
ESTETICA

curs de uz intern

**Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași
Facultatea de Arte Plastice, Decorative și Design**

Lector universitar doctor Cătălin GHEORGHE

Cuprins:

Semestrul 1

01. Introducere în estetică	1
02. Idealismul, mimetismul și eticismul în estetica lui Platon	4
03. Naturalismul, <i>chatarsis</i> -ul și autonomia artei în estetica lui Aristotel	9
04. Iconoclasism vs. iconodulism și conținutul religios al artei în estetica medievală	15
05. Estetica Renașterii. Estetica lui Leonardo da Vinci	19
06. Estetica lui Immanuel Kant	26
07. Estetica lui G.W.F. Hegel	31

Semestrul 2

08. Definirea artei	36
09. Expresivismul estetic și cognitivismul estetic	41
10. Proprietăți artistice și proprietăți estetice	45
11. Comportamentul estetic	49
12. Criterii estetice și judecăți estetice	53
13. Interpretare și argumentare estetică	59
14. Educația estetică	64
Bibliografie	66

Introducere în estetică

Estetica este o ramură (o disciplină) a filosofiei care studiază în mod reflexiv principiile generale ale artei și frumosului. În zilele noastre înțelesul esteticii s-a extins, conotând un anumit tip de atitudine în producția și comentariul de artă

Termenul de „estetică” provine din grecescul „aisthetis” și desemnează senzația și percepția în general, anterioară oricărei semnificații artistice.

Odată cu unul dintre reprezentanții „filosofiei clasice germane”, Alexander Baumgarten, estetica e definită drept știință a cunoașterii sensibile, respectiv drept teorie a artelor liberale, doctrina a cunoașterii inferioare, artă a gândirii frumoase, artă a analogului rațiunii.

În urma acestui demers, estetica a fost concepută în mod cognitiv, având scopul de a îmbunătăți capacitatea senzorială de cunoaștere. Abia odată cu Schelling a început să fie înțeleasă ca „filosofie a artei”, păstrându-și acest înțeles în scrierile lui Hegel, Croce, Adorno, Heidegger și Gadamer.

În modernitate, concepția dominantă a experienței estetice este una formalistă. Conform acestei concepții, experiența estetică este trăită atunci când se percepe, în mod dezinteresat, o lucrare artistică în relație cu calitățile sale, mai curând decât în relație cu conținutul ei.

Dacă din perspectivă cronologică, estetica ar putea fi văzută ca o scenă a punctelor de vedere conflictuale, a diversității opțiunilor culturale (cum sunt, de pildă, cazurile Aristotel vs. Platon, iconoclast vs. iconodulism, renașcentism umanist vs. ev mediu creștin, modernitate vs. tradiție, contemporaneitate postmodernă vs. modernitate), din perspectivă tematică, estetica ar putea fi înțeleasă ca *relație* (de survenire, de emergență – semnalizare codată – și de comunicare, de mediere – comportament de decodare).

În estetica contemporană, interesul pentru punerea în discuție a formelor de manifestare ale „artei” s-a reorientat către discutarea, respectiv definirea, „conceptului de artă”, iar problema receptării și trăirii „frumosului” a fost depășită prin

problematizarea „experienței estetice”, văzută ca fiind din ce în ce mai diversificată, variabilă și relativă. Astfel, experiența estetică se poate produce la interferența cu diferite practici culturale, de la arhitectură și design, la fotografie și film, ori de la instalativitatea (ambientală, in situ) la performativitatea (personală ori colectivă). Anumite reflecții estetice care pot fi identificate în istoria îndepărtată (dacă ar fi să se aplice retroactiv conceptul de „estetică”) au relevanță până și în zilele noastre. Astfel, de pildă, Platon era interesat de stabilirea funcției artei în cetatea ateniană asemenea diferiților artiști contemporani care pun în discuție rolul artei în contextul culturii urbane actuale. Potrivit lui Platon, arta ar trebui să aibă o funcție educativă, misiune pe care o au și multe dintre proiectele artistice contemporane. La rândul său, Aristotel insistă asupra importanței aplicării activităților poetice în diferite contexte creative de la literatură la teatru, ceea ce e în acord cu atitudinea transdisciplinară specifică culturii contemporane. În modernitate, estetica apare ca „teorie a sensibilității” (care studia „fluxul confuz și obscur” al senzațiilor, emoțiilor și sentimentelor) într-o perioadă în care cunoașterea trebuia să se producă în mod logic în acord cu „ideile clare și distincte” ale raționalității. Considerată a fi ultima filosofie a artei de mare amploare, *teoria estetică* a lui Theodor W. Adorno, încearcă să recupereze importanța înțelegerii fenomenului artistic modern în contextul unei critici sociale a industriei culturii de divertisment și a culturii tehnologice determinată de utilizarea rigidă a rațiunii instrumentale. În acest context, esteticienii contemporani analizează felul în care a fost speculat riscul degenerării respectului față de tradiție într-o atitudine tradiționalistă conservatoare și paseistă, precum și felul în care „ruptura față de tradiție” a ajuns să fie înlocuită, prin manifestările avangardiste (aprox. 1850-1935) și neoavangardiste (aprox. 1960-anii 2000), cu o „tradiție a rupturii” văzută ca o „tradiție a înnoirii”.

Dezvoltări recente, de genul globalizării capitalismului, pierderii graduale a puterii statelor națiune, transformarea sistemelor de comunicare ori fracturarea consensului cu privire la structurile și valorile sociale au pus sub semnul întrebării ideea dezvoltării

raționale și progresive a modernității. „Marile narațiuni” ale modernității și-au pierdut legitimitatea de a organiza lumea, experiența și istoria ei. Astfel, teoreticieni precum Jean Baudrillard, Frederic Jameson, Jean-François Lyotard și Jean Luc Nancy susțin că în societatea pieții de spectacol în care ne confruntăm cu un „fetişism al mărfii” și cu „dominația globală” a capitalului, producția și consumul de bunuri materiale și simbolice se confruntă cu perceperea acestora ca imagini, iluzii și aparențe.

După cel de-al doilea război mondial s-a pus din ce în ce mai mult în discuție distincția dintre o „estetică continentală”, predominant istorică (Hegel, Marx), fenomenologică (Duffrene, Heidegger) și socială (Adorno, Marcuse) caracterizată printr-o reflecție asupra autonomiei experienței estetice, ca experiență individuală și culturală privilegiată, și o „estetică anglosaxonă”, predominant analitică, caracterizată prin abordarea descriptivă a lucrării de artă, în defavoarea perspectivei evaluative asupra artei.

În contrast cu aceste reflecții ale „școlilor de estetică” continentale și anglo-saxone, practica artistică după anii '60 a creat un cadru teoretic distinct, caracterizat printr-o reflecție critică asupra schimbărilor accentuate din viața socială, politică, economică ori tehnologică, cauzate de necesitatea regândirii raporturilor de comuniune și de producție a existenței. Dacă arta conceptuală repune în discuție obiectul esteticii, prin aspectul „de-materializării” lucrării de artă, proces în care „ideea artistică” devine mai importantă decât punerea ei în aplicare, în arta actuală post-conceptuală e reflectată trecerea de la „industriile culturale” la „industriile creative” ori de la „societatea serviciilor” la „societatea experiențială” (prin revalorizarea „experienței estetice” a „consumului cultural”), punându-se în discuție raportul dintre „clasa creativă” și „subclasele creative” (care reinterpretează vechiul raport dintre „arta înaltă” și „arta joasă”), precum și instaurarea criteriilor economice (financiare, de piață) în pofida celor juridice (apreciative, de judecare) care au dus la corporatizarea artei în pofida juridicizării ei.

Idealismul, mimetismul și eticismul în estetica lui Platon

Fără a elabora scrieri sistematice în care să trateze despre probleme și postulate specifice esteticii, Platon a propus în „dialogurile” sale o serie de teorii care reflectă poziția sa față de artă, frumos și experiența spirituală a acestora. Astfel, în dialogul „Banchetul” a expus o teorie idealistă a frumosului, în „Ion” a prezentat o teorie spiritualistă a poeziei, în „Philebos” a făcut o analiză a experienței estetice, iar în „Hippias Major” a încercat să definească frumosul în toate ipostazele sale. Teoria sa idealistă despre existență – conform căreia ar exista două lumi, o lume suprasensibilă a Ideilor și o lume sensibilă a materiei – și teoria aprioristă a cunoașterii – conform căreia oamenii cunosc Ideile înainte de a le experimenta în lumea materială – s-au reflectat în formarea conceptului de frumos, iar teoria spiritualistă despre om – conform căreia omul este alcătuit din suflet nemuritor și trup trecător – și teoria moralistă despre viață – conform căreia oamenii ar trebui să se ghideze după principii etice pentru a avea contact direct cu Ideea de Bine și a duce o viață fericită – s-au reflectat în formarea conceptului de artă.

Dacă pentru grecul de rând frumosul se confunda cu binele, pentru Platon frumosul este o consecință a admirării lucrurilor bune. În accepția lui Platon, frumosul era asociat celor ce corespundeau pe de o parte măsurii, ordinii, proporției, consonanței și armoniei, iar pe de altă parte celor ce corespundeau înțelepciunii, caracterelor și virtuții, faptelor mărețe și legilor bune, așadar atât obiectelor fizice, cât și obiectelor psihologice, sociale și politice.

În dialogul *Hippias Major*, Platon demonstrează, prin intermediul personajelor Socrate și Hippias, relativitatea definirii frumosului (în gr. *kalos*). Într-o primă încercare de a defini frumosul, Hippias enumeră o serie de „lucruri frumoase” (o fată, o cană, o liră), confundând frumosul cu „exemplul”. La a doua încercare Hippias susține că frumos ar fi „aurul văzut ca ornament”, însă Socrate îi demonstrează că frumusețea ține mai curând de ceea ce ar fi folosit într-un mod „potrivit” (așa cum

lingura de lemn e mai practic de folosit decât cea de aur). La a treia încercare, Hippias vine cu o negație susținând că frumos ar fi „ceea ce nimănui nu-i poate părea urât”, însă Socrate îi contracarează răspunsul susținând că trebuie definit „ce este”, nu „ce pare sau nu pare” frumos. Socrate propune o nouă serie de definiții, prima dintre ele fiind aceea că frumosul ar putea fi și ceea ce ar duce la un scop, respectiv ceea ce ar fi util, dacă utilul nu ar duce și la rău. Tocmai de aceea, mergând mai departe, frumosul ar putea fi definit ca „ceea ce ar fi favorabil, prielnic” și astfel ar duce la bine, însă în acest caz frumosul nu se poate confunda cu binele, fiind doar cauza unui efect. Într-un ultim efort, frumosul mai este definit și ca ceea ce ar „delecta”, ar „desfăta” văzul și auzul, însă nici acest răspuns nu îi poate satisface pe cei doi interlocutori, ajungând la concluzia că încercarea de a defini „natura frumosului” se oprește doar la enumerarea a ceea ce este perceput ca fiind frumos. Conversația se încheie cu constatarea lui Socrate „pare-se că încep să știu ce vrea să spună vorba «sunt tare grele cele frumoase»”.

Pentru Platon ceea ce conta era doar „frumusețea spirituală” care ar rezida în Idee, văzută ca „frumusețe pură”, și a cărei latură dinamică ar fi erosul. Astfel, Platon a ajuns să amplifice conceptul grec de frumos prin includerea obiectelor abstracte, inaccesibile experienței din lumea materială, a valorizat frumosul ideal în dauna frumosului real și a introdus o nouă măsură a raportului dintre frumusețea lucrurilor reale și ideea de frumos. Această măsură a frumosului, respectiv modul de raportare la ideea perfectă de frumos din sufletul nostru, așadar consonanța cu un ideal, se adăuga măsurii sofștilor, respectiv gradul de plăcere conținut în experiența estetică subiectivă, măsurii pitagoricienilor, respectiv regularitatea și armonia obiectivă, și măsurii socratice, respectiv gradul de armonizare cu utilitatea frumosului.

