaje, **L a** reprezintă însuși scopul creației* și nu doar un mijloc al ei, are caracter global, nedecompozabil și incomplet formalizabil, se constituie prin simbioza dintre reflectare și recreație. El mai are ca trăsături: conotația, ambiguitatea, ilimitarea simbolică, sugestibilitatea, este solidar organic cu expresia sa, este deschis, relativ opac și imprevizibil.

liric

unul dintre cele trei genuri artistice* specifice literaturii (alături de epic* și dramatic*), delimitate în funcție de modalitățile unificării estetice a operei*. Trăsătura definitorie a **L** este *maniera directă de comunicare* a trăirilor afective ale artistului* ori ale personajelor pe care el le creează. Deși este cea mai frecventă, *autocomunicarea* nu este singura sa modalitate, alături de ea existând și o **L a rolurilor** și chiar una *obiectivă*, prin care ea se apropie de genul* dramatic*. De asemenea, poezia modernă practică frecvent și *lirismul impersonal*, neconfesiv, care-i conferă accente epice*. Astfel de evoluții atestă tendința artei* moderne și contemporane de relativizare a deosebirilor dintre genurile artistice* tradiționale. Uneori artistul poate evoca în manieră **L** experiențele eului colectiv, ale unei generații, grup social ori ale condiției umane. Preferința pentru formele* flexibile a poeziei actuale a

determinat și diminuarea cultivării formelor fixe și a speciilor* **I** tradiționale. Deși specific literaturii, termenul **I** este atribuit frecvent în ultimul secol și unor creații

muzicale, plastice sau cinematografice. În unele cazuri el este considerat sinonim cu poezia.

M

majestuos

categorie estetică* ce desemnează stilul* grav, grandios, solemn și impunător, specific ritualurilor, manifestărilor și spectacolelor fastuoase, sacre sau eroice, plasticii monumentale*, intonației nobile și ceremonioase. **M** a fost cultivat de clasicismul* grecesc antic și de cel francez modern, caracteristicile sale fiind raționalismul, armonia* și eleganța, cultul eroilor și exaltarea virtuților morale.

manieră

ansamblul procedeelor și tehnicilor de creație* ale unui artist*. **M** vizează numai la mijloacele de expresie artistică și nu se confundă cu stilul*, care include și particularități referitoare la conținutul* creației*. Atunci când artistul* își repetă stereotip în întreaga creație* sau într-o parte însemnată a ei propriile mijloace de expresie și, mai ales, când le imită servil pe ale altor artiști* **m** dobândește o conotație critică, depreciativă.

manierism

1 (în sens general) caracteristică depreciativă atribuită creatorilor ale căror opere* repetă stereotip fie propriile mijloace de expresie artistică fie pe ale altor artiști*. Îndeosebi în cel de-al doilea caz, operele* respective sunt considerate minore, dar și în cel dintâi ele denotă o anumită plafonare a artistului*. 2 (în istoria artelor) curent artistic* deosebit de prolific apărut în arta italiană a secolului al XVI-lea, de unde a iradiat în Franța, Anglia, Germania, Olanda și Spania, prelungindu-se până la consacrarea barocului*. Caracteristica sa definitorie este imitarea mai mult sau mai puțin inspirată a mijloacelor de expresie ale artei renascentiste (Leonardo, Michelangelo, Rafael) în condiții social-

istorice schimbate. Operele manieriste atestă tendințe aristocratizante și se adresează publicului* elevat și rafinat de la curțile regale și princiare ale epocii moderne, celebrând triumful monarhiilor absolutiste occidentale. În pictură abundă elementele decorative și stilizarea* excesivă, dar expresia artistică este, cel mai adesea, convențională și stereotipă. Sunt reprezentativi pentru pictura manieristă italiană: Pontormo (Jacopo Carucci), Bronzino (Angelo di Cosimo), Giulio Romano (Giulio Pippi), Il Parmegiano (Francesco Mazzola), Perino del Vaga (Perino Buonaccorsi), Cavalerul d'Arpin (Giuseppe Cesari), Tintoretto (Jocopo Robusti) etc., pentru cea engleză William Scrotus (Guillim Stretes), pentru cea realizată în Boemia: Hans von Aachen, Josef Heinz cel Bătrân, Bartholomeus Spranger, milanezul Giuseppe Arcimboldo etc., pentru cea spaniolă El Greco (Domenicos Theotokopoulos), pentru cea franceză florentinul Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo, bolognezul Primaticcio (Francesco Primaticcio, poreclit Bologna), Ambroise Dubois (Ambrosius Bosschaert), Toussaint Dubreuil, Martin Fréminet etc., pentru cea olandeză: Corneliusz Van Haarlem, Hendrick Goltzius etc., pentru cea flamandă: Jan de Beer și, mai ales, Pieter Bruegel (zis cel Bătrân). În literatură **m** cultivă expresia prețioasă, rafinată, de salon, tipică fiind creația spaniolului Luis de Gongora, al cărui stil* afectat și grandilocvent a consacrat *gongorismul*, imputat de atâtea ori în posteritate scriitorilor prețioși.

manifest – v. program artistic

material (în artă)

obiect, substanță, mediu etc. care pot fi prelucrate pentru a li se imprima o structură similară cu a fenomenelor din realitate sau cu a plasmuirilor din imaginația artistului* și pot servi ca suport potențial al operelor de artă*. În istoria artelor se constată o continuă diversificare a modalităților de transfigurare* a realității în artă și a materialelor utilizate în acest scop, ajungându-se, în special în arta plastică* a secolului al XX-lea, la suprimarea deosebirilor dintre materialele tradiționale (culoare, piatră, lut, lemn, metal etc.) și restul materiilor prime existente care se pot preta la o tratare artistică (mase plastice, fibre de sticlă, deșeuri menajere, obiecte utilitare etc.). Uneori se încalcă însă una dintre caracteristicile definitorii ale artei*, care implică actul recreării realității prin imagine și expresie, și nu înfățișarea obiectelor sau fenomenelor realității ca atare, cum se întâmplă, de exemplu, în unele creații ale pop-artei*. Actul de creație artistică* este modelator, imprimând unor materiale fără nici o asemănare cu obiectele reprezentate o serie de proprietăți care sugerează obiectele respective.

mesaj artistic

ansamblul ideilor, sentimentelor, stărilor de spirit, semnificațiilor și atitudinilor comunicate de opera de artă*. **M. a.** reprezintă finalitatea socială a operei de artă* și focalizează totalitatea valorilor* încorporate în ea în direcția orizontului de așteptare al receptorului sau a intenției artistice a creatorului. Ambiguizarea și diluarea **m. a.** este una dintre sursele majore ale diminuării impactului social al artei contemporane.

metaforă

element al limbajului artistic*, al celui literar îndeosebi, care constă într-o comparație subînțeleasă, într-un transfer de la semnificația comună a unui termen la una nouă, inedită. **M** poate fi creată prin diverse procedee: înlocuirea unui termen-obiect printr-un termen-imagine, a înțelesului propriu al unui termen printr-unul figurat,

valorificarea potențialului sugestiv al unor termeni etc. **M** are multiple funcții, nu numai în limbajul artistic*, ci și în cel comun: funcția lingvistică, cognitiv-filosofică, psihologică, cathartică, estetică etc. Clasificarea **m** poate fi făcută pe baza mai multor criterii: funcție, domeniul din care sunt extrase, forma de expresie etc. Se disting astfel: **m** personificatoare, **m** cosmologică, **m** unificatoare, **m** sinestezică sau, după clasificarea lui Lucian Blaga, **m** plasticizantă și **m** revelatorie. Principalii teoreticieni ai **m** (Aristotel, Cicero, Quintilian, Vico, Vianu, Blaga etc.) au identificat cele mai importante probleme pe care ea le implică: a) temeiul pe baza căruia este operat transferul metaforic (asemnările și deosebirile dintre lucruri, principiul analogiei etc.); b) originile **m**, pe care mulți teoreticieni le plasează în gândirea mitică; c) funcțiile **m**; d) categoriile formale ale **m** (metonimie, sinecdocă, simbol* etc.). Principalul efect artistic obținut prin **m** constă în potențarea poetică (conținutul manifest al termenului folosit este mai bogat în semnificații decât cel înlocuit). Datorită acestui fapt **m** este asimilată adesea poeziei. Într-un sens mai larg, filosofic, Lucian Blaga consideră că **m** definește însuși statutul ontologic al condiției umane și al culturii.

mimesis

principiu estetic conform căruia opera de artă* este o imitație a realității. Faptul că arta* trebuie să imite realitatea li se părea că se poate de firesc anticilor. Acest principiu a fost teoretizat în antichitate îndeosebi de Platon și Aristotel. Potrivit filosofiei platoniciene lucrurile care alcătuiesc realitatea fizică nu sunt decât niște „coppii palide”, niște „umbre” ale Ideilor, prototipurile spirituale perfecte, absolute și eterne ale tot ceea ce există în lumea fizică, iar arta* este o imitație a imitației, o umbră a umbrei, o copie de două ori degradată originalului. Întrucât arta*, ca imitație, ar fi o ipostază a fantasmelor, produse ale simțurilor și ale pasiunilor, care întunecă spiritul ce tinde spre contemplarea

intelectuală a Ideilor, Platon recomandă excluderea artei* din *Republica* sa ideală. Dimpotrivă, Aristotel consideră că **m** artei* are virtuți generalizatoare mai mari chiar decât ale unor științe. Imitația, care, potrivit concepției sale, este un dar natural al oamenilor, se manifestă în toate artele*, iar în poezie ea are capacitatea de a pătrunde în esența realității mai mult chiar decât istoria. De aceea el considera că arta* are menirea să înfățișeze universalul, iar istoria particularul. Esteticienii contemporani apreciază că **m** artei* nu constă în reproducerea fotografică a realității, ci în transfigurarea* sa. Sub diferite forme principiul **m** se regăsește în toate marile etape ale evoluției artei* universale, în special în cadrul orientării realiste.

modă (în artă)

ansamblu de norme efemere care orientează creația și sensibilitatea artistică la un moment dat. Dacă în arta* antică **m** avea o pondere redusă, ea n-a încetat să-și amplifice influența în epocile ulterioare. Orice **m** în artă* este expresia insatisfacției față de status-quo-ul artistic, iar principiul său axiologic fundamental este că tot ceea ce este nou este și superior valoric. În măsura în care **m** impune o nouă configurație estetică, ea are o influență benefică asupra evoluției artei*, dar de multe ori nu reprezintă decât expresia unor interese artistice conjuncturale și superficiale.