În ceea ce privește concepția despre artă, Platon o vede ca natură modificată și adaptată pentru folosul omului, care își exercită îndemânarea (vezi dialogul „Protagoras”). Privind arta din perspectiva opoziției dintre inspirație și tehnică, Platon consideră că arta ține mai curând de meșteșug (pictură,

sculptură, țesut, cizmărit, zidărit etc.), iar poezia iese din sfera artei, deoarece e văzută ca manie (profetică și irațională). Dealtfel, filosoful grec împarte poezia în „maniacală” (generată de extazul poetic) și „tehnică” (produsă de meșteșugul rutinier al scrisului).

Atunci când clasifică arta, Platon vorbește despre arte care utilizează lucrurile, arte care produc lucrurile și arte care imită lucrurile (vezi dialogul „Republica”). Mai târziu, însă, reduce clasificarea la doi termeni, desemnând drept „ctetice” artel de a utiliza ceea ce există în natură (cum ar fi, de pildă, vânatul și pescuitul) și drept „poetice” artel de a produce ceea ce lipsește naturii, acestea din urmă fiind împărțite la rândul lor în arte care îi servesc omului în mod direct sau indirect (dând ca exemplu confecționarea uneltelor) și arte care imită (vezi dialogul „Sofistul”). Ar rezulta, astfel, o distincție între artel productive (care crează lucruri materiale) și artel reproductive (imitative, care crează iluzii).

Termenul grecesc de *mimesis* desemna, într-o primă instanță, expresia caracterului cuiva sau interpretarea unui rol, mai curând decât imitația realității, și descria activitățile ritualiste, legate de muzică și dans, ale preoților, mai curând decât ceva specific artel plastice. Constatând că „artel creatoare de imagini” (cum ar fi sculptura și pictura) abandonaseră stilul geometric preferând să reprezinte oamenii reali, Platon a sesizat că artel „inspirate de Muze” reprezintă realitatea ca *mimesis*. Astfel, acest concept de *mimesis*, capătă două aspecte: imitativitatea (conform căruia artistul crează doar o imagine a realității) și irealitatea (conform căruia această imagine este de natură ireală).

Pornind de la această constatare, Platon a divizat „artel creatoare de imagini” în cele care păstrează proporțiile și culorile lucrurilor reprezentate și cele care le modifică, creând iluzii și nu imitații. Această clasificare a fost influențată de arta contemporană lui, căreia îi erau specifice „iluzionismul” și deformarea deliberată a formelor și culorilor. Noua școală de pictură iluzionistă, reprezentată de Apollodorus, Zeuxis, Parrhasios, a ajuns să fie considerată o „artă a amăgiri” folosită pentru realizarea unei asemănări desăvârșite cu lumea

exterioară. Așadar Platon ar fi supus arta unei judecăți negative datorită iluzionismului și nu reprezentacionismului ei.

Ca atare, pentru Platon, funcția artei stă în abandonarea iluzionismului prin realizarea utilității morale și a verității și corectitudinii, garanția corectitudinii fiind calculul și măsura în opoziție cu experiența și intuiția.

De aceea, arta nu trebuie să fie autonomă (să se conducă după propriile reguli), ci dublu eteronomă (preluând reguli din surse diferite) în raport cu existența reală, pe care trebuie să o reprezinte, și în raport cu ordinea morală, pe care trebuie să o respecte. De aici reiese că arta trebuie să creeze operele în acord cu legile cosmosului și să formeze caractere în conformitate cu Ideea de Bine. Pentru că acest lucru nu era respectat de arta timpului său, Platon a condamnat-o, deoarece această artă viza noutatea și varietatea, producea iluzii și distorsiona proporțiile, corupând astfel oamenii prin acțiunea artei

asupra emoțiilor, prin slăbirea caracterului și adormirea vigilenței.

Plăcerea în artă era considerată un simplu adaos, iar valoarea unei opere era decisă de un anumit „adevăr interior” care ar fi un „adevăr artistic” specific, diferit de „adevărul logic”.

Subîmpărțind logic conceptul de *mimesis* (înțeles acum ca imitație), Platon susține că ar exista două feluri de creații: creația divină, care ar produce lucrurile reale (animalele, cerul) și imaginile onirice, și creația umană, căreia i-ar corespunde lucrurile reale (uneltele, clădirile) și imagini ale artefactelor (picturile), care la rândul lor sunt fie copii fidele în asemănare, fie fantasme neasemănătoare prin reproducerea calităților și proporțiilor originalului. Aceste fantasme ar putea fi făurite cu ajutorul uneltelor (pictura sau sculptura) și prin interpretarea umană (sofistica și demagogia).

Imitațiile ar putea fi încadrate în categoria amuzamentului, fiind realizate „de dragul jocului”. Astfel, ajunge să pună în opoziție arta pictorului, care lucrează cu „imagini”, nu cu „lucruri reale”, și artele „serioase”, de genul medicinei, agriculturii, gimnasticii ori politicii. În vreme ce arta este considerată un joc, frumosul este considerat un lucru foarte serios și dificil.

Argumentând împotriva artei plastice și stabilind prescripții, formulate din teoria cunoașterii și metafizica sa, referitoare la modul în care ar trebui să fie arta, Platon a provocat o sciziune între filosofia artei și practica artei contemporane lui.

Platon și-a întemeiat doctrina – potrivit căreia frumosul este o proprietate a realității, arta trebuie să se întemeieze numai pe cunoaștere, iar în artă nu se pot exprima libertatea individuală, originalitatea și creativitatea – pe teoria pitagoricienilor că universul e ordonat matematic și armonic, pe teoria socratică potrivit căreia valoarea morală este cea mai înaltă și teoria aristofanică conform căreia arta trebuie coordonată de morală, rezultând interpretarea idealistă a frumosului și interpretarea mimetistă și eticistă a artei.

Naturalismul, *chatarsis*-ul și autonomia artei în estetica lui Aristotel

Conceptul de artă la Aristotel are un înțeles mai extins decât cel platonician, având sensurile de producție conștientă (întemeiată pe cunoaștere și familiaritatea cu regulile generale), de abilitate productivă și de lucru produs.

Astfel, arta ajunge să fie interpretată dinamic (căci producția devine mai importantă decât produsul), să fie văzută ca fiind determinată de raționamente intelectuale și cunoaștere și să se manifeste ca proces psiho-fizic, fiind dirijată către un proces natural prin punerea în relație a intenționalității artei și naturii.

Conceptul aristotelic de artă a fost modificat, însă, în modernitate, luând sensul mai restrâns de „artă frumoasă”, fiind conceput mai curând ca produs, decât ca abilitate sau activitate de a produce și luând accentul de pe cunoaștere sau reguli.

Metoda sa nu se limita la deducții generale ale gândirii logice și metafizice, ci studia și fenomenele particulare ale vieții naturale și sociale. Prin aplicarea metodei sale, Aristotel a încercat să stabilească relații între artă și material, prin modificarea formei (adăugare, înlăturare, sintetizare) și să identifice condițiile de posibilitate ale artei, respectiv cunoașterea, eficiența și talentul înăscut.

Aristotel clasifică artele în funcție de criteriul relației artei cu natura, împărțind artele în arte care desăvârșesc natura și arte care imită natura, acestea din urmă fiind considerate arte imitative (mimetice), de genul picturii, sculpturii și muzicii, descrise mai târziu ca „arte frumoase”. Imitația era considerată o funcție înăscută, naturală, a omului, respectiv o cauză a activității și satisfacției lui. Ca atare, conceptul de imitație ajunge să stea la baza clasificării artei și a definițiilor artelor particulare. Refuzând înțelesul de „copiere fidelă” al imitației, Aristotel susține că artistul ar avea la dispoziție trei modalități de imitare a lucrurilor, respectiv cum au fost și sunt, cum se spune sau par a fi și cum ar trebui să fie. În consecință, arta are posibilitatea de a înfățișa lucrurile ca fiind mai bune sau mai rele decât sunt. Arta nu înseamnă copiere.

În accepția lui Aristotel, arta trebuie să prezinte lucrurile sau evenimentele tipice (cu semnificație generală) și necesare. Astfel, într-o lucrare de artă nu ar mai conta lucrurile și evenimentele particulare, culorile și formele izolate, ci compoziția și armonia lor. Tot astfel, nu ar mai conta obiectul particular imitat de artist, ci noua totalitate pe care o realizează din obiecte.

Aristotel discută despre *mimesis* în contextul teoriei sale despre tragedie. Astfel, *mimesis* era înțeles ca activitate a unui mim (actor) de a simula, a crea ficțiuni și a le interpreta utilizând drept model realitatea.

Tocmai de aceea, în artă se pot reprezenta și lucrurile imposibile, dacă urmărește alt scop decât acela de reprezentare a realității; caz în care imposibilitățile plauzibile ar fi de preferat posibilităților neplauzibile.

Discutând felurile imitației, Aristotel aduce în discuție ritmul, melodia și limbajul și vede activitatea imitativă ca o creație, respectiv o invenție a artistului care se inspiră din realitate.

În definirea imitației, pe de o parte Aristotel a fost influențat de înțelesul platonician al *mimesis*-ului, conform căruia „imitația ne place pentru că îi recunoaștem originalul” (*Retorica*), iar pe de altă parte a păstrat vechiul înțeles al imitației ca expresie și înfățișare a caracterelor (*Poetica*). Astfel, spre deosebire de înțelesul ei modern, imitația avea două aspecte: acela de reprezentare a realității, în felurile sale modalități de la repetarea fidelă la adaptarea liberă, și acela de expresie liberă a realității.

Aristotel a renunțat la distincția grecească dintre artă (înțeleasă ca producție și pricepere) și poezie (înțeleasă ca profetie și nebunie divină), integrând poezia în rândul artelor. Și aceasta deoarece poezia ar ține de darurile native, mai curând decât de nebunie, s-ar produce prin talent, pricepere și exercițiu și ar fi supusă regulilor ca subiect al unui studiu științific, numit *poetică*. Aristotel a reunit poezia cu artele plastice, incluzându-le într-un concept de artă unic și eliminând astfel vechea opoziție dintre poezie și artă, opoziție pe care a redus-o la distincția între două tipuri de poeți și artiști: cei care se pricep și cei care sunt inspirați.

Aristotel realizează o tipologie a artelor imitative, folosind drept criterii mijloacele întrebuințate, obiectele acestor arte și metodele de imitare. Astfel, după mijloacele întrebuințate, ritmurile sunt folosite în dans, limbajul în tragedie, comedie și ditiramb, iar melodia e folosită în muzică. După obiectele lor, în cazul abordării nobile, avem de-a face cu tragedia, iar în cazul abordării vulgare, avem de-a face cu comedia. Iar după metodele de imitare, atunci când e folosită vorbirea directă avem de-a face cu arta epică, iar când e folosită vorbirea indirectă, prin intermediul eroilor, avem de-a face cu arta dramatică.

Filosoful grec introduce și un alt concept determinant în teoria artei, respectiv conceptul de *chatarsis* (purificare). Astfel, definind tragedia și comedia ca imitații ale unor acțiuni, care stârnind mila și frica, în cazul tragediei, respectiv desfătarea și râsul, în cazul comediei, determină purificarea de patimi și pasiuni. În acest caz, Aristotel definește scopul și efectele artei ca fiind determinate de *chatarsis* și *mimesis*.

Distingând un „grup catartic” în rândul „artelor imitative”, Aristotel menționează poezia, muzica și dansul, însă nu include aici și artele plastice.

Pentru Aristotel, scopul artei este acela de a purifica emoțiile, a oferi plăcere și distracție, a contribui la perfecțiunea morală și a stârni emoții. Ca atare, arta contribuie la realizarea celui mai înalt scop al omului, fericirea, prin intermediul răgazului în care e trăită distracția nobilă, unde se combină plăcerea cu frumusețea morală.

Dacă în natură ne afectează obiectele, în artă am fi afectați de asemănările lor (*eikónes*). Din această pricină, plăcerile resimțite în identificarea asemănării provin din recunoașterea similitudinilor cu originalele și din aprecierea priceperii execuției pictorului, sculptorului sau arhitectului.

Plăcerile variate furnizate de artă, care rezultă din eliminarea emoțiilor, imitația abilă, execuția excelentă și culorile frumoase sunt împărțite în plăceri intelectuale (care predomină în poezie) și plăceri senzoriale (care predomină în muzică și în artele plastice).

Arta e văzută ca fiind autonomă în raport cu legile morale și cele naturale, precum și în raport cu virtutea și adevărul. Poeziei și politicii li se aplică norme de corectitudine diferite, ceea ce face ca adevărul artistic să fie diferit de adevărul moral. Potrivit lui Aristotel, poezia „chiar atunci când greșește, poate avea dreptate”, ceea ce ar însemna că adevărul artistic e diferit și de adevărul cognitiv. La rândul lor, artele plastice nu ar avea de-a face cu adevărul sau minciuna, deoarece nu ar întrebuința propoziții.

În pofida autonomiei artei, operele de artă pot fi criticate din 5 puncte de vedere, atunci când ele sunt imposibile ca subiect, contrare rațiunii, dăunătoare, contradictorii sau împotriva regulilor artei. În sens restrâns, însă, opera de artă poate fi criticată atunci când este incompatibilă cu rațiunea, cu legile morale și cu legile artistice. Astfel, pe baza criteriului logic, al celui etic și al celui artistic, se poate judeca valoarea unei opere.

Pe lângă faptul că arta este văzută ca fiind autonomă, ea este considerată și universală, pentru că se ocupă de problemele generale și o face într-o manieră accesibilă tuturor. Datorită caracterului său universal, arta trebuie să țină cont de anumite reguli, care nu pot înlocui judecățile persoanelor experimentate. În acest context, Aristotel susține că ar exista 3 atitudini posibile față de artă, atitudinea meșteșugarului, cea a artistului și cea a specialistului.

Nuanțând raportul față de artă, Aristotel a vorbit despre un dar al armoniei și al ritmului, care mai târziu se va numi simț al frumosului și despre imitație ca dar înăscut, care mai târziu se va numi creativitate.

Poziția lui Aristotel față de conceptul de frumos poate fi extrasă din mai multe scrieri ale sale. Astfel, în *Retorica*, Aristotel susține că frumos este atât ceea ce e valoros în sine, cât și ceea ce produce plăcere, determinând agreementul și admirația. Astfel, el a transformat o idee imprecisă într-un concept și a înlocuit înțelegerea intuitivă cu o definiție. Fiind asociat cu plăcerea, frumosul se deosebește de utilitate, pentru că valoarea frumosului este intrinsecă, iar valoarea utilității derivă din rezultatele ei. În *Poetica* și *Politica*, Aristotel susține că frumosul

depinde de ordine (*táxis*) și mărime (*mégethos*). În *Metafizica*, el adaugă proporția (*symmetria*), înclinând, însă, să echivaleze proporția cu ordinea. Ordinea a fost denumită mai târziu „formă” și a fost echivalată cu moderația, fiind în special aplicată moralei. Acestora, Aristotel le-a adăugat doctrina convenienței, potrivit căreia anumite proporții fac ca lucrurile să fie frumoase, deoarece ar concorda cu natura lucrurilor respective. În plus, Aristotel a vorbit și despre importanța armoniei culorilor, influențat fiind de pitagoricieni. În *Metafizica*, Aristotel susține că numai ce ar fi ușor perceptibil ar fi frumos. Astfel, proprietățile care determină lucrurile frumoase ar fi limitarea (*horisménon*), ordinea (*táxis*) și proporția (*symmetria*), făcând ca obiectele de mărime limitată să fie plăcute simțurilor și minții.

În *Poetica* și *Retorica* a întrebuințat termenul de „ceea ce poate fi bine sesizat de văz” (*eusýnopton*). Astfel, pentru ca un obiect să producă plăcere, el trebuie să fie adecvat capacității simțurilor, imaginației și memoriei. Prin aceasta, se poate spune că Aristotel a deplasat accentul în estetică de la proprietățile lucrurilor percepute la proprietățile percepției, perceptibilitatea devenind o condiție a unității operei de artă.

Prin meditațiile sale, Aristotel lărgeste sfera frumosului care ar cuprinde divinitățile și oamenii, corpurile omenești și structurile sociale, lucrurile și actele, natura terestră și arta. În aceste cazuri, caracterul frumosului este multiplu și variabil și trebuie apreciat, nu explicat, deoarece cuprinde binele și plăcerea.

În ceea ce privește abordarea experienței estetice, se poate spune că Aristotel a vorbit despre frumos în sensul grecesc, mai larg, acela de desfătare, menționând experiențele specifice ale unor stări de plăcere intensă, a unor stări pasive de vrajă cu putere adecvată și excesivă, despre proveniența acestor stări din manifestarea simțurilor și nu a acuității lor și despre nașterea plăcerii din senzațiile înseși și nu din asocierea lor.

Aristotel a contribuit la teoria esteticii prin propunerea tezelor despre elementele subiective ale frumosului, despre autonomia artei, despre adevărul artistic și despre satisfacția estetică specifică omului. Astfel, se poate spune că estetica sa e

dominată de faptul că a interpretat *mimesis*-ul în mod activ, *chatarsis*-ul în mod biologic și măsura ca moderație, stabilind o teorie unitară a artei ca totalitate, în care poezia avea loc egal cu artele plastice și muzica.

Iconoclasm vs. iconodulism și conținutul religios al artei în estetica medievală

Estetica medievală acoperă două regimuri ale reprezentării și experienței în funcție de doctrinile și practicile religioase dominante într-o anumită arie geo-politică: estetica medievală răsăriteană (bizantină) și estetica medievală occidentală.

Estetica bizantină

Estetica bizantină e caracterizată de o atitudine religioasă dualistă față de lume, divizând-o într-o lume divină și o lume terestră. În vreme ce lumea divină posedă arhetipuri care modelează lumea materială, lumea terestră a primit binecuvântarea divină prin „întrupare”, ceea ce sugerează ideea că omul aparține unei lumi superioare la care va ajunge prin virtute.

Preocupată de frumosul transcendent, estetica bizantină reușea să vehiculeze un sentiment al sublimului, în special prin manifestările somptuoase din biserica bizantină, în care estetica ținea cont de o expresie unitară a tuturor artelor, în arhitectura monumentală, în mozaicurile și frescele murale, în icoanele, podoabele și veșmintele liturgice, în ritualurile și cântările liturgice. Astfel, nevoia grecească de frumos și ceremonie era speculată în serviciile religioase (care ar corespunde reprezentanților teatrale).

Arta bizantină era mistică și simbolică, bazându-se pe o estetică spirituală și transcendentă. Expresia esteticii religioase și spiritualiste se regăsește în ICOANĂ (gr. *eikón*), identificată cu „ imaginea”, „asemănarea” lui Hristos și a sfinților. Dacă trupul e văzut ca simbol al sufletului, artistul dematerializează corpul omenesc, reducându-l la o formă abstractă.

În practica artistului, icoanele devin obiect al rugăciunii. Fața și ochii devin punctul focal al picturii. Figura este alungită, dematerializată, plasată pe un fundal auriu, izolat de lume. La rândul lor, fragmentele de natură sunt reduse la forme

geometrice. Sculptura e prea materială și realistă. Fantezia și originalitatea sunt înlocuite de impersonalitate și anonimitate.

În timp, limitarea picturii la scene religioase, în care apăreau reprezentații Hristos și sfinții, pentru a fi venerați și admirați, a dus la acuzația de idolatrie și erezie, care a rezultat în disputa dintre iconoclaști și iconoduli.

Istoria acestei dispute începe la anul 725, când împăratul bizantin Leon al III-lea Isaurianul lansează primul edict contra icoanelor, edict nerecunoscut de către papa Grigore al II-lea, ceea ce a dus la excomunicarea împăratului. După sinodul din 731, împăratul Constantin al V-lea îi excomunică pe iconoduli și distruge o cantitate importantă de opere de artă. Însă după conciliul de la Niceea din 787, împărăteasa Irina trece de partea iconodulilor. În 813, Leon al V-lea Armeanul declanșează al doilea val de iconocasm și abia în 842 se revine la iconodulism. Deși disputa era doctrinală, aceasta a dus la distrugerea cvasi-totală a artei bizantine dinainte de 842.

Disputa dintre iconoduli și iconoclaști s-a bazat pe antagonismul dintre două doctrine teologice, respectiv grupuri sociale, care reprezentau pe de o parte cultura „plastică” a grecilor, iar pe de altă parte cultura abstractă a Orientului. Dacă iconoclaștii susțineau reformarea cultului religios, precum și eliminarea idolatriei și profanării religiei, plecând de la ideea că „nici o icoană nu poate înfățișa natura lui Dumnezeu”, iconodulii susțineau perceperea spiritualului cu ajutorul imaginilor pe care le vedem, întemeindu-și doctrina pe argumentul „întrupării”.

Ca atare, teoria artei bizantine e bazată pe ipoteze teologice, potrivit cărora imaginea este percepută ca un fragment al ființei divine și este judecată după asemănarea ei cu prototipul transcendent. În vreme ce iconodulii au dezvoltat o *estetică mistică*, iconoclaștii au ajuns la o *estetică naturalistă* introducând un nou tip de pictură, *pictura realistă*, lipsită de conținut spiritual și mistic.

Estetica medievală occidentală

În estetica medievală occidentală se disting două tipuri de teze: cele ale postulatelor și cele ale intuițiilor. Se considera că postulatele erau teze generale importate din metafizică și estetică și transmise de la o generație la alta. La rândul lor, intuițiile erau teze întemeiate empiric, care se bazau pe observarea operelor de artă și a experiențelor estetice.

În ceea ce privește filosofia frumosului, se susținea că sunt frumoase lucrurile care ne plac, care ne trezesc admirația și desfătarea, prin contemplare. Frumosul este atât fizic (sensibil) cât și spiritual (moral). În plus, conceptul de frumos e pus în relație cu conceptul de bine: căci toate lucrurile frumoase sunt bune și toate lucrurile bune sunt frumoase. Însă frumosul nu e doar ideal, ci se găsește peste tot (*pankalia*). Această concepție e caracterizată de un *integralism și optimism estetic*.

Ca atare, frumusețea se regăsea atât în natură, cât și în artă, punându-se accent mai curând pe similitudinile, decât pe deosebirile dintre ele.

În principiu, însă, frumosul constă în armonie (proporțională) și claritate, care oferă plăcerea contemplării. În acest context, *proporția* e discutată din perspectiva convenienței, comensurației și consonanței, respectiv din perspectiva armoniei văzută ca ordine și măsură. Proporția denotă calitativ o selecție și o aranjare adecvată a părților, iar cantitativ e discutată din perspectiva raportului matematic dintre părți. În fine, *claritatea* denota lumina și strălucirea fizică, precum și "strălucirea virtuții".

În secolul al XIII-lea se vorbește despre 4 cauze ale frumuseții: măsura, ritmul, culoarea și lumina.

Frumosul era considerat a fi proprietatea obiectelor care produc plăcere, dar care ar fi determinat și de prezența unui subiect. Ca atare, se considera că, în perceperea frumosului, sunt implicate atitudini cognitive, contemplative și emoționale.

Deoarece frumusețea ar putea activa și emoții nedorite (cum ar fi curiozitatea sau dorința), unii gânditori medievali recomandau o atitudine ascetică față de frumosul sensibil (pământean), în favoarea frumosului ideal (divin).

În privința opiniilor artiștilor medievali despre artă, s-a păstrat ideea antică potrivit căreia arta ar trebui înțeleasă ca aptitudine de a produce un lucru conform regulilor, așadar potrivit unei cunoașteri precise, considerate științifice, deși funcțiile artei erau mai curând religioase și morale, practice și educative.

Potrivit gânditorilor medievali, arta ar trebui să aibă un caracter simbolic, demonstrativ și exemplar, respectiv de vehicol al frumuseții, al adevărului și vieții bune. În aceste condiții, teologul decidea conținutul lucrărilor de artă, iar artistul aplica forma.