modernitate (în artă)

atribut ce desemnează înnoirea artistică realizată pe fondul consonanței operei de artă* cu epoca și mediul socio-cultural cărora aparține. Deși primele reflecții asupra **m** au fost făcute încă din antichitate de către Cicero, ea a devenit o temă de interes major al esteticii îndeosebi în ultimele secole. *Modernismul* a apărut ca reacție artistică împotriva anchilozei academiste*, a încorsetării creației artistice* în dogme, norme și canoane* prestabilite. Această reacție firească și, în principiu, benefică evoluției artei* a cunoscut însă, îndeosebi

începând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, excesele, absolutizările și dogmatismul ei, concretizate prin atitudinile nihiliste ale unor artiști* și curente artistice* față de întreaga tradiție artistică și afirmarea zgomotoasă a unei originalități* care friza uneori impostura. În astfel de cazuri **m** s-a confundat adesea cu moda*, iar scăderea interesului pentru artă* în ultimul secol se explică și prin astfel de atitudini. **M** presupune, deopotrivă, ancorarea în tradiția artistică și în realitatea socio-culturală cărora opera* le aparține și înnoirea pe care orice operă de artă* autentică o presupune.

modern-style – v. **art nouveau**

monumental

categorie estetică*, specie* a sublimului*, în care măreția se exprimă prin mărime. În **m** sunt reunite sublimul* intensiv și cel extensiv, conținutul* amplu și forma grandioasă*. Aplicat inițial dimensiunilor spațiale ale unor opere* arhitecturale și sculpturale, categoria **m** a fost extinsă apoi prin analogie la semnificațiile spirituale ale unor creații din celelalte arte* (literatură, muzică, teatru, film etc.).

morfologia operei

studiul analitic al formei* operei de artă, al structurii sale, prin care se urmărește identificarea legăturii dintre elementele care conferă stabilitate formei* creației respective. Cercetările de **m o** au fost dezvoltate îndeosebi de orientarea structuralistă din estetica celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea.

motiv

ideea artistică majoră, tema* principală a unei opere de artă*. Sunt considerate **m** temele cu mare relevanță și frecvență în arta* universală și națională, care sunt reluate în forme* specifice în funcție de opțiunile filosofice și artistice ale creatorilor, ca și de o multitudine de factori socio-culturali.

naivă (arta ~)

creație artistică autodidactă, consacrată îndeosebi în pictură, plasată până nu de mult în zona artei populare sau chiar a kitschului*. Arta **n** se caracterizează prin descrierea minuțioasă, intuitivă a lucrurilor, faptelor, ființelor etc. așa cum se impun ele atenției imediate, fără nici o preocupare de selecție și organizare a creației* ori de respectare a normelor* și canoanelor* artistice consacrate. Plasată în afara culturii artistice și a vieții spirituale a epocii, ea propune adesea o viziune proaspătă asupra lumii, nealterată de convenții, teorii și principii artistice, vădind o vocație a stângăciei inculte, dar inspirate și senine. Datorită acestor virtuți ea și-a câștigat dreptul la existență în cetatea artei*, chiar dacă este tolerată la periferia creației culte. Este semnificativ în acest sens faptul că o serie de artiști* profesioniști ai ultimului secol au fost influențați de arta **n** și chiar au imitat stângăciile ei pentru a conferi mai multă prospețime creațiilor* lor. Generic artei **n** i se pot subsuma, în sens larg, arta primitivă, cea a copiilor, a psihopaților, a amatorilor etc., precum și unele opere* ale artei populare, cum ar fi icoanele pe sticlă. În sens restrâns, arta **n** este o componentă a artei moderne de avangardă*, fiind ilustrată de Henri Rousseau (zis Vameșul), Séraphine, Bombois, Bauchant, Vivin etc.

naturalism

1. (în sens estetic general) tendință a literaturii și artei* realiste de înfățișare a existenței în toate detaliile și particularitățile sale. Sensul peiorativ care i se atribuie adesea decurge din lipsa de transfigurare* artistică a realității, din aglomerarea de detalii nesemnificative, uneori chiar sordide, scabroase sau macabre, din lipsa de perspectivă estetică a operei*. 2. (în istoria artei) curent* literar-artistic apărut în Franța în a doua jumătate a secolului al XIX-lea ca reacție împotriva romantismului* patetic, a moralei ipocrite a minciunii convenționale, a creației artistice* bazate pe ficțiunea

arbitrară. Principalii reprezentanți ai **n** (E. Zola, frații J. și E. Goncourt, A. Daudet, G. Flaubert etc.) au fost influențați de descoperirile științifice ale epocii și de estetica lui H. Taine. Aspirând la ștergerea granițelor dintre știință și artă*, **n** se limitează la descrierea riguroasă a faptelor, fără nici o modificare sau intervenție subiectivă, la prezentarea condiției umane ca fiind supusă implacabil determinismului social și biologic. În pofida acestor excese, **n** creat și opere* remarcabile și, mai ales, a impus un limbaj artistic* simplu, direct și un nonconformism artistic care a pregătit terenul pentru apariția curentelor artistice* de avangardă*.

neoclasicism

curent artistic* apărut în Franța concomitent cu ideologia iluministă în ajunul Revoluției Franceze. Principalii teoreticieni ai **n** (J.J. Winckelmann, J.L. David, A.R. Mengs etc.) preconizau reîntoarcerea la idealurile estetice antice, cultivarea echilibrului și simetriei, reconsiderarea formei*, reprezentarea realistă a omului și a condiției sale etc. Continuând tradiția raționalistă a clasicismului*, **n** a pregătit terenul pentru atât pentru afirmarea realismului*, cât și a spiritului preromantic. Aria de difuziune a **n** a fost foarte amplă, cuprinzând întreaga Europă și America. **N** s-a manifestat deosebit de viguros în arhitectură, ca reacție la arta și arhitectura rococo*, impunând preceptele estetice și idealurile umaniste ale clasicismului* greco-roman și renașcentist*. Interesul **n** pentru arta antichității clasice a fost stimulat de descoperirile arheologice de la Pompei și Herculaneum, iar cel pentru arhitectura și sculptura renașcentistă de monumentele Romei, care devine loc de pelerinaj pentru toți artiștii Europei. În contrast cu barocul*, supraîncărcat cu motive decorative, arhitectura neoclasică s-a impus prin simplitate, claritate, armonia liniilor și prin cultivarea stilurilor* clasice. Cei mai importanți reprezentanți ai **n** în arhitectură

sunt I.F. Chalign, P. Fontaine și Ch. Percier, creatorii stilului* *empire*, precum și K.Fr. Schinkel, L. von Klenze, A.D. Zaharov etc. Principalii sculptori neoclasici (J. Chinard, A. Canova, J. Gibson, L. Bartolini, I. Martos etc.) au opus manierismului* și rococoului* opere* care simplifică forma*, cultivă nudul și înfățișează personaje în atitudini statice. Pictorii neoclasici (J.L. David, I.A.D. Ingres, A.J. Gross etc.) au exagerat importanța desenului și a formei* în dauna culorii, a clarobscurului și a detaliului caracterizant, manifestând atracție pentru subiectele mitologice. În literatură, accente neoclasice pregnante apar în operele lui Voltaire, A. Pope, J. Keats, Goethe, Alfieri, Lessing etc. Predilecția **n** pentru mitologism și pentru o artă rece, canonizată excesiv, legată de declinul patosului revoluționar inițial, au determinat alunecarea sa spre academism*.

neimpresionism – v. impresionism

neoplasticism

mișcare artistică fondată și promovată de P. Mondrian și T. Van Doesburg în revista „De Stijl” apărută în Olanda între 1917-1928. Adepții **n** urmăresc, ca și puriștii* francezi pe care-i preced, să elimine din artele plastice* tot ceea ce este reprezentare, sentiment, imaginație, poezie și să realizeze opere supuse exclusiv legilor geometriei. **N** a împins până la limită nonfigurativismul cubist* și a inițiat abstracționismul* geometric. Sunt semnificative pentru această orientare tablourile lui Mondrian, a căror suprafață este divizată în figuri geometrice rectangulare pictate în culori primare, despărțite prin linii trase cu rigla.

nihilism

atitudine de negare a valorilor* și idealurilor* consacrate, fără a le opune alternative viabile. Simptom al crizei valorilor* modernității, sesizat în secolul al XIX-lea de A. Schopenhauer și S. Kierkegaard și teoretizat amplu de Fr. Nietzsche, **n** este asociat adesea cu pesimismul, scepticismul și amoralismul, cu supralicitarea tragicului*

și a absurdului*. Accente **n** se întâlnesc și în creația teoretică a lui O. Spengler, M. Heidegger, K. Jaspers etc. În teoria estetică **n** se manifestă în forme* variate, de la contestarea valorii tradiției, până la negarea oricăror repere axiologice ale creației artistice*. În practica artistică **n** respinge normele*, structurile artistice, genurile*, speciile*, temele* și motivele* artistice tradiționale, tehnicile de creație consacrate etc., absolutizând caracterul lor relativ. În forme mai radicale sau mai moderate, **n** caracterizează majoritatea mișcărilor artistice avangardiste*.

normă (în artă)

regulă, canon al creației artistice*. Deși se află într-un proces de permanentă prefacere, arta*, ca și celelalte fenomene estetice, comportă o anumită stabilitate relativă și, drept urmare, pot fi abordate potrivit anumitor invarianți specifici diferitelor dimensiuni și momente ale evoluției lor. **N** sunt tocmai acești invarianți structurali și funcționali ai fenomenului estetic*, care, deși au stabilitate relativă, orientează creația* și receptarea artei. Creația artistică* modernă și contemporană se caracterizează prin contestarea mai mult sau mai puțin radicală a **n**, ca reacție împotriva diferitelor tentative mai vechi sau mai noi de dogmatizare a lor. Respingerea unui sistem de **n** s-a încheiat însă, de fiecare dată, prin impunerea altuia. În gândirea estetică contemporană se înregistrează diminuarea semnificativă a coordonatei normative a creației și receptării artei* și amplificarea celei descriptive. Aceasta nu înseamnă că **n** nu își păstrează încă valoarea de reguli orientative ale creației* și receptării artei.

numărul de aur (numit și secțiunea de aur sau proporția divină)

relație matematică între două segmente potrivit căreia lungimea celui mai mic se află față de a celui mai mare în același raport în care lungimea celui mai mare se află față de lungimea însumată a celor două segmente. Cea mai apropiată aproximație a **n de a** este

dată de seria lui Fibonacci: $2/1$; $3/2$; $5/3$, $8/5$... Datorită proprietăților geometrice și aritmetice stranie ale acestei proporții, încă din antichitate unii filosofi (Pythagoras, Platon) au considerat-o expresia desăvârșită a frumuseții* și armoniei*, aflată la baza tuturor diviziunilor corpului uman desăvârșit, a structurii plantelor, cristalelor și sistemelor planetare, a operelor* arhitecturale și plastice considerate frumoase*, a celor mai plăcute acorduri muzicale etc. Proporțiile geometrice exprimate de **n de a** au fost învestite vreme de aproape două milenii cu

demnitatea de suprem canon* al artei* occidentale. Considerat drept normă* de creație, **n de a** are, ca orice canon*, semnificații ambivalente: ceea ce i se conformează vădește virtuți remarcabile de regularitate și armonie*, iar ceea ce îl încalcă dobândește pregnante accente de patetism* și expresivitate. Gradele de conformitate sau de abatere de la **n de a** particularizează diferitele etape ale evoluției artei* și ale sensibilității artistice, iar dozajele lor pot individualiza diferite stiluri artistice*.

O

obiect și subiect estetic

cei doi termeni polari din a căror relație dialectică se constituie valoarea estetică. *Obiect estetic* poate fi o componentă a naturii (o floare, un peisaj, un apus de soare etc.) sau un produs al activității creatoare a omului (un bun utilitar, o operă de artă* etc.) care au anumite proprietăți, calități etc. în măsură să declanșeze atitudinea estetică. El are întotdeauna un suport material* și un sens, care, deși este indisolubil legat de acest suport, se constituie numai prin reflectarea sa în subiect. Obiectul estetic făurit de om este rezultatul unei activități deliberate, care organizează componentele sale într-o structură cu potențialități polisemice, actualizate în procesul receptării în funcție de o multitudine de factori socio-culturali și subiectivi. *Subiectul estetic* este omul apt să valorizeze* estetic obiectele respective, adică să le confere semnificații estetice prin intermediul senzorialității, afectivității, imaginației, intuiției și inteligenței sale. Transformarea individului în subiect estetic se realizează întotdeauna într-un mediu socio-cultural determinat și este condiționată de formația sa spirituală și de particularitățile sale de personalitate. Procesul de valorizare* estetică presupune corelarea într-o configurație individuală a celor doi termeni, ceea ce determină caracterul pronunțat subiectiv al experiențelor estetice.

obiectualitate

însușire a obiectului estetic, ce constă în faptul că el există independent de subiect, datorită caracterului său material. **O** este o condiție necesară, dar nu și suficientă a obiectului estetic*, deoarece el nu dobândește valențe estetice decât în procesul valorizării* estetice.

op-artă (artă optică)

denumire generică dată operelor de artă*, realizate mai ales în cadrul constructivismului*, care urmăresc valorificarea estetică a efectelor optice ale mișcării obiectelor și formelor* în spațiu. În ultimele decenii aceste experiențe artistice beneficiază de cuceririle informaticii și ciberneticii propunând opere* ce pun în discuție conceptul tradițional de artă* (vezi și *artă cinetică*).

operă de artă

produs al activității creatoare a omului realizat prin prelucrarea intențională a unor materiale* pentru a le imprima proprietăți în măsură să îl facă apt să fie valorizat* estetic. Determinațiile definitorii ale **o de a** sunt: 1. caracterul autotelic, adică faptul că ea este un scop în sine, neavând nici o finalitate exterioară; 2. unicitatea; 3. expresivitatea; 4. originalitatea*. În unele cazuri anumite produse ale activității creatoare a omului realizate, mai ales în epocile anterioare, în

vederea altor finalități decât cea estetică (magice, religioase, utilitare etc.) pot fi considerate, din perspectiva unor valorizări* ulterioare, **o** de **a**. În complexitatea sa reală **o** de **a** este unitatea dialectică a *conținutului** și *forme**. Esența sa nu poate fi surprinsă decât prin examinarea atât a imanenței ei materiale, cât și a transcendenței socio-culturale în cadrul căreia ea este produsă sau receptată.

orfism

curent în arta modernă înrudit cu cubismul*, care preconizează, ca și acesta, descompunerea forme* plastice în elemente geometrice, reasamblate mai mult sau mai puțin arbitrar. Principalii reprezentanți ai **o** – Robert Delaunay și Sonia Delaunay-Terk – adoptă, spre deosebire de cubiști, un regim cromatic mai bogat, mai suplu, investind culorile și raporturile dintre ele cu funcții specifice sunetelor, picturile lor dorindu-se echivalenți plastici ai compozițiilor muzicale. Alți artiști care au practicat pentru diferite perioade **o** sau au fost influențați de el sunt: M. Chagal, C. Van Dongen, F. Picabia, F. Léger etc.

originalitate (în artă)

parnasianism

curent* literar constituit în Franța la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, care a dezvoltat tendințele estetizante ale romantismului*. Cei mai importanți reprezentanți ai săi (Th. Gautier, teoreticianul mișcării, Ch. Baudelaire, Leconte de Lisle, Th. Banville etc.) au cultivat perfecțiunea formală, frumusețea pură, fastuoasă dar rece, obiectivitatea lucidă și impasibilă, antiretorică și antisentimentală. Ideologia curentului* a fost influențată de pozitivismul naturalist al epocii și prezintă similitudini cu realismul* și estetismul* flaubertian. **P** a rămas în limitele romantismului* prin viziunea solemnă și pesimistă, prin gustul pentru motivele

condiție fundamentală a operei de artă* care vizează caracterul său de unicat și faptul că este o expresie semnificativă a personalității artistului*. **O** presupune realizarea de către artist* a unei opere noi*, inexistente anterior, nici în creația altor artiști*, nici în a sa, capabilă să-i determine receptorului o experiență spirituală inedită cu o puternică rezonanță afectivă.

ornament

element decorativ care prin formă*, culoare și ritm* are rolul de a îmbogăți și înfrumuseța o operă de artă* și chiar de a întregi semnificațiile ei. **O** pot fi figurative, antropomorfe, zoomorfe, florale, geometrice, grafice sau fanteziste și pot fi combinate prin repetiție, simetrie, progresie sau liber. Ele au adesea semnificații simbolice și un pronunțat caracter istoric și național. **O** sunt frecvent utilizate în arhitectură, sculptură, pictură, grafică, muzică (arabescul melodic, accentul, trilul, tremoloul etc.), precum și decorarea unor obiecte utilitare (mobilă, ceramică, îmbrăcăminte, bijuterii etc.). Materialele* utilizate pentru realizarea **o** sunt dintre cele mai diferite, iar tehnicile de prelucrare sunt adecvate lor.

P

păgâne și pentru exotismul* ținuturilor îndepărtate, dar a anticipat simbolismul* prin cultul rafinat și savant al sugestiei și evocării.

parodie

imitație caricaturală a unei creații artistice* pe care urmărește să o pună în contrast flagrant cu realitatea și să o ridiculizeze prin efecte comice. **P** reia în manieră burlescă* teme*, motive*, situații, personaje etc. ale unor opere* literare, plastice, muzicale, cinematografice etc. pentru a le satiriza și a le sublinia prin critică indirectă defectele, convențiile, inadvertențele etc.

patetic

categorie estetică* prin care este desemnată însușirea unei creații artistice* de a impresiona prin sentimentele puternice pe care le provoacă. **P** se adresează îndeosebi afectivității receptorului, este propriu în special genului* dramatic* și are capacitatea de amplificare a expresiei artistice. În arta contemporană se înregistrează o diminuare a ponderii **p**, dar el este cultivat cu moderație de orientările care se opun tendinței postmoderniste de respingere a valorilor* modernității.

plastic

caracteristică a formei* în artele spațiale prin care aceasta impune o anumită structură, configurată de raporturile dintre elementele morfologice ale operei* și dintre obiect și spațiul în care acesta se găsește.

poetic

categorie estetică* plasată între elegiac și grațios* caracterizată prin discreția în bogăția imaginii artistice și măsura în fantezia cu care exprimă inocența, exuberanța, libertatea, fericirea etc., sugerând melancolie, duioșie și tandrețe.

poetică

lucrare teoretică în care sunt enunțate principiile artei literare, fie sub forma unui tratat, fie a unui poem didactic.

polisemie

caracteristică a operei de artă* de a sugera mai multe semnificații, care se dezvăluie simultan sau succesiv, în funcție de receptor, contextul socio-cultural sau epocă. Datorită **p** semnificațiile latente ale unei opere* sunt întotdeauna mai ample decât cele dezvăluite la un moment dat, iar interpretarea sa nu poate fi considerată niciodată încheiată.

pop-art

curent* în arta plastică* contemporană apărut la sfârșitul anilor 50 ai secolului al XX-lea și dezvoltat îndeosebi în Marea Britanie și Statele Unite ca reacție împotriva abstracționismului*. Termenul **p-a** este

prescurtarea sintagmei englezești *popular-art* (artă populară), iar acest curent și-a propus să realizeze opere* de largă accesibilitate prin restaurarea obiectului în artă*, care fusese eliminat de abstracționiști. Sursele de inspirație ale **p-a** sunt reclama publicitară, benzile desenate, imaginea vedetelor, obiectele utilitare etc., operele* impun o nouă abordare a realității, iar culorile utilizate sunt vii, uneori chiar stridente. Teoreticienii **p-a** (Otto Hahn, Allan Kaprow, Pierre Restany) susțin că operele* curentului* propun un *nou realism** și un inedit *sentiment al naturii* specific epocii contemporane, considerate expresii ale imaginarului locuitorilor marilor aglomerații urbane contemporane. Cei mai cunoscuți reprezentanți ai acestui curent* sunt: Richard Hamilton, Peter Blake, Derek Boshier, Allen Jones etc. (Marea Britanie), Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, Ronald Kitaj etc. (S.U.A.).

prerafaeliți

grup de pictori englezi asociați în 1848 în „frăția prerafaelită” ca reacție artistică de inspirație romantică* împotriva academismului* victorian. Ascensiunea curentului* a fost susținută de criticul și istoricul artei John Ruskin. **P** au luat drept model arta gotică* și pictura Renașterii* italiene anterioară lui Rafael. Ei au pictat alegorii, subiecte biblice, peisaje, scene din realitate, motive* literare etc. Creația lor cu accente paseiste, evazioniste și manieriste* a influențat pictura sfârșitului secolului al XIX-lea. Reprezentanți: William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown, Burne Jones, William Morris, James Collinson etc.

primitivism

1. (în sens general) tendință de resuscitare sau regăsire a spiritului creațiilor spirituale specifice primelor faze ale evoluției societății umane. În această tendință se înscriu, de exemplu, exotismul* lui Gauguin sau Apollinaire, moralismul caustic al lui Ensor, viziunea naivă* a lui Rousseau

Vameșul, fascinația exercitată asupra artei moderne occidentale de arta neagră, precolumbiană, a măștilor din Oceania etc. 2. (în pictură) denumire dată de istoricii artei unui grup de pictori italieni care au creat în perioada anterioară Renașterii: frații Limbourg, Cimabbue, Duccio, Giotto etc. și, prin extensie, picturii occidentale de la sfârșitul Evului Mediu (flamande, franceze, germane, spaniole etc.).