Estetica Renașterii

Estetica Renașterii a fost influențată de îndepărtarea de tradiția medievală și întoarcerea la Antichitate și caracterizată de începutul unui proces de laicizare a culturii și a vieții, de naturalism și individualism. Numele de Renaștere are două înțelesuri: acela de resurrecție a Antichității și de resurrecție a umanității.

Fazele de dezvoltare ale Renașterii ar putea fi sintetizate în trei perioade: perioada pre-clasică (*Quattrocento*), clasică (*Cinquecento*) și post-clasică (către sfârșitul anilor 1600). Fiecare fază a produs artă diferită, însă idei estetice similare. Centrele semnificative ale dezvoltării Renașterii erau dispuse într-o fază timpurie florentino-venețiană și într-o fază târzie romano-venețiană.

Din punct de vedere social și politic, în perioada Renașterii predomina structura urbană cu orașe aflate pe poziții dominante, exista o multiplicitate de mici state rivale, începuseră să fie abandonate relațiile feudale, se constata o dominare a clasei negustorești și apărea o nouă aristocrație cu nivel de viață ridicat.

Din punct de vedere economic, datorită faptului că banul, pământul și bunurile erau nesigure, cultura a devenit o „investiție economică”.

Printre modelele antice care au influențat estetica Renașterii se poate vorbi de filosofia lui Platon, poezia lui Horațiu, retoricile lui Quintilian și Cicero, precum și cele „Zece cărți despre arhitectură” ale lui Vitruviu, respectiv teza principală conform căreia proporțiile corpului uman devin un model necesar pentru artă.

Cadrul general al esteticii este dat de filosofia lui Platon, în versiune neo-platoniciană, reflectată în Academia platoniciană spiritualistă de la Florența, iar mai târziu de filosofia lui Aristotel, în versiune arabă, reflectată în Universitatea aristotelică naturalistă de la Padova.

Condițiile sociale și administrative ale artiștilor florentini au influențat teoria artei în Renaștere. La începutul Renașterii domina concepția tradițională despre arte văzute ca dexterități, înrudite cu științele și meșteșugurile. Artele se împărțeau în *arte*

liberale, care corespundeau marilor științe, și *arte mecanice*, care corespundeau meșteșugurilor (în care erau incluse și artele plastice). Scriind tratate despre practica artistică și despre arhitectură, artiștii plastici au reușit să fie considerați, în cele din urmă, artiști liberali.

Massacio și adepții săi au introdus schimbări importante: noua pictură a Renașterii a renunțat la verticalismul gotic pentru a imita lucrurile după natură; fenomenele s-au simplificat, detaliul fiind abandonat pentru a esențializa lucrurile; corpul a ajuns să fie reprezentat mai curând cu ajutorul planurilor decât al liniilor.

Tendențele din pictura secolului al XV-lea sunt: *orientarea arheologică* (Mantegna), care reproduce detalii cotidiene ale vieții antice, *orientarea descriptivă* (Ghirlandaio, Carppacio), care reproduce detalii ale vieții florentine, venețiene, de la costume la locuințe și străzi, *orientarea lirică* (Fra Angelico Botticelli), caracterizată mai curând prin trăsături gotice decât clasice, *orientarea manieristă* (Botticelli, Fillipino Lippi), caracterizată prin linia complicată, agitată, prin exagerarea detaliilor, mișcarea emoțională a figurilor și atitudini manieriste, *orientarea științifică* (Piero della Francesca, Leonardo da Vinci), caracterizată prin aplicarea științei perspectivei care permitea reprezentarea lumii tridimensionale pe suprafețe plane, conform legilor opticii.

În timp ce arta Renașterii implică o varietate de concepții diferite, tratatele artiștilor reprezintă concepții unitare, monolitice și coerente despre artă. Printre autorii tratatelor se numără Lorenzo Ghiberti (*Tratat de sculptură* și prima autobiografie de artist), Leone Battista Alberti (*Tratat despre pictură*, *Tratat despre sculptură*, *Tratat despre arhitectură*), Piero della Francesca (un tratat despre principiul calculelor matematice) și Leonardo da Vinci (*Tratat despre pictură*). Aceste tratate ofereau prescripții tehnice (despre modul de amestecare al culorilor, despre turnarea sculpturilor ori despre construirea caselor), date (despre probleme istorice, despre arta antică și contemporană, despre genealogia artelor artiștilor importanți) și analize (logice, psihologice și matematice).

Cea mai mare importanță se dădea problemelor de perspectivă și proporție, tratate științific. Perspectiva este fenomenul optic

potrivit căruia imaginea obiectului perceput se micșorează în funcție de distanță și e deformată în funcție de poziția sa în raport cu ochiul. În privința proporțiilor, se stabilise un consens asupra existenței unei „forme perfecte, naturale” pentru om, care ar fi cuantificabilă și calculabilă.

În privința stabilirii categoriilor artistice, pe lângă tematizarea cantitativă (respectiv preocuparea pentru întrebuintarea perspectivei și a proporției perfecte) există o preocupare și pentru tematizarea calitativă a raportului dintre artă și natură.

Renașterea clasică (aprox. 1500 - 1525) este asociată cu numele lui Leonardo, Rafael și Michelangelo. Transformarea practicii artistice și a discursului estetic s-a realizat prin trecerea de la observarea și reprezentarea directă a lucrurilor la o viziune mai raționalistă, corectată de reflecție și construcție, și o cunoaștere a lucrurilor și spațiului. Renașterea clasică se caracterizează prin lipsa elementelor romantice, baroce, manieriste, prin sobrietate în utilizarea decorației în favoarea construcției, prin disciplină în imaginație (subordonată realității), prin renunțarea la grație în favoarea trupurilor înflorite, la bogăție în favoarea simplității, la diversitate în favoarea monumentalității, la pluritate în favoarea unității. Concepția clasică este ideală prin aspirația de a crea obiecte perfecte din punct de vedere formal, rațională, fiind bazată pe calcule și operând cu proporții numerice și modele geometrice, obiectivă, fiind preocupată de forma obiectivă perfectă, antropometrică, deoarece omul e măsura artei, monumentală, convinsă de propria măreție, solemnă și jubilantă, regulată și închisă, ideal realizată deplin în arhitectură.

Estetica lui Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci a scris despre artă sub forma unor note și aforisme disparate. *Tratatul de pictură* (1651) este o compilație de texte puse laolaltă de elevii săi. Oferind o teorie a artei în înțeles mai larg, *Tratatul* conține prescripții tehnice din atelierul artistului, despre modul de a picta și reflectă expresia gustului personal al lui Leonardo.

Pe lângă principiile metodologice originale, deschise și libere de presiunea tradiției, programul propus de Leonardo are în vedere dezvoltarea experimentului, strâns legat de practica artistică, și utilizarea matematicii, înțeleasă ca fundament al științei, care trebuia să verifice și să controleze experiența.

Potrivit lui Leonardo, ochiul ne spune mai mult și cu mai multă siguranță despre lume decât ne poate spune intelectul. Arta, prin pictură, servește la cunoașterea lumii (căci, folosind perspectiva și clarobscurul, ne înfățișează lumea tridimensională pe suprafețe plane) și este filosofie. Arta poate ajunge mai departe decât știința pentru că cuprinde relații calitative, nu doar cantitative.

Obiectivul artei este cunoașterea lumii vizibile, despre felul în care iau naștere diversele ei calități, forme, culori, lumini și umbre, ori despre cum anume depind aceste lucruri de modalitatea și poziția din care sunt privite, ori despre geneza formelor, culorilor, luminilor, ca fenomen analog fenomenelor atmosferice sau geologice.

În formarea concepției sale despre artă, Leonardo s-a folosit de conceptul clasic grecesc care cuprindea toate artele, științele și meșteșugurile, s-a arătat interesat exclusiv de artele reproductivă, respectiv de capacitățile specifice omului de a reproduce fragmente de realitate.

Leonardo a acceptat clasificarea tradițională a artelor (mecanice și liberale) și a încercat să demonstreze că pictura este o artă liberală pentru că este creativă, în ciuda necesității de a rămâne fidelă realității, în măsura în care artistul nu trebuie să corecteze natura.

Valorizând pictura ca fiind cea mai perfectă dintre arte (poezia, muzica, sculptura), Leonardo a susținut că pictura este

superioară poeziei pentru ca ar avea cuprindere mai largă, prin integrarea tuturor lucrurilor vizibile, că ar reprezenta lucrurile prin imagini, nu prin cuvinte, și cu mai mare grad de veridicitate decât cuvintele convenționale și ar reprezenta natura mai curând decât invențiile omenești. Pictura ar folosi cel mai nobil și mai sigur simț, văzul în detrimentul auzului, și s-ar baza pe cunoștințe științifice de optică. Fiind „unică”, pictura nu poate fi copiată. În plus, este mai accesibilă, necesitând mai puțin comentariu, și astfel ajunge să influențeze într-un mod mai nemijlocit. Spre deosebire de poezie, care ar plictisi uneori, pictura atrage oamenii. Asemenea muzicii, pictura conține armonie și spre deosebire de aceasta, pictura își prezintă conținutul în mod simultan și nu secvențial.

Premisele judecăților asupra picturii ar fi acelea că parte din valoarea artei stă în funcția de reproducere, o alta în observațiile reproduse de ea, o alta în modul de reproducere, iar o alta în reproducerile înseși. Astfel, desemnând criteriile judecății de valoare ale artei, Leonardo enumeră: fidelitatea în reprezentarea realității, mărimea sferei realității cuprinse de artă, multiplicitatea mijloacelor de reprezentare, perfecțiunea și demnitatea reprezentării, simultaneitatea reprezentării lucrurilor, conformitatea cu principiile generale ale reprezentării, perceperea multilaterală a realității cu ajutorul simțurilor și a intelectului, creativitatea spontană față de natură, calitatea dificultăților întâmpinate, durabilitatea creațiilor, accesibilitatea unei opere de artă și armonia acesteia.

În privința raportului dintre artă și natură, sistemul de valori al lui Leonardo pretindea pe de o parte fidelitatea față de natură, iar pe de altă parte creativitate. În aceasta nu există o contradicție câtă vreme Leonardo concepea creativitatea ca inventivitate în menținerea fidelității. Artistul nu este o oglindă a realității, pentru că nu reflectă pur și simplu lucrurile, ci dobândește și o cunoaștere a lor. În integritatea sa, natura ar fi subiectul adevărat al artei, pictura trebuind să fie fidelă naturii până la iluzie.

Arta, îndeosebi pictura, ar fi asemenea științei, deoarece reproduce și cunoaște realitatea, având ca obiect suprafața

vizibilă a lucrurilor. Poezia este diferită de cunoaștere deoarece folosește cuvinte și nu forme și culori reale.

În *Tratatul de pictură*, Leonardo afirmă că „nu întotdeauna ceea ce este frumos este și bun”, deoarece luptând pentru frumusețea detaliilor poți distruge frumusețea întregului. Diferitele corpuri au frumuseți diferite, dar grația lor este identică. În vreme ce frumusețea se referă la calitatea lucrurilor, grația se referă la influența lor, ceea ce ar susține ideea unui pluralism estetic.

Interesat de procesele naturii, respectiv de perceperea decât de plăcerea resimțită în fața naturii, Leonardo spre o știință naturală descriptivă și o psihologie descriptivă a percepției și a picturii, precum și spre discuții practice și tehnice, de genul cum ar trebui să procedeze pictorul pentru a reprezenta fidel obiectele din natură.

Printre proporțiile care apar în natură sunt unele perfecte și altele mai puțin perfecte. Leonardo a studiat în primul rând proporțiile fapturilor vii (în special ale omului) deducând că, de pildă, capul omului ar putea fi împărțit în 12 grade, fiecare grad ar putea fi împărțit în 12 puncte, iar fiecare punct ar putea fi împărțit în 12 minute.