program estetic

declarație de intenții artistice elaborată de teoreticienii sau fondatorii unui anumit curent*, mișcare, orientare artistică privind valorile*, temele*, tehnicile de creație, idealurile artistice sau social-politice etc. pe care le susțin sau le promovează. De multe ori între intenții enunțate și realizările artistice există decalaje mai mari sau mai mici, dar **p e** au rolul de a unifica, coordona și mobiliza eforturile individuale în jurul anumitor valori* sau idealuri* artistice sau sociale.

programatism

orientare componistică de inspirație romantică* afirmată în muzica secolului al XIX-lea, dar cu antecedente în stilul* imitativ al clavecinistilor secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, care urmărește transpunerea în muzica instrumentală a unor imagini inspirate de natură sau de diferite texte poetice* sau dramatice*. Efectele estetice ale **p** au fost diminuarea autonomiei expresive a muzicii în favoarea creșterii ponderii elementelor descriptive.

public

totalitatea indivizilor cărora li se adresează arta* în general, o anumită artă*, o orientare artistică sau o operă* determinată. **P** este

principalul stimulente al creației artistice* și instanța majoră a valorii* sale. Amploarea, exigențele și dinamica **p** evoluează o dată cu dinamica social-istorică și cu devenirea artei*. Ermetismul* limbajelor artistice*, intelectualizarea excesivă a temelor* și motivelor*, experimentalismul programatic etc. cultivate de unele curente artistice* contemporane au determinat diminuarea drastică a **p** anumitor arte* și modalități de expresie artistică și creșterea alarmantă a celui al pseudoartei. Datorită acestor evoluții una dintre cele mai importante provocări ale artei* actuale este recâștigarea marelui **p**, fără a se face însă rabat calității artistice a operelor*.

purism

1. (în sens general) tendință a artei moderne de reflectare a obiectelor în simplitatea esențială și în autenticitatea lor. **P** impune un asctism al reprezentării, exprimat prin non-figurativitate, monocromie, ariditate emoțională și claritate geometrică. Adepții **p** consideră că procesul creației și evaluării a artei trebuie să se supună exclusiv criteriilor estetice în spiritul principiului „artă pentru artă”, repudiind orice imixtiune a extraesteticii în artă. Expresii ale **p** pot fi considerate neoplasticismul lui Piet Mondrian și suprematismul* lui Kazimir Malevici. 2. (în sens restrâns) doctrină elaborată de Amédée Ozenfant și Charles Édouard Jeanneret-Gris (viitorul faimos arhitect Le Corbusier) în 1918 în *Manifestul purismului* (subintitulat *După cubism**), conform căreia arta* trebuie să fie clară, rațională și simplă. Rigoriști în exces, ei interzic artei* să se bazeze pe senzație, intuiție, imaginație sau să transmită vreo emoție, impunându-i un singur obiectiv: să redea arhitectonica obiectului reprezentat.

R

realism

1. (în sens general) tendință a artei* din toate epocile și toate culturile de transpunere fidelă a realității în operele de artă*. O

creație artistică* poate fi apreciată ca mai realistă sau mai puțin realistă în funcție de gradul de apropiere a imaginii artistice de modelul care i-a servit drept sursă de

inspirație*. În anumite epoci preocuparea pentru redarea cât mai veridică a realității a prevalat asupra transfigurării* ei, în altele, dimpotrivă, interesul pentru transfigurarea* realității a fost mai pronunțat. În această ultimă categorie se integrează o bună parte a artei secolului al XX-lea. 2. (în istoria artei) curent artistic* constituit în secolul al XIX-lea ca reacție critică la academism* și romantism*. Principalii factori extraartistici care au influențat ideologia acestui curent au fost: a. contextul social-politic european de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (revoluția industrială din Anglia, revoluția franceză de la 1789, campaniile militare napoleoniene etc.); b. progresele științelor naturii, doctrinele filosofice pozitivistice și materialiste, dezvoltarea presei etc. Termenul **r** a fost utilizat pentru prima dată cu această accepție de pictorul francez Gustave Courbet în 1855 și a fost adoptat ulterior și de celelalte arte*. De la început **r** a avut o puternică tentă socială, incluzând o critică a moravurilor și a situației categoriilor defavorizate ale societății burgheze în ascensiune. **R** s-a dezvoltat deosebit de viguros în artele plastice* (grafica lui Goya, picturile peisagiștilor englezi în frunte cu Constable, peisagiștii de la Barbizon, Courbet, Daumier, Forain, Steilen, Lenbach, Menzel, Leibl, Uhde, Liebermann, Grigorescu, Andreescu etc.) și în literatură (Balzac, Flaubert, Mérimée, Stendhal, Dickens, Thackeray, Cehov, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Ibsen, Twain, Caragiale, Slavici, Delavrancea, D. Zamfirescu, Vlahuță, Coșbuc, Sadoveanu etc.). Pentru contracararea curentelor* de avangardă*, în special a celor abstracționiste*, **r** a avut în secolul al XX-lea manifestări care au implicat diferite forme și denumiri: neorealismul, grupul verist al pictorilor realității, realismul angajat din America de Sud, realismul fascist italian și german, realismul socialist sovietic, extins după cel de-al doilea război mondial și în noile state socialiste etc.

Renaștere

epocă în istoria Europei caracterizată prin profunde transformări economice, politice și spirituale, prin înnoiri remarcabile în gândire și mentalități, în literatură și artă*. **R** a început în secolul al XIV-lea în Italia, de unde a iradiat în următoarele două secole în întregul Occident, manifestându-se cu particularități și accente specifice de la țară la țară. Trăsătura esențială a acestui fenomen complex a fost afirmarea unei noi concepții asupra lumii, care a avut implicații profunde în știință, filosofie și artă*. Descătușată de spiritul obscurantist medieval, gândirea renescentistă plasează în centrul interesului omul și încearcă să resuscite valorile* antichității greco-romane. Umanismul renescentist este o adevărată celebrare a omului conceput ca ființă liberă, demnă și creatoare. Arta* occidentală atinge în **R** una dintre culmile ei, făurind creații care nu s-au limitat la simpla reiterare a valorilor* antichității clasice, ci au reprezentat o depășire a lor. *Arhitectura* renescentistă a înlocuit prin cei mai de seamă reprezentanți ai săi (Alberti, Brunelleschi, Bramante, Michelangelo etc.) stilurile romanice*, gotice* și parțial pe cel bizantin*, adoptând principiile de planimetrie și volumetrie ce au caracterizat arhitectura antichității greco-romane: raționalismul, echilibrul proporțiilor, ritmul și simplitatea elementelor decorative. Palatele Pitti, Uffizzi, Riccardi și mai ales Domul din Florența, palatul Vendramin-Callergi din Veneția, Catedrala Sf. Petru din Roma sunt opere* tipice pentru arhitectura renescentistă. În *sculptură* Donatello, Verrocchio, Michelangelo etc. au redescoperit frumusețea, armonia* și expresivitatea corpului uman, ducând la desăvârșire reprezentările statuare în ronde-bosse (nuduri, busturi, monumente ecvestre etc.), menite să glorifice virtuțile impuse de noul spirit civic ce animă prosperile orașe-state italiene. Cea mai profundă înnoire în raport cu moștenirea antichității greco-romane s-a produs însă în *pictură*, care a beneficiat de apariția unor forme de expresie și tehnici noi: pictura de șevalet în ulei, abandonarea schematismului romanice* și

bizantin* în favoarea unei tratări realiste*, nuanțate și expresive, favorizate de descoperirile importante în reprezentarea perspectivei și a clar-obscurului, abordarea pe scară largă a subiectelor mitologice și profane, interpretarea într-un spirit nou a temelor religioase etc. Prin capodoperele* pe care le-au realizat Giotto, Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tițian, Botticelli, Piero de la Francesca etc. au impus o nouă conștiință de sine a artistului*, conferindu-i demnitatea rolului său social și determinându-l să iasă din anonimatul medieval și să-și semneze lucrările. Problema centrală a esteticii renascentiste este cea a frumosului* considerat ca însușire a lucrurilor percepute cu ajutorul simțurilor, conferindu-se noi valențe mimesis*-ului antic. Concepția despre scopul moral al artei* reia și dezvoltă teoria aristotelică a katharsis*-ului. Se afirmă totodată o nouă viziune asupra simbiozei dintre artă* și știință, valorificându-se în creația artistică* descoperirile din domeniul opticii, perspectivei, tehnologiei culorii, anatomiei artistice, polifoniei, ritmului*, proporțiilor, structurilor etc. Din Italia **R** s-a răspândit în secolele al XV-lea și al XVI-lea în Franța, Spania, Germania, Anglia, Țările de Jos etc. unde artiști* ca Memling, Van Eyck, Van de Weiden, Bosch, Bruegel, Dürer, Grunewald, Holbein, Cranach, Ribera, El Greco etc. au adoptat principiile și temele* **R** italiene, fără a renunța însă la specificul local al artei* din țările lor. În literatură Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Rabelais, Ronsard, Shakespeare, Cervantes etc. au înnoit formele* de expresie, au amplificat și laicizat registrul tematic, realizând capodopere* care vor deveni repere fundamentale ale literaturii universale. Deși s-a manifestat pregnant în spațiul catolic și protestant, ecouri și influențe ale **R** au ajuns în secolele următoare până în răsăritul Europei.

ridicol

specie* a categoriei estetice* a comicalului*, caracterizată la modul cel mai general prin inadecvarea dintre personaj sau/și situație și

context. Ca și comicul* **r** provoacă râsul, fiind determinat de orice contrast dintre esență și manifestarea sa, de contradicția dintre scop și mijloace, contradicție prin care obiectul se suprimă pe sine însuși, iar scopul își pierde propria sa țință în cursul realizării sale.

rimă

procedeu poetic* ce constă în convertirea sunetelor limbii în fapte artistice prin armonia* sau consonanța silabelor finale ale versurilor unei poezii. **R** dobândește valențe estetice superioare când efectului sonor și de accent **i** se adaugă varietatea sferelor semantice din care sunt alese cuvintele asociate, precum și integrarea organică a acestora în contextul semnificativ al strofei sau al întregii creații.

ritm

1. (în poezie) principiu organizator al versului ce constă în revenirea unor sunete accentuate după un număr egal de sunete neaccentuate. **R** poetic* este condiționat de structura sonoră a fiecărei limbi. 2. (în artă în general) factor unificator al elementelor alternante ale operei* funcționând atât în artele temporale cât și în cele spațiale. Principalele valențe estetice ale **r** sunt marcarea accentelor afective, armonia* rezultată din dispunerea simetrică, periodică, alternativă a elementelor fonetice, sintactice, sonore etc. Principiile de organizare ritmică a operei* sunt condiționate de factura psiho-spirituală a creatorului, precum și de evoluția limbajului artistic* respectiv.

rococo (stil ~)

stil artistic* apărut la începutul secolului al XVIII-lea în Franța și Germania ca o prelungire exacerbată a formelor barocului*. Stilul **r** s-a manifestat îndeosebi în arhitectură, mai ales în cea de interior, în mobilier, porțelan, vestimentație etc., dar a influențat și sculptura și pictura. În arhitectură și mobilier **r** a excelat cu precădere în ornamentație. Ca elemente ornamentale cel mai răspândit este scoica

stilizată într-o multitudine de variante, urmează apoi florile în ghirlande șerpuitoare sau numai petalele risipite cu o imaginație uimitoare. Decorul practică, de obicei, spre deosebire de baroc*, asimetria. Volutele realizate cu fantezie împodobesc toate elementele arhitecturii: frontoanele, timpanele, frizele, lambriurile, chenarele. Întreg acest decor, spre deosebire de cel baroc*, realizat în alto sau basoreliev, este foarte aplatizat, fiind înlocuit uneori de pictură, care folosește aceleași motive*. Tot în comparație cu barocul*, considerat un stil viril care seduce și-l are ca predecesor pe Michelangelo, **r** este o artă* efeminată care farmecă și-l are ca precursor îndepărtat pe Correggio. În Franța **r** a fost denumit și *stil rocaille* sau *Louis XV*, fiind stilul* cultivat de aristocrația franceză, care în epocă găsea rafinamentul suprem în mondenitățile de la curtea regală.

romană (arta ~)

arta* dezvoltată în Roma regală, republicană și imperială. Principalele sale surse inspiratoare au fost moștenirea etruscă și influența grecească. În fazele inițiale ale constituirii culturii și civilizației romane influența artei etrusce (influențată ea însăși de cea grecească) a fost predominantă (cel mai strălucit exemplu fiind *Lupoaica* de pe Capitoliu, realizată în secolele V – IV î.Hr.), dar pe măsura ocupării întregii peninsule italiice, a Siciliei și a supunerii de către romani a lumii elenistice a Mediteranei orientale înrăurirea grecească a devenit preponderentă. Pentru înfrumusețarea Romei și a altor orașe italiice numeroase opere de artă* grecești au fost strămutate din Grecia și foarte mulți artiști greci au fost aduși să lucreze, ca sclavi, în Orașul Etern, devenit metropola întregii lumi occidentale antice. Cele mai originale creații plastice romane aparțin arhitecturii. La început aceasta a rămas fidelă moștenirii etrusce (preluând, de exemplu, din aceasta templul pe postament cu trepte), chiar dacă elementele morfologice esențiale au fost împrumutate din arhitectura greacă. Geniul pragmatic și organizatoric

roman s-a afirmat însă plenar în impresionantele opere ingineresti (drumuri, poduri, viaducte, spații ale vieții publice și comerciale, forum-uri, construcții militare, vile, case de locuit cu 4-5 niveluri etc.). Arhitectura romană s-a impus prin două caracteristici definitorii: ea este urbană și funcțională. Dacă grecii fuseseră obsedați de cinstirea zeilor lor, construindu-le temple care au înfruntat și au încântat milenii, dar au neglijat arhitectura urbană laică, romanii au pus mai presus confortul cetățenilor și interesul public. Ei au inventat tehnici constructive necunoscute arhitecților greci (arce, bolți în leagăn, cupole, capiteluri compozite etc.) și au ridicat edificii frumoase și solide, unele rezistând până în zilele noastre. Tot ei au pus la punct sistemul șirurilor de arce suprapuse sprijinite pe pilaștri, care le-a permis construirea unor opere* arhitecturale de dimensiuni monumentale* și de mare complexitate (*Colosseum*-ul, *Teatrul lui Marcellus*, *Podul de la Drobeta* etc). Aceste construcții au fost bogat decorate cu lucrări de plastică (reliefuri și statui) narrative, subordonate tematic destinației edificiilor respective. Interioarele lor au oferit un spațiu generos de aplicație picturii murale (fresce) și mozaicului (îndeosebi la pardoseli). Sculptura romană s-a impus prin portretele deosebit de expresive, prin reliefurile arcelor de triumf și de pe columnele lui Traian și Marc Aureliu, dar multă vreme atelierele romane au realizat copii după faimoase originale statuare grecești. Pictura romană a evoluat pe linia unei continue îndepărtări de influența grecească, îmbinând din ce în ce mai inspirat compoziția decorativă cu cea spațială, impresionând prin imaginație și cromatism, așa cum atestă frescele descoperite în orașele acoperite în anul 79 d.Hr. de lava vulcanului Vezuviu. În literatură romanii au dezvoltat genurile* și speciile create de greci și au inventat altele noi. Chiar dacă în dramaturgie nu au atins nivelul valoric al grecilor, ei au prefigurat romanul și au fost neîntrepuși în poezie, fixând prin Vergilius, Ovidius și Horatius

tiparele liricii* occidentale ulterioare.

romanice (stil ~)

stil artistic* apărut în secolul al X-lea în Italia de nord și dezvoltat în secolele al XI-lea și al XII-lea și în Franța, Germania, Spania etc., până la transformarea treptată a elementelor sale în trăsături ale goticului*. **R** a apărut ca sinteză a formelor* de tradiție latină și paleocreștină, cu elemente bizantine*, orientale, carolingiene etc. și a fost expresia artistică a progresului economic, politic și spiritual de la sfârșitul primului mileniu creștin. Sporul demografic și creșterea autorității bisericii creștine au impus ridicarea unui mare număr biserici și mănăstiri. Progresele tehnice (noile metode de tăiere și sculptare a pietrei, utilizarea pe scară largă a fierului, morile de apă, atelajele perfecționate etc.) au ameliorat productivitatea în domeniul construcțiilor. Principalul domeniu de manifestare a stilului **r** a fost *arhitectura*. Bisericile sunt de tip bazilical, cu una sau mai multe nave, și au drept elemente caracteristice zidurile masive de piatră, predominarea plinurilor asupra golurilor, absidele semicirculare, bolțile semicilindrice, fațadele bogat decorate, turnurile-clopotnițe rotunde etc. O particularitate stilistică a arhitecturii **r** este alternanța formelor cilindrice cu cele cubice (de exemplu, relația dintre absida semicirculară și nava cubică, dintre turnul cilindric și corpul cubic al edificiului, capitellurile cubice ale coloanelor cilindrice etc.). Progresele arhitectonice amintite au permis construirea unei mari varietăți de edificii utilitare în mănăstiri (refectorii, locuințe, mori, depozite, ateliere, biblioteci, chioastre etc.), a unor impunătoare castele fortificate, dotate cu donjonuri, ca și a altor construcții ale burgurilor care încep să apară în epocă. Și *sculptura*, subordonată aproape în întregime arhitecturii, înregistrează progrese semnificative, cel mai important fiind trecerea de la relief plat la reprezentarea spațială pregnantă, ajungând uneori până la figurile în ronde-bosse*. Creația sculpturală romanicească evită formele

naturale, fiind caracterizată printr-o severitate arhaică, care merge uneori până la rigiditate. Sunt cultivate formele* și schemele fixe, care revin frecvent la reprezentarea chipurilor, la proporția membrilor și la gestică figurilor. Ansamblurile sculpturale tratează cu precădere teme biblice sau inspirate din opere* antice și orientale. *Pictura r* oferă cel mai categoric contrast cu cea antică romană*: ea nu cunoaște fundalul, planul îndepărtat, ci doar un fond monocrom, nu operează nici un iluzionism spațial și ignoră orice relații formale de factură naturalistă. Diferențele de proporții dintre figurile reprezentate exprimă nu raporturile reale, ci importanța lor. Culoarea, foarte vie, este mai mult un auxiliar al desenului. *Pictura r* are vocația monumentalității* și trădează un pronunțat gust pentru figurile bizare* și înspăimântătoare. Manuscrisele religioase, foarte minuțios realizate, sunt bogat decorate cu picturi de mare expresivitate. Artele aplicate*, de o mare varietate și bogăție, au produs lucrări remarcabile din email, bronz, tapiserii etc.

romantism

curent artistic* manifestat la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea ca reacție la neoclasicism. Dificultatea definirii termenului **r** este notorie, datorită multiplelor accepții cu care este utilizat și a numeroaselor conotații care i-au fost atașate. Notele sale comune în diferite arte* sunt aproximative, cele mai multe fiind generalizări bazate pe literatura **r**, ea însăși deosebit de eterogenă. Pe de altă parte, **r** a coexistat și a interferat cu alte curente din epocă și din posteritate, în primul rând cu realismul*. Aceste precizări confirmă afirmația lui G. Călinescu, după care nu există curente artistice* în formă pură. **R** s-a afirmat prin contestarea principiilor estetice ale clasicismului*, care fuseseră dogmatizate de academiile de artă, propunând propria sa scară de valori. Astfel, cultului clasic pentru antichitatea greco-romană **r** îi substituie

interesul pentru istoria națională, admirația pentru spiritul renașcentist este înlocuită cu cea pentru goticul* medieval, iar raționalismului îi sunt opuse fervoarea religioasă, nebulosul, melancolicul, pitorescul, exoticul*, sublimul*, oniricul și chiar urâtul*, nebunia, sadismul, pasiunile excentrice etc. Cultivarea specificului național prin folclor, natură, istorie și tradiție locală devine o preocupare majoră a artistului* romantic, iar evaziunea în trecut, în exotism* și în vis reprezintă o temă* majoră a r. În literatură reprezentativi pentru r sunt: V. Hugo, Lamartine, A. de Musset, G. de Nerval, D-na de Stael, Byron, W. Scott, Keats, Coleridge, Goethe, Schiller, Novalis, A. Manzoni, G. Leopardi, A.S. Pușkin, M.I. Lermontov, E.A. Poe, W. Whitman, P. Sándor, I.H. Rădulescu, V. Alecsandri, B.P. Hasdeu, A. Russo, Al. Odobescu, M. Eminescu, Al. Vlahuță, O. Goga etc. În privința formei* plastice*, tabloul r, atunci când redă o scenă istorică sau contemporană, se caracterizează prin

dinamism, prin impetuoșitatea tușei, printr-o factură liberă, întrucât, de regulă, artistul r este plin de temperament și de patos, este cutezător și imaginativ. Sunt reprezentativi pentru pictura r: Th. Géricault, E. Delacroix, Fr. Goya, J. Constable, J.M.W. Turner, Th. Aman, N. Grigorescu etc. Pe baza trăsăturilor generale ale curentului* romantic s-a constituit și un sens tipologic al termenului r, care desemnează o structură estetică permanentă (putând include deci artiști*, opere*, tendințe, personaje etc. anterioare sau ulterioare curentului r). În această accepție sunt considerate r tendințele, artiștii*, operele*, personajele etc. care valorifică preponderent imaginația* (fantasticul, oniricul) și pasiunea, preferă mișcarea, diversitatea, zbuciumul, libertatea, care sunt mai degrabă atipice decât canonice.

ronde-bosse

lucrare de sculptură executată complet în relief, astfel încât nu face corp comun cu fondul.