În teoria proporțiilor perfecte, acestea nu trebuie stabilite înainte de a le experimenta, se observă că există diferite proporții (identificate ca frumuseți) perfecte, că proporțiile aceleași persoane se schimbă optic și anatomic în funcție de mișcările acestora și că proporțiile vizează cantitatea mai curând decât calitatea corpurilor. Rolul proporției în pictură e limitat, pentru că proporțiile sunt legate de corpuri, arta reprezentând și pasiunile sufletului.

În ceea ce privește regulile, acestea trebuie folosite doar pentru a controla figurile, aplicarea lor în compoziție ducând la confuzie. Pe lângă reguli e nevoie și de invenție în artă, căci arta are două fundamente: măsura și invenția, măsura și gândirea, regula și creativitatea.

Observațiile privesc, în principal, culorile, lumina, umbra. Nu vedem niciodată culoarea locală a unui obiect real, aceasta fiind condiționată de culoarea specială a obiectului, de culoarea lucrurilor învecinate, de aerul care înconjoară obiectul și de ochii

și poziția observatorului. Observațiile psihologice ale lui Leonardo au dus la o ruptură cu viziunea geometrică a lumii care dominase până atunci. Leonardo își compara observațiile și făcea generalizări întocmind liste, realizând alăturări și distincții.

Astfel, în practica sa, Leonardo a deosebit 10 funcții ale văzului, determinate de lumină, umbră, culoare, corp, formă, poziție, distanță, apropiere, mișcare, repaos; 4 elemente în pictură, respectiv mișcarea, plasticitatea, linia și coloritul; 8 poziții ale corpului, reprezentat în pictură prin repaos, mișcare, alergare, încordat șezând sau îngenunchiat, culcat și atârnat; două părți ale picturii: linia și culoarea; două componente ale figurii omenești: forma și atitudinea și două componente în proporția membrelor: calitatea și mișcarea.

Leonardo observa, de asemenea, faptul că într-o pată de culoare de pe un zid poți vedea un peisaj frumos, ceea ce ar releva capacitatea ochiului și a gândirii de a întregi și a interpreta figurile amorf observate, transformându-le în obiecte familiare.

Pe lângă textele care țin de istoria esteticii, în *Tratatul de pictură* mai pot fi regăsite și texte de istoria tehnicii picturii și de istoria gustului, ca un fel de comentarii la picturile personale. Cele mai multe prescripții erau dictate de predilecția pentru *sfumato* (lumina difuză) și căutarea plasticității conturului.

Semnificația scrierii și practicilor artistice ale lui Leonardo ține de importanța pe care o poate avea din perspectiva stabilirii unor teme tradiționale ale esteticii, printre care punerea în discuție a raportului dintre artă și natură, unde a propus un naturalism integral, a raportului dintre artă și cunoaștere, incluzând artele în cunoaștere și a raportului dintre artă și reguli, limitând însemnătatea regulilor. În ceea ce privește contribuția sa în afara cadrului tematic tradițional, Leonardo a propus o fenomenologie a lumii vizibile, bazată pe numeroase observații și o încercare de disecare a fenomenelor artei pentru a-i descoperi elementele și funcțiile.

Evitând descrierile realității în favoarea construcțiilor bazate pe realitate, Leonardo a dezvoltat o concepție despre artă mai puțin ornamentală, miniaturistă și emoțională decât cea din Quattrocento.

Estetica lui Immanuel Kant

Respectând topica celorlalte „critici” (a rațiunii pure, în raport cu capacitatea noastră de a cunoaște, și a rațiunii practice, în raport cu condiția noastră morală), Kant pune în discuție două specii de judecăți estetice (sau de gust): frumosul și sublimul, evaluate în raport cu patru momente ale judecății estetice (calitativ, cantitativ, relațional și modal).

Astfel, din punctul de vedere al **calității**, judecata (estetică) de gust e definită ca satisfacție sau desfătare *dezinteresată* care ar decurge din raportarea reprezentării lucrurilor la noi. Judecata estetică se deosebește de judecata practică pentru că, fiind empirică (provenind din experiență), exprimă un interes prin calificativul „agreabil”, iar fiind pură (înainte de orice experiență), provoacă un interes pentru realizarea acordului cu realitatea sensibilă. Plăcutul și binele sunt legate de un interes câtă vreme presupun realitatea unor obiecte. Frumosul, în schimb, nu este plăcut pentru că presupune o judecată și nu este bine pentru că nu presupune un imperativ moral, ci este un joc liber. Prima definiție a frumosului se realizează în raport cu gustul care e considerat a fi facultatea de a judeca un obiect (sau un mod de reprezentare) cu ajutorul satisfacției sau neplăcerii într-un fel cu totul dezinteresat.

Din punct de vedere al **cantității**, datorită faptului că judecata estetică nu determină un obiect, ci exprimă relația dintre subiect și obiect, uzând de predicate relaționale, satisfacția estetică este universală nu se întemeiază logic sau intelectual pe concept, ci pe sentiment, așadar fiind subiectivă. Prin urmare, a doua definiție a frumosului ar fi aceea că este frumos ceea ce place universal, fără concept. Condiția de posibilitate a universalității este capacitatea de comunicare la orice ființă care judecă. Acest sentiment universal comunicabil nu apare drept o cunoștință deoarece în frumos raportul dintre imaginație și intelect se acordă, armonios și liber, în joc. Acest acord definește un simț comun propriu esteticii: gustul, care completează simțul comun logic și simțul comun moral.

Din punctul de vedere al **relației** (scopurilor), frumusețea este forma finalității unui obiect pentru că este percepută fără reprezentarea unui scop. Astfel, cea de-a treia definiție a frumosului ar fi aceea că frumosul este finalitatea fără scop sau intenție, presupunând o potrivire între forma unui lucru și jocul armonios al facultăților noastre. Această *frumusețe liberă* (sau naturală), pe care o întâlnim în penajul păsărilor exotice ori în formele unor crustacee marine, nu presupune un concept. În schimb, *frumusețea aderentă*, pe care o întâlnim, de pildă, la un cal a cărui constituție anatomică e adaptată perfect la modul de locomoție, presupune un concept logic despre tipul sau destinația obiectului.

Din punctul de vedere la **modalității** (satisfacției produsă de obiect), este frumos ceea ce este recunoscut *fară concept*, ca obiect al unei *satisfacții necesare*. Kant susține că există o solidaritate între *necesitatea* judecării de gust și *universalitatea* ei. Necesitatea judecării de gust nu ar fi nici teoretic obiectivă (înțeleasă drept cunoștință), nici practic obiectivă (înțeleasă ca morală), ci ar fi subiectivă, respectiv un principiu constitutiv regulator determinat de simțul comun (*sensus communis*). Astfel se poate spune că în vreme ce Kant privilegiază autonomia judecării estetice fondată pe un sentiment intim, Hume privilegiază caracterul consensual normativ fondat pe cultura intelectului.

În ceea ce privește considerațiile lui Kant asupra **sublimului**, obiectele sublime ar cădea sub incidența moralei. Dacă în frumos forma obiectului este mărginită (finită), în sublim forma este nemărginită (infinită), fiind considerată mărimea absolută. Dând drept exemple ale sublimului piramidele, Catedrala Sf. Petru din Roma și sistemele Căii Lactee, Kant susține că atunci când avem de-a face cu mărimea de întindere ne confruntăm cu *sublimul matematic* al imensității, care se raportează la facultatea de cunoaștere, iar atunci când avem de-a face cu mărimea de forță ne confruntăm cu *sublimul dinamic* al puterii, care se raportează la facultatea de a dori.

Dacă măsura științifică (logică) se execută prin comparare cu altă mărime aleasă ca unitate de măsură, judecata fiind relativă,

determinată, măsura estetică se întocmește prin raportare la capacitatea imaginației (de a cuprinde o totalitate într-o imagine), judecata fiind reflectantă. Facultatea de judecare determinativă are funcția de subordonare a particularului față de un universal, iar facultatea de judecare reflexivă are funcția de a căuta universalul pornind de la particular.

Kant adaugă că este sublim ceea ce depășește facultatea subiectivă de a avea o imagine. Descriind procesul prin care se realizează sublimul, Kant vorbește despre două stadii de realizare a acestuia. În primul stadiu rațiunea prezintă obiectul ca totalitate absolută, imaginația încercând să-l înfățișeze sensibil și rezultând, astfel, o disproporție, o tensiune interioară între exigența rațiunii și puterea imaginației care produce un sentiment de neplăcere. În fața sublimului avem sentimentul micimii ca ființe sensibile, fiind considerat în acest stadiu mai curând ca o durere decât ca o plăcere. În cel de-al doilea stadiu, sentimentul micimii sensibile provoacă facultatea superioară a rațiunii, care domină imensitatea și forța lucrurilor exterioare, trecând de la sentimentele de coborâre și neplăcere la sentimentele de înălțare și plăcere, prin reculul de la impresia de măreție naturală la demnitatea și vocația morală a omului. Astfel disonanța sfârșește într-o armonie.

Observând acest lucru, Kant susține că adevăratul sublim nu se află în obiect, ci în spiritul celui care judecă, rezidând în conștiința superiorității rațiunii asupra naturii sensibile, a destinului moral și a libertății asupra necesității naturale.

Kant observă că sublimul dinamic este mai puternic decât sublimul matematic și, de asemenea, că sentimentul sublimului leagă intim esteticul de moralitate.

Pentru Kant, fundamentul plăcerii estetice este universal în raport cu facultatea de a judecata care e concepută ca un joc liber al armoniei între imaginație și intelect. În aceste condiții, gustarea frumosului se realizează prin intermediul „simțului comun”, iar producerea frumosului necesită geniul.

Arta frumoasă, realizată în vederea atingerii idealului, este diferită de arta mecanică, realizată în scop util și de arta de agrement, realizată în scopul plăcerii.

Kant clasifică artele fundându-le pe idealul artistic, respectiv pe modalitățile de expresie umană: cuvântul, căruia îi corespunde articulația vorbirii, gestul, căruia îi corespunde gesticulația și sunetul, căruia îi corespunde modulația. Aceștia le corespund arta cuvântului, respectiv elocința și poezia, arta plastică, respectiv plastica propriu-zisă, pictura și arta grădinii, și arta jocului de senzații, respectiv arta pură a culorilor și muzica. Plastica ar avea ca obiect nemijlocit corpul uman, iar ca obiect mediat corpurile legate de viața omului, întruchipate în arhitectură. Pictura este caracterizată prin desen (zugrăvind natura), iar arta grădinilor este considerată orânduirea producțiilor naturii.

Pentru a judeca obiectele frumoase e nevoie de gust (*dispositio*), iar pentru a le produce trebuie geniu (*inventio*), considerat a fi natura care lucrează sub forma rațiunii în om, talentul de a produce obiecte pentru care nu e dată dinainte o lege, caracterizat de originalitate și lipsa de efort și prescriind artei norme și reguli. Opera de artă ar rezulta, astfel, dintr-o combinație între gust (responsabil de formă) și geniu (responsabil de conținut). Gustul poate fi văzut ca un fel de mediu între genii.

În privința dialecticii gustului, Kant susține că deși se afirmă că „nu se discută despre gusturi” și „fiecare are gustul lui”, cu toate acestea se constată că gustul este individual și universal în același timp, că nu se fundează și se fundează pe concepte și că este subiectiv și obiectiv.

De aici rezultă **antinomia gustului** a cărei teză ar fi aceea că „judecata de gust nu se fundează pe concepte, altminteri gusturile s-ar putea discuta, iar adevărul judecăților s-ar decide prin demonstrație argumentativă”, iar antiteza ar fi aceea că „judecata de gust se fundează pe concepte, altminteri, cu toate variațiile ei, nici măcar n-ar fi supusă discuției”. Ambele poziții sunt îndreptățite dacă ținem cont de dublul înțeles al conceptului. Teza ar fi atunci: „judecata de gust nu se fundează pe concepte determinate, ci pe sentiment, deoarece altfel frumosul ar fi o cunoștință”, iar antiteza ar fi „sentimentul decurge din libera armonie a facultăților, fiind universal comunicabil”. Conceptul ajunge să fie întrebuintat în mod nedeterminat, așa cum se

întâlnește în domeniul rațiunii. Critica gustului ne conduce dincolo de sensibil, frumosul fiind desemnat simbolul moralității și al inteligibilului.