S

simbol

semn concret care poate sugera reprezentări sau analogii. Datorită potențialului lor expresiv, s sunt larg utilizate din cele mai vechi timpuri în mitologie, religie, filosofie, artă*, dar și în știință, logică, semantică, semiotică etc., în aceste ultime domenii mai ales pentru reprezentarea unor noțiuni. În artă* s este utilizat frecvent ca procedeu expresiv care se substituie unei serii de reprezentări și transmite sau sugerează idei, stări sufletești, situații etc. datorită unor corespondențe de semnificații. Imaginația este solicitată să completeze cu elemente suplimentare referința incompletă despre semnificat, proprie tuturor s. Transformarea unei imagini în s se datorează, cel mai adesea, recurenței ei.

symbolism

curent artistic* deosebit de influent constituit în ultima jumătate a secolului al XIX-lea în

Franța și răspândit apoi în întreaga lume ca reacție împotriva romantismului* retoric, parnasianismului* rigid și a naturalismului* pozitivist. Caracteristicile definitorii ale s sunt supralicitarea capacității imaginii artistice de a exprima generalul prin individual, amplificarea virtuților asociative și muzicale ale limbajului artistic*, exploatarea încărcăturii polisemice și simbolice a semnificantului. Precursori ai s poetic sunt considerați Ch. Baudelaire, Novalis, E.A. Poe, G. de Nerval etc., care au imaginat o „simbolică universală” al cărei interpret inițiat ar fi poetul. Simboliștii au dezvoltat posibilitățile expresive ale artei literare (poezie, proză, teatru), punând în valoare nuanțele, aluzia, virtuțile muzicale ale cuvintelor, obsesia culorilor etc. și articulând creația* într-o compoziție savantă și rafinată. Solicitând virtualitățile sintetice ale cuvintelor simboliștii au cultivat nu numai sinesteziile, asociațiile și

corespondențele, ci și sincretismul* ca ideal al unei arte* absolute în care toate artele* fuzionează. **S** evită temele* prozaice, sociale sau filosofice încercând să surprindă sensibilitatea pură, fluiditatea eului, trăirile evanescente, scurgerea muzicală a timpului. Cei mai importanți reprezentanți ai **s** în literatură au fost: S. Mallarmé, A. Rimbaud, P. Verlaine, R.M. Rilke, G. Trakl, W.B. Yeats, T.S. Eliot, E. Pound, J.R. Jimenez, R. Dario, S. Esenin, B. Pasternak, A. Ahmatova, G. Ungaretti, E. Montale, Al. Macedonski, D. Anghel, G. Bacovia, Șt. Petică, I. Minulescu, E. Farago, T. Arghezi etc. Ca și în literatură, în artele plastice* artistul* simbolist pleacă de la observarea naturii, dar nu se mulțumește cu reprezentarea ei tautologică, ci amplifică obiectul, îl stilizează* și-i conferă semnificații tainice, neliniștitoare, indefinite, extrase din zona tulbure a imaginației* vizionare. **S** plastic a fost prefigurat de prerafaeliți* și stimulat de înnoirile revoluționare ale limbajului și tematicii picturale realizate de P. Gauguin. Reprezentanți: G. Moreau, P. de Chavannes, O. Redon, J. Ensor ș.a.

sincretism

contopire difuză a formelor culturii, caracteristică stadiilor primitive ale evoluției sociale sau unor programe artistice* care-și propun unificarea diferitelor atitudini ale spiritului în fața lumii. În timp ce în culturile primitive elementele estetice fac corp comun cu cele magico-religioase, etice și teoretice datorită nediferențierii lor, în programele artistice* care urmăresc regăsirea **s** originar sau fundarea unuia superior se încearcă suprimarea granițelor, considerate artificiale, dintre formele culturii.

sinestezie

asociere armonioasă a senzațiilor provenite de la două sau mai multe simțuri. În artă* prin **s** se urmărește transpunerea informațiilor unui simț în limbajul altui simț, de exemplu, a culorilor în sunete, a sunetelor în mirosuri, a senzațiilor auditive în imagini

etc. și a fost cultivată îndeosebi de simbolism*, instrumentalism, pictura expresionistă* etc.

specie artistică

clasă de creații artistice* subordonată genului artistic* și divizată în funcție de diferite criterii: conținut*, structură etc. Ca și genurile artistice*, **s a** au fost foarte prețuite în clasicism*, dar au fost combătute de romantism*. În arta contemporană se constată o relativizare a distincțiilor dintre **s a**, dar ele își mențin, ca și genurile artistice*, valoarea de sinteze teoretice orientative ale artei*.

stil

unitatea particularităților structurii artistice a unui grup de opere* raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau spațiul cultural. În literatură **s** reunește particularitățile de folosire a limbii, iar în celelalte arte* particularitățile manipulării mijloacelor lor de expresie: **s** arhitecturale, sculpturale, picturale, muzicale etc. **S** este obiectul de studiu al stilisticii.

stilizare

acțiune ce corespunde adoptării anumitor soluții în modelarea unor structuri potrivit gustului sau idealului* artistic al unor epoci, colectivități umane sau unui artist* reprezentativ. **S** este o expresie a preferinței pentru o anumită configurație în vederea reprezentării unei teme*. În artele plastice* **s** exprimă purificarea maximă a componentelor structurii, prin reducerea ei la elementele esențiale, caracteristice sau sugestive. La limită, **s** poate fi echivalentă cu schematizarea sau cu geometrizarea reprezentării, cum se întâmplă, de exemplu, în cubism*.

sublim

categorie estetică* ce desemnează elevația spirituală și exaltarea afectivă determinate de manifestarea în realitate sau de transfigurarea* în artă* a superiorității și demnității morale a omului în raport cu

măreția naturii sau a forțelor sale dezlănțuite, cu cursul orb al istoriei, cu infinitul și absolutul. Prin extensie, s poate desemna și calitățile artistice excepționale al unei opere*. Unii esteticieni consideră că s reprezintă superlativul frumosului*, identificându-l cu „maximum de perfecțiune” (Kant). Starea psiho-afectivă pe care el o provoacă în receptor este *extazul*.

suprarealism

curent artistic* de avangardă* constituit în Franța în prima jumătate a deceniului trei al secolului al XX-lea ca o continuare a dadaismului*, ale cărui excese deconstructiviste* încearcă să le tempereze, adăugând demersului artistic și o dimensiune constructivă. S s-a dorit o reacție violentă la absurdul masacru produs în Europa de primul război mondial, dar, asemenea tuturor avangardelor*, și o tentativă de revoluționare a artei*. S s-a manifestat îndeosebi în literatură și în artele plastice*. Fondatorul, principalul teoretician și animatorul autoritar al s a fost poetul francez André Bréton. În anul 1924 el a publicat *Manifestul* suprarealismului* în care definește cele două principii estetice fundamentale ale curentului: automatismul psihic pur și dicteul gândirii, prin care încearcă evadarea metafizică de sub „domnia principiului identității”. Totodată, s este declarat o mișcare înnoitoare în artă* atașată idealurilor revoluției socialiste, propunându-și să schimbe nu numai arta*, ci și lumea. Doctrina estetică suprarealistă a fost puternic influențată de psihanaliză, în manifestările artistice ale curentului* afirmându-se primatul inconștientului, al automatismului psihic, al pulsionilor sexuale, al universului oniric și al hazardului. S. Dali exacerbează această dimensiune iraționalistă a s prin așa-numita *metodă paranoico-critică*. Pentru plastica* suprarealistă obiectul reprezentat nu contează decât în măsura în care revelează o altă lume miraculoasă, fantastică sau absurdă, o „suprarealitate”. De aceea suprarealiștii nu transfigurează* obiectul, ci îl iau din realitate aproape ca atare,

figurându-l uneori cu minuțiozitate renescentistă, dar îl integrează în compoziții surprinzătoare, adesea halucinante. La s au aderat majoritatea dadaistilor*, cărora li s-au alăturat și alți artiști*, unii doar parțial și temporar. Principalii reprezentanți ai s sunt: L. Aragon, P. Eluard, A. Artaud, P. Prévert etc. în literatură, M. Ernst, Y. Tanguy, H. Arp, M. Ray, M. Chagall, G. de Chirico, J. Miro, A. Giacometti, R. Magritte, V. Brauner și, mai ales, S. Dali în plastică*. În 1925 un grup de adepți ai curentului* publică în revista *Revoluția suprarealistă* un nou manifest* intitulat *Revoluția în primul rând și totdeauna*, în care sunt reiterate principiile sale estetice și este reafirmată angajarea curentului* în susținerea idealurilor comuniste. În 1946 A. Bréton publică *Prolegomene la un al treilea Manifest* al suprarealismului* în care accentuează orientarea ocultă, iraționalistă și mistică a curentului. S a exercitat o puternică influență asupra artei* contemporane, fiind plasat de unii exegeți la originea literaturii postmoderniste, a picturii gestuale și a pop-artei*.

suprematism

curent* în pictura rusă de avangardă*, inaugurat de Kazimir Malevici în 1913 prin celebrul său tablou *Pătrat negru pe fond alb*. În 1915 el publică împreună cu Vladimir Maiakovski *Manifestul suprematismului*, iar în 1916 eseul *De la cubism* și futurism* la suprematism*. Ideea programatică a refuzului reprezentării lumii obiectuale în pictură l-a condus pe Malevici la golirea tabloului, până la trasarea unei singure figuri-semn în opoziție cu fondul și, mai târziu, la suprimarea contrastului formă*-fond prin eliminarea valorii picturale și a reprezentării colorate. Pentru această fază extremă este semnificativ tabloul *Pătrat alb pe fond alb*, în care doar o ușoară modificare a albului distinge vag forma de fond. Eliminând orice aluzie la obiect, el pretinde că locul reprezentării obiectului este luat de supremația sentimentului încorporat în forma* non-figurativă. De altfel, Malevici

chiar definește **s** ca „supremația absolută a sensibilității pure”. La **s** au aderat pictorii ruși Al. Rodcenko, E. Lissitzky, I. Klioune etc. Mai târziu, pe fondul purismului* și al

ascezei plastice radicale **s** s-a întâlnit cu neoplasticismul olandezilor P. Mondrian și T. van Doesburg.

T

talent (în artă)

ansamblu de dispoziții naturale necesare practicării cu succes a unei profesii artistice. În sens deplin, **t** artistic rezultă din conjugarea a trei categorii de factori: a. dispozițiile naturale necesare practicării unei profesii artistice; b. dezvoltarea și orientarea acestor dispoziții în perioada formării intelectuale și profesionale; c. valorificarea dispozițiilor respective printr-o activitate artistică determinată obiectivată în creații artistice.

temă

categoria de fenomene, aspecte, situații etc. naturale, sociale sau spirituale înfățișate și/sau transfigurate* în opera de artă*. Opțiunea pentru o anumită **t** este condiționată de o multitudine de factori, printre cei mai importanți fiind personalitatea artistului*, epoca, evenimentele istorice, cultura, ambianța socială, interesul publicului*, moda* etc. Valoarea operei* depinde nu atât de temă, cât de modul în care ea este prelucrată artistic.

tip artistic

sinteză teoretică a artei* care grupează operele* după similitudinile structurii lor. T. Vianu consideră că **t a** pot fi delimitate în funcție de cele patru momente constitutive ale operei de artă: *izolarea**, *ordonarea*, *clarificarea și idealizarea**. În cadrul fiecăruia sunt distinse mai multe serii sau cupluri de **t a**. *Izolării** i-ar corespunde două serii de **t a**, după cum în operă* sunt redată raporturi cu omul (*sfântul*, *omul reprezentativ și omul de rând*) sau cu natura (*peisajul transcendent*, *peisajul imanent și natura moartă*). *Ordonării* i-ar fi caracteristice *eleatismul și heraclitismul*, *clarificării*, *viziunea plastică și viziunea*

pitorească, iar *idealizării** *realismul** și *idealismul*.

tragic

categorie estetică* ce desemnează pierderea unei valori umane care nu și-a epuizat încă resursele potențiale. **T** își are temeiul ontologic în precaritatea condiției umane, în caracterul relativ al libertății umane, în iminența suferinței și a nefericirii, în dialectica vieții și a morții. El poate fi provocat și de hazard, de întocmirile sociale nedrepte, de pasiuni și ambiții iraționale etc. În substanța sa **t** nu este de natură estetică, dar nu-și dezvăluie esența decât ca fenomen estetic. În expresia sa artistică **t** înspăimântă și înalță, strivește și purifică. Prin artă* el se convertește în sublim*. El evocă într-o formă expresivă dispariția unei valori* înalte, pe care am dori-o eternă, dar care este răpusă. În pofida acestui fapt, în urma sa rămâne un sens spiritual, o semnificație morală exemplară, care, deși ne dezvăluie dramatic* propriile limite existențiale, ne dau forța să mergem mai departe și să prețuim viața. Valoarea* dispărută poate supraviețui astfel în propriul spirit, ne poate îmbogăți și înnobila. Forma artistică pură a **t** este tragedia, dar el se poate manifesta și în proză și versuri, precum și în alte arte* decât literatura: muzică, arte plastice* etc.

transfigurare

procedeu specific procesului de creație artistică* prin care realitatea primară care servește drept sursă de inspirație* este transformată prin intermediul inteligenței, sensibilității și talentului* artistului* într-o altă realitate spiritualizată și expresivă: opera de artă*. **T** artistică este una dintre cele mai înalte expresii ale rolului activ, constructiv al subiectului în raporturile sale cognitive și

acționale cu realitatea. Prin ea creatorul reconstruiește existența, revelându-i esența și conferindu-i valențe umanizate, idealizate și înnobilate sau anticipându-i devenirea.

Procesul **t** artistice poate evolua în limite foarte ample, de la concretul sensibil la abstractul sensibil.

U

umor

specie* a comicului* care dezvăluie într-o formă ironică indulgentă și binevoitoare aspectele rizibile (ridicole*, caraghioase, stupide) ale unor personaje, situații, sau împrejurări. El poate avea multiple nuanțe: sentimentale, amare, grotești*, grave etc., putând ajunge până la granița tragicului*. Există astfel **u** negru, macabru, grotesc*, absurd* etc. Deși a fost cultivat încă din antichitate, mai ales sub forma sarcasmului, **u** a luat o deosebită amploare în arta modernă, fiind o expresie creșterii gradului de libertate și de rafinament spiritual, dar și de scepticism și spirit critic al individului.

urât

categorie estetică* fundamentală, opusă, dar și complementară, frumosului*. Estetica clasică, obsedată de frumusețea olimpică a artei greco-romane, n-a acceptat **u** decât drept corelativ formal al frumosului*, respingându-i orice relevanță estetică, deși încă din Evul Mediu o serie de artiști ca Fr. Goya, H. Bosch, G. Arcimboldo, P. Bruegel etc. îi rezervaseră un loc important în creația lor plastică, iar în Renaștere* drama și tragedia shakespeariană au stimulat investigarea artistică a aspectelor dezagreabile ale ființei, atitudinilor și mentalităților umane. Abia odată cu mișcarea romantică* **u** începe să-și ocupe locul cuvenit în gândirea estetică, atât datorită pasiunii romanticilor pentru opoziții, cât și valului de ură pe care lumea burgheză timpurie l-a revărsat asupra întregului Occident. Primul teoretician care a zăbovit asupra sa a fost Fr. Schlegel, care susținea că principiul artei* nu este frumosul*, ci caracteristicul și interesantul, în care includea și **u**. Consacrarea sa deplină s-a realizat prin lucrarea lui K. Rosenkranz *O*

estetică a urâtului (1853). De atunci **u** s-a impus definitiv ca o categorie estetică* fundamentală, cunoscând o continuă ascensiune în arta modernă și contemporană datorită marii sale expresivități și spectaculozității. Este evident că **u** are un registru mult mai amplu de expresie decât frumosul* și determină o gamă mult mai largă, mai intensă și mai complexă de trăiri estetice decât el. De aceea el ocupă un loc privilegiat în orientări artistice moderne ca realismul* și naturalismul* sau în multe curente* de avangardă* ca expresionismul*, suprarealismul*, cubismul* etc. Ca și frumosul*, al cărui corelativ polar este, conceptul de **u** este utilizat în estetica contemporană cu două accepții distincte: 1. o accepție largă, formală, potrivit căreia **u** este nonesteticul și include toate obiectele și creațiile lipsite de relevanță estetică sau neizbutite sub raport estetic*. În această accepție este considerată **u** orice creație neizbutită, care încalcă legăturile, principiile și normele* creației artistice* și deci nu poate fi considerată operă de artă*, cum ar fi, de exemplu, întreaga creație kitsch*. Este evident că această în această accepție **u** este opus accepției largi a frumosului*. 2. o accepție restrânsă, categorială, care include numai obiectele și creațiile care contravin idealului* estetic* clasic*, adică pe cele lipsite de armonie* și echilibru, asimetrice, întunecate etc. În această accepție **u** se caracterizează printr-o violentă reprezentare realistă* a obiectului sau chiar prin denaturarea sa deliberată pentru obținerea unor efecte dezagreabile și printr-o atitudine de împotrivire, pătrunsă, în general, de sentimente neplăcute, a subiectului. În această accepție **u** se opune accepției restrânse, categoriale, a frumosului*.

V

valoare estetică

specie a valorii generice care reprezintă referențialul axiologic fundamental al domeniului estetic. **V e** nu trebuie confundată cu *suportul său*, adică cu *obiectul** sau cu *bunul estetic*. Un obiect nu devine estetic decât atunci când și în măsura în care este *valorizat* prin raportare la v e*. În general, unui obiect i se recunoaște **v e** numai atunci când este considerat *o realitate unitară și izolată* de ambianța în care se găsește, realizată astfel încât prin ea se exprimă *originalitatea* artistului** care a creat-o. Se impune deci *distincția dintre bunuri și valori*. *Bunurile* sunt obiecte, produse ale naturii sau ale activității umane, cu ajutorul cărora sunt satisfăcute necesități materiale sau spirituale ale omului. Valorile sunt însă *obiecte ideale, prin raportare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri*. Ele se constituie în procesul interacțiunilor omului cu realitatea și cu semenii săi și exprimă într-o formă abstractizată și generalizată necesitățile, aspirațiile și idealurile unor comunități umane determinate. Numeroși axiologi disting între *valori și bunuri-mijloace*, pe de o parte, și *valori și bunuri-scopuri*, pe de altă parte și plasează **v e** în categoria valorilor-scopuri. Obiecte indiferente din punct de vedere axiologic pot deveni, atunci când sunt valorizate prin raportare la **v e**, scopuri ale vieții. Operele de artă sunt prețuite pentru ele însele și nu în vederea atingerii altor valori. În cazul **v e**, prin raportare la care iau naștere bunurile estetice, avem sentimentul că valoarea este topită în bun, că valoarea și bunul alcătuiesc una și aceeași ființă. Raportul dintre ele este unul de *imanență*. Ele fuzionează astfel încât valoarea unei opere de artă* sau un aspect al frumuseții* naturale ni se dezvăluie *imediat, cu spontaneitate, fără mijlocirea unor activități raționale laborioase*. În cazul *bunurilor estetice* se constată *un caracter de unicitate absolută a bunurilor*. O operă de artă* este

un unicat și nu poate fi înlocuită. Cópiile, reproducerile, albumele de artă, imitațiile etc. au, cel mult, importanță informativă, valoarea lor estetică fiind nulă. O serie de esteticieni au propus și *distincția dintre valoarea estetică și cea artistică*. Cea dintâi s-ar referi la natură, la viața socială și la creația umană în genere, iar cea de-a doua numai la artă*, ca formă concentrată și specializată a atitudinii estetice*. În mod corespunzător, ar trebui să distingem și între *obiectele estetice*, care ar putea fi peisaje naturale sau produse ale altor forme ale activității creatoare a omului (bunuri utilitare, unelte, mobilier, bijuterii etc.), care ar fi valorizate* prin raportare la **v e**, și *operele de artă**, care ar fi produse ale activității artistice valorizate* prin raportare la valoarea artistică. Rezultă că în cazul bunurilor estetice actul de valorizare* s-ar exercita asupra unor obiecte extraartistice, iar în cazul operelor de artă* exclusiv asupra unor produse ale activității de creație artistică*. Deși sunt cam rigide, aceste distincții permit *o delimitare mai riguroasă a ceea ce este de ceea ce nu este artă**. Numeroase obiecte, fenomene, bunuri utilitare, creații tehnice etc., care nu sunt opere de artă*, pot avea deci virtuți estetice. În secolul al XX-lea s-a constituit chiar o disciplină și o preocupare estetică specializată – *design*-ul* – care urmărește încorporarea de **v e** bunurilor utilitare, ambianței cotidiene etc.

valorizare

componentă a procesului receptării artei prin care unui bun (fenomen natural, bun utilitar, operă de artă* etc.) i se atribuie valoare estetică*. **V** este condiționată de criterii socialmente constituite, general culturale și specific estetice, și depinde de atât de caracteristicile intrinseci ale bunului respectiv, cât și de gradul de cultură, formația, sensibilitatea, interesul etc. receptorului. **V** se exprimă printr-o judecată

de valoare*, care este judicioasă numai în măsura în care se întemeiază pe criterii adecvate, exprimă atitudinea activă și competentă a receptorului și este subordonată structurii obiectului valorizat.