Estetica lui G.W.F. Hegel

În *Prelegerile de estetică*, susținute între 1818-1831 la Universitatea din Berlin și publicate de studenții săi, după moartea sa, în 1832, filosoful german Georg Wilhelm Friedrich Hegel analizează ideea frumosului artistic, dezvoltarea frumosului artistic în forme particulare și sistemul diferitelor arte. Pentru a oferi un cadru general acestei analize, Hegel stabilește conținutul, metodele, obiectul și diviziunea științei esteticii.

Prezentând *conținutul* esteticii, Hegel pune în discuție importanța libertății imaginației, problema „morții artei” în privința destinației sale de a reprezenta religia unui popor și statutul operei de artă de a aparține sferei gândirii conceptuale.

În privința *metodelor* esteticii, Hegel vorbește atât despre istoria artei, care ar trebui să furnizeze puncte de vedere generale pentru aprecierea critică și creația artistică, cât și despre filosofia frumosului, care ar ține de reflecția estetică generalizatoare.

Aplicarea istoriei artei, în cercetarea a ceea ce este „frumos”, trebuie să implice o abordare erudită în care cunoștințele să fie variate și vaste, iar imaginația să fie precisă. În aceste condiții, exercitarea gustului ar presupune evaluarea ordonării, tratării, abilității și perfecțiunii în executarea operei de artă. Ca atare, sarcina istoricului de artă ar fi evaluarea estetică a operelor de artă individuale și cunoașterea circumstanțelor istorice care ar condiționa din exterior operele de artă.

Aplicarea filosofiei frumosului în studiul artei presupune angajarea unei reflecții teoretice asupra frumosului. Pentru Hegel, conceptul filosofic al frumosului ar solicita unitatea dintre *universalitatea* metafizică (a ceea ce se află dincolo de lumea materială, în mod convențional, în mintea umană) și *determinarea* unei particularități reale (a ceea ce poate fi identificat la nivelul expresiei reale a artei).

Încercând să stabilească *obiectul* esteticii, Hegel se detașează de înțelesul frumosului ca plăcere pur subiectivă și ca sentiment întâmplător, propunând înțelegerea frumosului ca unitate a conținutului și formei unei opere de artă. Astfel, frumosul e definit

atât în funcție de caracteristicile sale exterioare, cât și de semnificațiile sale interne.

Identificând opera de artă ca obiect al științei esteticii, Hegel susține că ceea ce cunoaștem despre o operă de artă este faptul că este produsă printr-o activitate umană, că este făcută pentru om și ca are un scop în sine.

Opera de artă este produsă de om și nu de natură; producția artistică nu este o activitate formală, desfășurată după prescripții precise, ci este o activitate spirituală, care trebuie să elaboreze un conținut bogat și forme cuprinzătoare. Această activitate este exercitată de către personalități înzestrate cu talent și geniu, calități care trebuie cultivate prin cugetare, deși sunt naturale, și prin exercițiu și îndemnare în producere. Fiind produsul unui „geniu”, opera de artă este superioară produselor naturii, deoarece înfățișează idealuri divine, durează mai mult prin conservare și intermediază „manifestarea creației divine”.

Opera de artă este făcută pentru simțurile și sentimentele umane, având scopul de a trezi sentimente de dreptate, moralitate, religiozitate și sublim, precum și sentimente de milă, frică, grijă și anxietate. Căutând un sentiment și un simț particular al frumosului, format prin cultură, reflexia dezvoltă simțul cultivat al frumuseții sub forma *gustului* care va trebui susținut de rațiune în aprecierea operei de artă. Produsul artistic este creat printr-o activitate productivă spirituală, în care imaginația are un rol destul de important, iar opera de artă este încercarea de a adecva „cugetarea ideală” la „datul sensibil”, respectiv ideea la materie.

Opera de artă are un scop în sine, anume acela de a conduce la conceptul artei. Criticând atitudinea conform căreia scopul artei ar fi acela de a imita ceea ce se află în natură, prin dexteritatea de a reproduce cât mai precis formele ei, Hegel susține că scopul artei este mai curând acela de a trezi sentimentele somnolente, înclinațiile și pasiunile, de a face să fie înțelese nenorocirea, mizeria, răul și crima, de a lăsa imaginația să lucreze liberă și de a reflecta diversitatea conținuturilor vieții. Văzând sub forma operei de artă instinctele și înclinațiile umane, omul ajunge să și le analizeze ca pe ceva obiectiv, aflat în afara sa, eliberându-se de puterea lor. Ca atare, scopul operei de artă ar fi acela de a

purifica pasiunile, a instrui în domeniul cunoașterii și a perfecționa moral.

Urmând să stabilească *diviziunea* științei esteticii, Hegel identifică raporturi diferite la nivelul corespondenței dintre Idee și formă. Ca atare, în estetica sa, Hegel prezintă semnificațiile artei într-un sistem speculativ idealist în care „Spiritul Absolut” se manifestă istoric în realitate. Acest „Spirit Absolut”, ca entitate abstractă a filosofiei hegeliene, ar putea fi interpretat ca fiind o formă superioară de manifestare sub forma tuturor conținuturilor posibile ale expresiilor artistice, religioase și filosofice ale omului.

Ca atare, proiectul filosofic al lui Hegel avansează ideea potrivit căreia acest „Spirit Absolut” (pe care gânditorul german îl asociază de cele mai multe ori cu forma de manifestare a divinității, respectiv a ceea ce era acceptat că ar fi creat lumea și omul), ar fi progresat în istorie, manifestându-se succesiv în artă, religie și filosofie, cu scopul final de a „se gândi pe sine *în* sine *pentru* sine”. În aceste condiții, arta este doar o treaptă a manifestării acestui „Spirit Absolut”, care încearcă să adecveze ideea (conținutul spiritual al expresiei umane) la formă (materia care dă corp ideii) și care ajunge să se dizolve în religie (sub forma adorației și a rugăciunii). Ulterior religia se va dizolva, la rândul ei, în filosofie, forma finală a evoluției acestui „Spirit Absolut”.

În ceea ce privește manifestarea „Spiritalului Absolut” în artă, Hegel susține că acesta ar fi traversat 3 epoci istorice: simbolismul, clasicismul și romantismul, cărora le-ar fi specifice 5 forme particulare ale artei: arhitectura, sculptura, pictura, muzica și poezia. Deși toate aceste forme se regăsesc în fiecare dintre aceste epoci, unele ajung să definească perfecțiunea raportului de adecvare a ideii spirituale la forma materială. Astfel, după cum susține Hegel, excelența unei opere de artă depinde de *gradul de unitate interioară dintre Idee și formă*.

În cazul *artei simbolice*, idealul doar tinde către expresia potrivită, însă se constată o disproporție între conținut și formă, deoarece „aparența sensibilă” și „conținutul divin” nu se potrivesc perfect, forma materială neexprimând integral semnificația. Ca atare, arta simbolică ajunge să fie caracterizată prin ambiguitate,

mister și sublim. Pentru Hegel simbolul simbolismului sunt piramidele și sfincșii egipteni, expresia autentică a sublimului este poezia ebraică, iar forma finală a artei simbolice este fabula.

Abia în *arta clasică* s-ar realiza adecvarea (perfectă și liberă) a ideii la forma sa, „adevărul filosofic” fiind făcut accesibil simțurilor. Deoarece „Spiritul Absolut” este individualizat sub un aspect antropomorfic, statuile de zei semnifică cel mai pertinent idealul frumuseții și divinității.

Arta romantică este considerată „arta ieșirii din artă” și a intrării în religie, unde spiritul ar căpăta conștiința faptului că este unitatea dintre divin și uman. Arta romantică ar împlini, astfel, „adevărul creștin suprem” potrivit căruia moartea trupului condiționează resurecția spiritului. În arta romantică muzica este arta particulară care ar conveni temperamentului creștin prin vehicularea dragostei creștine; pictura ar repeta reprezentările despre viața lui Iisus, a Mariei și despre faptele și suferințele sfinților, mucenicilor; iar poezia ar avea ca mediu imaginea aflată între corporalitate și concept.

În ceea ce privește artele particulare manifestate în cele 3 epoci artistice istorice (simbolismul, clasicismul și romantismul), Hegel susține că *arhitecturii* i s-ar fi desemnat sarcina de a prelucra natura exterioară anorganică, de a modela mediul înconjurător și a clădi templul divinității, fiind considerată cea mai greoaie și mai mută dintre arte.

La rândul ei, *sculptura* ar semăna cu arhitectura prin utilizarea materiei solide tridimensionale. Datorită manifestării clarității și spiritualității ideii, sculptura e considerată o artă a echilibrului între interioritate și exterioritate.

Pictura se exprimă prin spațiu ideal și lumină, câștigând putere de reprezentare. *Muzica*, în care spațiul dispare și e înlocuit de vibrația corzii sau a membranei, e considerată centrul spiritului romantic. *Poezia*, care reia claritatea plastică a sculpturii, lucrând cu imagini și narând istoria popoarelor, este filosofie versificată și este considerată arta romantică supremă, deoarece ar fi esențialmente spirituală.

Arta simbolică ar fi caracterizată printr-o viziune panteistă (concepție potrivit căreia divinitățile s-ar manifesta și în lumea

materială), iar arhitectura (în special templele) ar fi arta cea mai adecvată reprezentărilor simbolice.

Arta clasică se caracterizează printr-o viziune politeistă (concepție potrivit căreia lumea ar fi fost creată și guvernată de o multitudine de zeițăți), iar sculptura (în special statuile antice care reprezentau zeii mitologiei grecești) ar fi forma artistică particulară care împlinește idealul clasic.

Arta romantică (identificată mai curând în manifestările artistice ale goticului medieval și ale Renașterii, nedesemnând, așadar, *romantismul* epocii în care trăia Hegel) se manifestă ca o consecință a viziunii monoteiste (concepție potrivit căreia lumea ar fi fost creată de Dumnezeu și s-ar supune legilor acestei singure divinități), iar pictura, muzica și poezia ar fi artele specifice acestei perioade.

În ceea ce privește conținuturile acestor arte, artei simbolice îi corespunde ideea (încă) nedeterminată și abstractă, artei clasice îi corespunde unitatea naturii umane cu cea divină, iar artei romantice îi corespunde conștientizarea lumii interioare. Așadar, cele 3 raporturi ale *ideii* cu *forma* sunt determinate de aspirația către ideal (în arta simbolică), împlinirea acestuia (în arta clasică) și (auto)depășirea idealului (în arta romantică).

Deși este puternic teologizată (în forma sa protestantă, în care Dumnezeu este identificat în viața interioară a individului real), deoarece conținutul artei este idealul divin, estetica lui Hegel propune o viziune istorică a evoluției universale a artei, ierahizând cronologic etapele autodizolvării artei în religie și filosofie.

În teoria artei, Hegel a rămas cunoscut mai ales datorită enunțului său despre „moartea artei”, expresie pe care nu a folosit-o, însă a provocat-o, spunând: „arta este, și rămâne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații ale sale [respectiv aceea de a reprezenta religia unui popor], ceva ce aparține trecutului”. Așadar, pentru Hegel, „moartea artei” ar fi un moment pozitiv al evoluției spiritului către sine, respectiv al împlinirii artei prin dizolvarea sa în filosofie (trecând prin autoreflexia religioasă), acolo unde arta devine propriul ei subiect de referință.

Definirea artei

Extins în filosofia contemporană, termenul de „estetică”, desemnează nu doar judecățile și evaluările, ci și proprietățile, atitudinile și experiența în raport cu un obiect, fie el artistic sau natural. Aceste concepte de atitudine estetică, proprietăți estetice și experiență estetică se definesc unul în raport cu celălalt. Atitudinea ar putea fi definită ca fiind necesar implicată în perceperea proprietăților ori în generarea experienței; experiența s-ar putea defini ca fiind generată de perceperea proprietăților ori ca produs al atitudinii; iar proprietățile ar putea fi definite drept conținuturi ale experienței ori ca ținte vizate de atitudine.