virtuozitate

capacitatea de rezolvare practică, într-o formă desăvârșită, a proiectului unei structuri artistice. Deși se referă cu precădere la arta interpretativă (muzicală, teatrală, coregrafică etc.), termenul **v** se poate aplica și procesului de creație artistică* în general, în special în artele* sau genurile artistice* care presupun un grad înalt de tehnicitate.

vocație

predispoziție a individului către exercitarea unei anumite activități profesionale, practice, teoretice sau artistice, care face ca alegerea ei să-i permită afirmarea și dezvoltarea armonioasă a aptitudinilor sale. În antichitate exista convingerea că **v** este o decizie providențială, căreia individul este obligat să i se supună, o misiune pe care el este chemat să o îndeplinească. Fără a nega importanța înzestrării native, psihologia contemporană subliniază importanța autocunoașterii, deciziei individuale, dorinței de autodepășire, spiritului de competiție și perseverenței în împlinirea unei **v**.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ

- ACHIM, I., *Introducere în estetica industrială*, Editura Științifică, București, 1977.
- ACHIȚEI, G., *Frumosul dincolo de artă*, Editura Meridiane, București, 1988.
- ALLPORT, G.W., *Structura și dezvoltarea personalității*, Editura didactică și pedagogică, București, 1991.
- ANDREI, P., *Filosofia valorii*, 1945.
- APOLLINAIRE, G., *De la Ingres la Picasso*, Editura Meridiane, București, 1970.
- ARGAN, G.C., *Căderea și salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1970.
- ARISTOTEL, *Poetica*, Editura Științifică, București, 1957.
- ASSUNTO, R., *Peisajul și estetica*, vol. I – II, Editura Meridiane, București, 1986.
- AUERBACH, E., *Mimesis*, Editura pentru literatură universală, București, 1967.
- BAUDELAIRE, Ch., *Curiozități estetice*, Editura Meridiane, București, 1971.
- BEGEL, F., *Filosofia artei*, Editura Institutul European, 2002.
- BELLORI, G.P., *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, Editura Meridiane, București, 1975.
- BERGER, R., *Artă și comunicare*, Editura Meridiane, București, 1976.
- BLAGA, L., *Probleme estetice*, în *Opere*, vol. 7, Editura Minerva, București, 1980.
- BLAGA, L., *Trilogia culturii*, Editura Minerva, București, 1985.
- BLAGA, L., *Trilogia valorilor*, în *Opere*, vol. 10, Editura Meridiane, București, 1987.
- BREAZU, M., *Realism și modernitate în artă*, Editura politică, București, 1975.
- BRION, M., *Arta abstractă*, Editura Meridiane, București, 1972.
- BURKE, Ed., *Despre sublim și frumos*, Editura Meridiane, București, 1981.
- CHIRIȚĂ, R., *Repere axiologice în gândirea românească interbelică*, Editura Omnia Uni, Brașov, 1998.
- CROCE, B., *Breviar de estetică. Estetica în nuce*, Editura științifică, București, 1971.
- CROCE, B., *Estetica*, Editura Univers, București, 1971.
- DELACROIX, H., *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983.
- DOMENACH, J.-M., *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995.
- DRAGOMIRESCU, M., *Scrieri critice și estetice*, Editura pentru literatură, București, 1969.
- DUFRENNE, M., *Fenomenologia experienței estetice*, vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1976.
- ECO, U., *Opera deschisă*, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
- FAGUET, E., *Drama antică. Drama modernă*, Editura enciclopedică română, București, 1971.
- FERRY, L., *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, București, 1997.
- FLORIAN, M., *Metafizică și artă*, Editura Echinox, Cluj, 1992.
- FOCILLON, H., *Viața formelor*, Editura Meridiane, București, 1977.
- FRANCASTEL, P., *Figura și locul*, Editura Univers, București, 1971.
- FRANCASTEL, P., *Pictură și societate*, Editura Meridiane, București, 1970.
- FREUD, S., *Scrieri despre literatură și artă*, Editura Univers, București, 1980.
- GEHLEN, A., *Imagini ale timpului. Despre sociologia și estetica picturii moderne*, Editura Meridiane, București, 1974.
- GHYKA, M., *Estetică și teoria artei*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
- GILBERT, K.E., KUHN, H., *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1972.
- GOLDMANN, L., *Sociologia literaturii*, Editura Politică, București, 1972.
- GREIMAS, A.J., FONTANILLE, J., *Semiotica pasiunilor*, Editura Scripta, București, 1977.
- GRENIER, J., *Arta și problemele ei*, Editura Meridiane, București, 1974.
- GRÜNBERG, L., *Axiologia și condiția umană*, Editura politică, București, 1972.
- GUYAU, J.-M., *Problemele esteticii contemporane*, Editura Meridiane, București, 1972.
- HARTMANN, N., *Estetica*, Editura Univers, București, 1974.

- HEGEL, G.W.F., *Prelegeri de estetică*, vol. I, II, Editura Academiei, București, 1966.
- HEIDEGGER, M., *Originea operei de artă*, Editura Univers, București, 1982.
- HOFMANN, W., *Fundamentele artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1977.
- HOGARTH, W., *Analiza frumosului*, Editura Meridiane, București, 1981.
- HUIZINGA, J., *Homo ludens*, Editura Meridiane, București, 1977.
- IANOȘI, I., *Estetica*, Editura Didactică și pedagogică, București, 1978.
- IANOȘI, I., *Schiță pentru o estetică posibilă*, Editura Eminescu, București, 1975.
- IANOȘI, I., *Sublimul în estetică*, Editura Meridiane, București, 1983.
- INGARDEN, R., *Studii de estetică*, Editura Univers, București, 1978.
- ISAC, D., *Frumosul în filosofia clasică greacă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.
- ISTVAN, H., *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, Editura Politică, București, 1973.
- JONES, A.F., *Introducere în artă*, Editura Lider, București.
- JUNG, C.G., *Puterea sufletului*, Editura Anima, București, 1994.
- KANT, I., *Critica facultății de judecare*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
- KLEIN, R., *Formă și inteligibil*, vol. I – II, Editura Meridiane, București, 1977.
- LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.-B., *Vocabularul psihanalizei*, Editura Humanitas, București, 1994.
- LEROI-GOURHAN, A., *Gestul și cuvântul*, vol. I-II, Editura Meridiane, București, 1983.
- LESSING, G.E., *Laocoon*, Editura Univers, București, 1971.
- LIICEANU, G., *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Editura Univers, București, 1975.
- LIPPS, TH., *Estetica. Contemplarea estetică și artele plastice*, vol. I – II, Editura Meridiane, București, 1987.
- LONGINUS, C., *Tratat despre sublim*, în vol. *Arte poetice*, Editura Univers, București, 1970.
- LOTMAN, I.M., *Studii de tipologie a culturii*, Editura Univers, București, 1970.
- MALTESE, C., *Mesaj și obiect artistic*, Editura Meridiane, București, 1976.
- MARCUS, S., *Artă și știință*, Editura Eminescu, 1986.
- MARCUSE, H., *Scrieri filosofice*, Editura Politică, București, 1977.
- MAȘEK, V.E., *Arta, o ipostază a libertății*, Editura Univers, București, 1972.
- MEUMANN, E., *Sistemul esteticii*, Editura Agora, Iași, 1993.
- MOCANU, T., *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, București, 1973.
- MOLES, A., *Artă și ordinator*, Editura Meridiane, București, 1974.
- MOLES, A., *Psihologia kitsch-ului*, Editura Meridiane, București, 1980.
- MORPURGO-TAGLIABUE, G., *Estetica contemporană*, vol. I, II, Editura Meridiane, București, 1976.
- MOUTSOPOULOS, E., *Categoriile estetice*, Editura Univers, București, 1976.
- MULLER, J.-E., *Arta modernă*, Editura Științifică, București.
- NIETZSCHE, Fr., *Nașterea tragediei*, în vol. *De la Apollo la Faust*, Editura Meridiane, București, 1978.
- NOICA, C., *Creație și frumos în rostirea românească*, Editura Eminescu, București, 1975.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Revolta maselor*, Editura Humanitas, București, 1994.
- PANOFSKI, E., *Artă și semnificație*, Editura Meridiane, București, 1980.
- PAPU, E., *Arta și umanul*, Editura Meridiane, București, 1974.
- PAPU, E., *Barocul ca tip de existență*, vol. I – II, Editura Minerva, București, 1977.
- PAREYSON, L., *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977.
- PASCADI, I., *Artă și civilizație*, Editura Meridiane, București, 1976.
- PASCADI, I., *Destinul contemporan al artei*, Editura Meridiane, București, 1974.
- PASCADI, I., *Nivele estetice*, Editura Academiei, București, 1972.
- PLATON, *Ion*, în *Opere*, vol. II, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976.

- PLATON, *Phaidros*, în *Opere*, vol. IV, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- PLEȘU, A., *Pitoresc și melancolie*, Editura Univers, București, 1980.
- RALEA, M., *Arta și urâtul*, în *Scrieri din trecut în literatură*, E.S.P.L.A., București, 1957.
- RALEA, M., *Prelegeri de estetică*, Editura Științifică, București, 1972.
- READ, H., *Originile formei în artă*, Editura Univers, București, 1971.
- RODIN, A., *Arta*, Editura Meridiane, București, 1968.
- ROSENKRANZ, K., *O estetică a urâtului*, Editura Meridiane, București, 1984.
- RUSU, L., *Estetica poeziei lirice*, Editura pentru literatură, București, 1969.
- RUSU, L., *Logica frumosului*, Editura pentru literatură, București, 1968.
- SCHILLER, Fr., *Scrieri estetice*, Editura Univers, București, 1981.
- SCHOPENHAUER, A., *Studii de estetică*, Editura Științifică, București, 1974.
- SMEU, G., *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, Editura Academiei, București, 1969.
- TAINE, H., *Filosofia artei*, Editura enciclopedică română, București, 1973.
- TAPIÉ, V.-L., *Barocul*, Editura Științifică, București.
- TATARKYEWICZ, W., *Istoria esteticii*, vol. I - II, Editura Meridiane, București, 1978, 1980.
- VALERY, P., *Criza spiritului și alte eseuri*, Editura Polirom, Iași, 1996.
- VIANU, T., *Estetica*, Editura pentru literatură, București, 1968.
- VIANU, T., *Idealul clasic al omului*, Editura Enciclopedică Română, București, 1975.
- VIANU, T., *Introducere în teoria valorilor*, în *Opere*, vol. 8, Editura Minerva, București, 1979.
- VIANU, T., *Tezele unei filosofii a operei*, Editura Univers, București, 1999.
- VOLKELT, J., *Estetica tragicului*, Editura Univers, București, 1978.
- WÖLFFLIN, H., *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1968.
- WORRINGER, W., *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970.