Teoria estetică funcționează mai curând în raport cu definirea, descrierea, interpretarea și evaluarea operelor de artă deja canonizate de istoria artei. Însă, practicile artistice recente solicită noi modalități de analiză și situare din perspectiva unei teorii post-estetice.

Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics” în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), pp. 27-35.

În ceea ce privește preocuparea esteticii pentru definirea artei, respectiv a operei de artă, în articolul său despre rolul teoriei în estetică, Morris Weitz pleacă de la premisa că teoria este principalul mod de exprimare al esteticii, rolul ei fiind acela de a determina natura artei prin intermediul unei definiții a artei, care ar consta în enunțarea proprietăților necesare și suficiente a ceea ce este definit. Ca urmare, toate marile teorii ale artei, printre care enumeră formalismul, voluntarismul, emotivismul, intelectualismul, intuiționismul și organicismul, ar converge în tentativa lor de a enunța *proprietățile determinante* ale artei.

Punând problema condițiilor de posibilitate ale definirii artei, Weitz lansează teza potrivit căreia teoria estetică ar fi eronată în principiu, deoarece ar interpreta radical greșit logica conceptului de artă, câtă vreme arta nu ar putea poseda un ansamblu de proprietăți necesare și suficiente, ci mai curând ar furniza definiții circulare, incomplete și nonverificabile. Pentru a dovedi acest

lucru, Weitz trece în revistă o serie de teorii estetice canonice care, prin pretenția de a enumera cu adevărat *proprietățile determinante* ale artei, ar implica faptul că teoriile anterioare ar fi fost eronate. Astfel, teoria formalistă propune ca proprietate determinantă *forma semnificativă*, respectiv relația stabilită între diferitele elemente plastice sub forma unor combinații de linii, culori, forme și volume; teoria emotivistă propune ca proprietate determinantă *expresia unei emoții* într-un mediu public sensibil; teoria intuiționistă vede arta ca fiind o *priză de conștiință* cu caracter non-conceptual, fără conținut științific sau moral; teoria organicistă definește arta ca o *clasă de organe* constând în elemente discernabile, prinse într-o *relație de cauzalitate eficientă*; iar teoria voluntaristă definește arta în funcție de instrumentalizarea imaginației, limbajului, armoniei.

Această serie de teorii, care definesc atât de diferit arta, îl determină pe Weitz să realizeze că nu ar trebui să se pornească de la întrebarea „ce este arta?”, ci de la întrebarea „de ce fel este conceptul de artă?”, adică de la evitarea descrierilor pozitive prin explicarea relației dintre folosirea anumitor tipuri de concepte și condițiile în care ar putea fi corect aplicate. Pornind de la modelul descrierii wittgensteiniene, bazat pe definirea jocului ca rețea complicată de asemănări care se suprapun și se încrucișează în mod reciproc, constituind astfel o familie cu *asemănări de familie* și nici o trăsătură comună, Weitz propune elucidarea efectivă a conceptului de artă prin oferirea unei descrieri logice a condițiilor în care ar fi întrebuițat corect acest concept. Ca atare, definirea artei ar presupune capacitatea de a recunoaște, descrie și explica arta în virtutea asemănărilor ei, respectiv în virtutea texturii deschise a conceptelor. Diferența dintre un concept deschis și unul închis ar fi aceea că, în primul caz condițiile sale de aplicare ar putea fi amendate și corijate printr-o decizie, iar în cel de-al doilea caz se enunță condițiile necesare și suficiente pentru aplicarea conceptului. Închiderea conceptului de artă ar însemna închiderea condițiilor de creativitate în artă.

Morris Weitz ajunge la concluzia că sarcina esteticii nu ar fi aceea de a căuta o teorie, ci de a elucida conceptul de artă și de a descrie condițiile în care acest concept este întrebuițat în mod

corect. În acest fel evaluarea artei e limitată la identificarea și justificarea artei în funcție de anumite criterii preferențiale de excelență.

Această viziune asupra definirii artei drept concept deschis a fost confruntată mai târziu de o serie de teoreticieni ai esteticii analitice care au oferit o varietate de definiții funcționale și procedurale asupra artei.

George Dickie, « Définir l'art », în Gerard Genette (ed.), *Esthétique et Poétique*, Edition du Seuil, Paris, 1992, pp. 9-32, publicat original sub titlul "Defining Art II" în Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Boston, Allyn & Bacon Inc., 1983.

Potrivit lui George Dickie, respingerea posibilității definirii artei de către Weitz s-ar baza atât pe un argument al generalizării, prin care se face distincția între conceptul generic de artă și diversele sale subconcepte, considerate a fi deschise, așadar o distincție între genul închis și specia deschisă, cât și pe un argument al clasificării, care ar arăta că artefactualitatea nu ar fi o proprietate necesară a artei, câtă vreme anumite non-artefacte ar putea fi considerate opere de artă. Apelând la distincția lui Maurice Mandelbaum cu privire la proprietățile aparente (expuse) și cele non-aparente (relaționale) ale operelor de artă și la distincțiile lui Richard Sclafani între sensul clasificatoriu, care ar indica apartenența unui lucru la o categorie de artefacte, sensul secund / derivat, care ar indica proprietățile comune ale unui lucru și ale unei opere paradigmatică, și sensul evaluativ, care ar lua în considerare caracterul prețios al proprietăților comune, George Dickie consideră că artefactualitatea ar fi condiția necesară, genul proxim al sensului clasificatoriu, iar statutul ar fi condiția suficientă, diferența specifică manifestată ca proprietate non-aparentă a operei de artă.

Luând în discuție prima definiție a artei propusă de Arthur Danto, potrivit căreia perceperea artei ar necesita ceea ce nu ar putea discerne ochiul, respectiv o atmosferă a teoriei artei, o cunoaștere a istoriei artei, o „lume a artei” [Arthur Danto, "The Artworld" în *The Journal of Philosophy*, LXI (1964), pp. 571-584],

Dickie surprinde în aceasta indicarea unei structuri complexe în care s-ar înscrie operele de artă particulare, respectiv o vastă instituție socială, înțeleasă ca un cadru de prezentare a operelor de artă în care asistăm la conferirea statutului de artă ca urmare a unor tipuri de acțiune umană. Numărul sistemelor „lumii artei” ar fi nelimitat, manifestându-se prin intermediul unor subsisteme suplimentare, ceea ce ar asigura tipuri de creativitate radicale. În urma acestor observații, definind expresia de „operă de artă” în termenii condițiilor necesare și suficiente de „artefactualitate” și „statut” conferit, Dickie susține că opera de artă ar fi un artefact căruia o persoană sau mai multe persoane, care ar vorbi în numele unei anumite instituții sociale, i-ar conferi statutul de candidat la apreciere.

Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1981.

În aceeași notă procedurală, ca urmare a nuanțării poziției sale, Arthur Danto oferă o definiție mai complexă a artei, potrivit căreia avem de-a face cu arta atunci când se poate vorbi despre un subiect căruia îi este asociat un stil prin intermediul unei retorici care ar angaja participarea interpretativă a unui public în contextul unei teorii a artei situate istoric.

Nelson Goodman, „When is Art?”, în *Ways of Worldmaking*, Indianapolis-Cambridge, Hackett Publishing Company, 1978, chapter 4, pp. 57-70.

Cât privește varianta funcțională a definiției artei, Nelson Goodman susține că un obiect poate fi o operă de artă doar în măsura în care îndeplinește o funcție simbolică definită prin intermediul unei teorii generale a simbolurilor. Ca atare, Goodman identifică cinci simptome ale caracterului estetic, care nu ar procura o definiție și nici o descriere completă, ci ar funcționa ca indicii aflate în stare de disjunctie necesară și conjuncție suficientă. Aceste simptome ar fi *densitatea sintactică*,

manifestată când diferențele cele mai fine ar constitui o diferență între simboluri, *densitatea semantică*, manifestată prin procurarea anumitor simboluri pentru lucruri care s-ar distinge prin diferențele cele mai fine, *plenitudinea relativă* sau *saturația*, manifestată când un număr comparativ ridicat de aspecte ale unui simbol devin semnificative, *exemplificarea*, manifestată când un simbol ar simboliza un eșantion de proprietăți pe care le-ar poseda literalmente sau metaforic, și *referința multiplă și complexă*, manifestată când un simbol ar îndeplini mai multe funcții referențiale integrate și aflate în interacțiune directă sau mediată. În aceste condiții, felul în care ar funcționa un obiect sau un eveniment ca operă de artă ar putea explica felul în care acestea ar contribui la formarea unei viziuni asupra lumii, respectiv felul în care s-ar putea face o lume.

Definirea artei presupune, așadar, un proces de identificare și argumentare a caracteristicilor activității artistice înțelese ca o formă de investigare și adecvare, de trăire și situare a omului într-o lume care tinde să se creeze permanent.

Expresivismul estetic și cognitivismul estetic

Concepția emotivistă despre artă pune în discuție atât trăirile artistului, cât și reacția publicului față de lucrarea de artă. Manifestarea *expresiei emoționale* într-o lucrare de artă e cunoscută sub numele de *expresivism*. Discutat cu precădere în relație cu romantismul secolului al XIX-lea, expresivismul estetic ține de credința că arta poate transmite emoții umane.

O lucrare de artă poate exprima un set complex de emoții redată prin diferite tipuri de atitudini reprezentative. Emoțiile, însă, sunt resimțite în legătură cu lectura structurii lucrării de artă.

Emoțiile se regăsesc în structura lucrării de artă în măsura în care ocazia creării lucrării a constituit o experiență emoțională, receptarea lucrării a întâmpinat aceeași emoție din partea publicului.

Asocierea unei singure emoții dominante cu o lucrare de artă poate influența raportarea privitorului față de lucrare mai curând din perspectiva unei înțelegeri, decât a unei trăiri a emoției.

Emoțiile pot fi cu atât mai complexe cu cât trec prin filtrul imaginației. Considerată ca marcând un moment istoric important al expresivismului estetic, doctrina catharsis-ului propusă de Aristotel pune în discuție ideea purificări emoționale ca pe o formă de însănătoșire a minții, lucruri care țin mai curând de mentalitatea oamenilor, decât de natura artei.

Într-un alt moment important al istoriei teoriei expresivismului estetic, încercând să explice natura artei, Benedetto Croce vede arta ca *intuiție*. Artă nu ar ține de fizicalitate, utilitate, plăcere, moralitate sau cunoaștere conceptuală. Văzută ca simbol, arta se manifestă ca expresie a trăirilor artistice.

În cartea sa *Ce este arta?*, Lev Tolstoi pune în discuție emoția din perspectiva manifestării sale în viața de zi cu zi. El consideră că arta este o activitate umană care constă în comunicarea de către artist a emoțiilor sale prin intermediul diferitelor semne externe care oferă posibilitatea experimentării lor de către ceilalți. Inspirați de experiențe ale emoțiilor, artiștii le pot reda prin

abilitățile și performanțele lor, stimulând aceleași trăiri la nivelul unui public.

O altă versiune a *expresivismului artistic* e susținută de R. G. Collingwood în *Principiile artei*. Artă s-ar deosebi de amuzament și magie (care ar stârni emoții pentru scopuri practice), susținute de tehnologie și meșteșug. Emoția originală ar fi o „distorsionare psihică”, care e gradual identificată și rafinată în procesul creării lucrării de artă până la recunoașterea sa ca emoție. Fiecare act al imaginației e constituit dintr-o impresie, înțeleasă ca experiență senzorială, și convertirea sa în idee, înțeleasă ca formă de manifestare intelectuală, prin intermediul unei activități mentale.

Artistul nu trebuie să privească creația lucrării de artă ca pe un efort personal, ci ca o „muncă publică” în numele comunității căreia îi aparține, împărtășind astfel ideea celui *sensus communis* kantian.

Collingwood respinge conceperea publicului ca loc al receptivității pasive, văzând artă ca acțiune și nu drept contemplație, funcția publicului fiind colaborativă și nu receptivă.

Punând accent pe tratamentul imaginativ al emoției, mai curând decât pe expresia personală, Collingwood susține că o emoție specifică nu poate fi atribuită unui artist independent de lucrarea sa, care e un produs al imaginației. De aceea publicul nu poate resimți o posibilă emoție transmisă de artist, așa cum se considera în teoria cotidiană a expresivității, lansată de Tolstoi. Dat fiind că expresia emoției unui artist este experiența unei emoții și dat fiind că participarea publicului e o realizare colaborativă a acestei experiențe se ajunge la impresia că publicul resimte emoția artistului. În schimb, însă, activitatea colaborativă a publicului și activitatea artistului este o acțiune în întregime imaginativă. Astfel, nu se poate determina aprecierea unei lucrări de artă pe baza reacției publicului.

Ca atare, artă poate să exprime o emoție, fără a fi neapărat expresia unei emoții. Imaginându-ne o emoție, o putem conștientiza, ajungând astfel să o cunoaștem. În cazul în care emoțiile exprimate sau reprezentate nu sunt propriile noastre emoții, nu obținem o cunoaștere suplimentară a lor. Putem *empatiza* cu aceste posibile emoții, însă fără a le trăi, ci mai

curând înțelegându-le. Folosim astfel limbajul cogniției și nu al afecțiunii. Conștientizarea duce la observarea a ceea ce poate să nu funcționeze vizual, respectiv a ceea ce ne înconjoară, decât a ceea ce privește în mod personal pe artist.

Exprimarea emoțiilor e resimțită la nivelul conștiinței, nu al intelectului. Deoarece arta se bazează pe transmiterea experiențelor. Înțelegerea structurii și conținutului unei lucrări de artă se bazează pe experimentarea lor senzorială și emoțională. Emoția e experiență senzorială resimțită la nivelul conștiinței. Artiștii sunt preocupați de prezentarea imaginativă a experienței imediate, mai curând decât de construirea unei reflecții abstracte asupra acestei experiențe. Astfel se poate spune că valoarea artei e dată de modalitatea în care reușește să orienteze conștiința, mai curând decât de felul în care reușește să stimuleze emoția.

Văzută ca sursă a înțelegerii, arta ar putea fi gândită și ca o modalitate de descoperire, creare și largire a cunoașterii (Nelson Goodman, *Ways of World Making*).

Arta ar putea funcționa și ca „instrument de învățare”, datorită puterii sale de mediere a informației, chestiune, în general, mai curând coincidentă decât având în fapt acest scop. Atunci când luăm în considerare „arta ca mesaj”, am putea să o interpretăm drept propagandă, văzută ca promovare abilă a unui punct de vedere care încearcă să asigure efectivitatea unui set de credințe.

Spre deosebire de propagandă, educația artistică ar presupune asigurarea unei înțelegeri reflexive a credințelor.

Lărgirea înțelegerii și cunoașterea prin intermediul artei sunt mai bine văzute decât tratarea artei drept *distracție (entertainment)* sau *expresie a emoțiilor*.

Cognitivismul estetic presupune capacitatea de a explica și susține diferite modalități în care este gândită și discutată arta.

Achiziția cunoașterii implică întotdeauna abstracția și generalizarea. În măsura în care lucrările de artă sunt lucrări ale imaginației, aceasta poate opera atât la nivelul lucrărilor realiste, cât și la nivelul celor fantastice. Fiind un act deliberat al minții, imaginația poate folosi simboluri convenționale asupra cărora pot

exista acorduri universale ori poate construi originale lumi posibile. O lucrare de artă ne poate oferi atât informații despre ceea ce e prezentat, cât și modalități imaginative despre felul în care ar trebui să privim ceea ce e prezentat în lucrare.

Lărgirea înțelegerii ține de îmbunătățirea cunoștințelor despre lume prin intermediul artei, mai curând decât de testarea corespondenței dintre unitatea formei și conținutului în artă și lumea reală pe care o experimentăm. Artă poate ilumina un anumit gen de experiență prin determinarea sensibilizării și conștientizării diferitelor situații experimentate.

O versiune pluralistă a cognitivismului presupune aprecierea artei din perspectiva diferitelor sale valori de genul frumuseții, calităților expresive ori proprietăților afective. Genul acesta de valori pot contribui la formarea și orientarea cunoașterii noastre. Tocmai de aceea, cognitivismul estetic presupune mai curând posibilitatea cunoașterii valorii artistice intermediată fie de literatură, fie de artele vizuale.

Aprecierea unor lucrări pentru capacitatea lor de a sonda și descrie condiția umană pot presupune un anumit impact cognitiv al artei. Putem învăța atât din fapte de imaginație, din experimente mentale, cât și din situații contrafactice, din experiențe directe și mărturii. Explorarea imaginativă a posibilităților umane poate duce la o cunoaștere a lumii în funcție de anumite scopuri propuse.

O altă ipoteză în favoarea cognitivismului ar fi aceea că plăcerea resimțită în raport cu anumite lucrări de artă ar putea fi explicată prin bucuria exercițiului puterilor noastre imaginative folosite în mod cognitiv.

Atât expresivismul cât și cognitivismul estetic tratează probleme importante ale esteticii filosofice de la implicarea afectivă (emoțională și intuitivă) în realizarea și receptarea lucrării de artă la valorizarea cognitivă (prin apel la imaginație, construcție ficțională și întrebuințarea cunoștințelor), având impact la nivelul relației artei cu etica și educația.

Proprietăți artistice și proprietăți estetice

Estetica contemporană se caracterizează prin multiplicitate și diversitatea direcțiilor de cercetare, printr-o fuziune de procedee și hibridizare a teoriilor.

Atitudinile idealiste și empiriste ale esteticii moderne, care pe de o parte a avansat ideea unei autonomii a artei din perspectiva unei filosofii estetice a artei (*aesthetik*), iar pe de altă parte a încercat să abandoneze această orientare ca prejudecată, avansând ideea posibilității unei științe a artei (*kunstwissenschaft*), au dus la o proliferare polemică de teze care au ajuns să se modifice și să se elimine una pe alta. Astfel, teoriile estetice s-au exprimat într-o direcție naturalistă continentală (pozitivistă, vitalistă, intuiționistă, hedonistă, avându-i drept reprezentanți pe Taine, Guyau, Bergson, Schopenhauer), într-o direcție naturalistă americană (care promova o estetică a valorii, avându-i ca reprezentanți pe Santayana, Dewey și Whitehead), într-o direcție psihologică (emitentă a teoriei intropatiei, reprezentată de Volkelt și Lipps), într-o direcție formalistă (care a propus teoria vizualității pure, avându-i ca reprezentanți pe Herbart, Fiedler, Hildebrand, Wölfflin, Venturi, Fry, Bell și Focillon), într-o direcție istorică (avându-i drept reprezentanți pe Semper, Grosse, Wundt, Worringer, Schmarsow și Riegl), într-o direcție lingvistică (bazată pe ecuația intuiție - expresie, avându-i ca reprezentanți pe Croce, Collingwood și Read), într-o direcție socială (Ruskin, Lukács, Read, Schapiro), într-o direcție fenomenologică (de orientare hermeneutică, avându-i drept reprezentanți pe Ingarden, Hartmann și Dufrenne), într-o direcție existențialistă (și hermeneutică, cu Heidegger și Gadamer), într-o direcție social critică (cu accente pe critica reproducerii mecanice, a ideologiei, a societății de consum și a industriei culturale, reprezentată de Benjamin, Marcuse și Adorno). În spațiul anglo-saxon cele mai cunoscute direcții sunt estetica semiotică (de la cea semantică criticistă a lui Richards, Ogden și Wood, la cea behaviouristă a lui Morris, cea semantică simbolistă a lui Langer și cea analitică a

limbajului la McDonald), estetica analitică (Beardsley, Danto, Dickie, Goodman) și estetica pragmatistă (Shusterman, Margolis).

În discursul esteticii se fac distincții clare între opera de artă și obiectul estetic din perspectiva unei „transfigurări estetice”, conform căreia un anumit artefact poate căpăta, prin intermediul unei interpretări conotative, o anumită semnificație artistică determinată de contextul „citirii” acestui artefact.

Atunci când se pun în discuție proprietățile artistice ale unei opere se au în vedere distincțiile de stil și de gen artistic.

În multe dintre comentariile privind caracterul estetic al unei opere se discută distincțiile între proprietăți, calități, predicate și categorii estetice (frumosul, sublimul, grațiosul, tragicul, comicul, grotescul, parodicul).

Atenția pe care o acordăm lucrărilor de artă ține de detectarea proprietăților estetice caracteristice și de puterea de discriminare. Detectarea proprietăților estetice ne informează cu privire la sensibilitatea noastră, la capacitatea noastră de a aprecia design-ul unei lucrări de artă.

Printre variatele tipuri de proprietăți estetice putem pune în discuție proprietățile expresive (care ar include atât proprietăți emoționale de genul sobrietății, melancoliei, bucuriei, cât și proprietăți ale caracterului, cum ar fi inteligența, afirmarea de sine, aroganța), proprietăți formale (de tip *Gestalt*, cum ar fi unitatea, echilibrul, haoticul), proprietăți ale „gustului” (de genul prostului gust, vulgarității, kitsch-ului, țipătorului) ori proprietăți ale „reacției”, cunoscute și sub numele de „categorii estetice” (respectiv cele care ne provoacă diferite stări mentale, de genul resimțirii sublimului, frumosului, comicului, suspansului).

Dacă din perspectiva teoriei estetice a expresiei (Tolstoi, Collingwood), arta e privită drept mediu al comunicării sentimentelor și intuițiilor, potrivit teoriei formei semnificative (Clive Bell), identificarea unui anumit raport de forme (linii, culori, spații), ordonate și combinate după legi necunoscute, pot provoca anumite emoții estetice („misterioase”).

Spre deosebire de proprietățile fizice, care au o dimensiune cantitativă (de genul greutatei, masei, vitezei), proprietățile estetice au o dimensiune calitativă. Uneori proprietățile estetice

sunt dependente de proprietățile fizice. Răspunsul estetic față de acestea se bazează pe o „relație de survenire”. Reacția estetică „survine” ca urmare a resimțirii efectelor proprietăților fizice ale unei lucrări de artă în condiții specifice. Dacă, într-un tablou de pildă, proprietățile fizice de genul liniilor trasate pe o suprafață sunt considerate primare, culoarea poate fi considerată o proprietate secundară, în vreme ce efectul resimțit de relațiile dintre liniile compoziționale și combinarea culorilor ar ține de proprietatea terțiară a tabloului, respectiv de proprietățile sale estetice.

O contra-teorie a teoriei „relației de survenire” (conform căreia proprietățile estetice se află deja în obiectul perceput și nu fac decât să *survină* în urma activării percepției estetice pe seama orientării atenției estetice) este teoria „proiecției” (conform căreia, ceea ce resimțim la contactul cu un obiect de artă ar fi doar o *proiecție* a propriilor noastre gânduri, atitudini și sentimente). Disputa dintre susținătorii *detectării* proprietăților estetice și susținătorii *proiectării* acestora a dus la divizarea explicării esteticii prin opoziția dintre *obiectivitatea* și *subiectivitatea* proprietăților estetice.

Anumite calități ale obiectelor (cum ar fi culoarea, materialul) sunt percepute drept calități obiective ale lucrărilor de artă.

Potrivit lui Monroe Beardsley, o operă de artă este condiderată estetică în condițiile în care prezintă ca proprietăți observabile, așadar obiective, unitatea, complexitatea și intensitatea. Prin aceasta, Beardsley respinge teoria „emotivă” (că judecata estetică este doar expresia unei emoții), teoria „performativă” (că judecata estetică este o „declarație de intenție” care conferă mai curând decât constată o valoare) și teoria „subiectivistă”/„relativistă” (că judecata estetică depinde de diversitatea dispozițiilor particulare ale indivizilor).

Pe de altă parte, însă, concepția subiectivistă presupune o anumită judecată din partea unui subiect bazată mai curând pe asumarea unui *sens comun* împărtășit *într-un mod universal*. În acest caz, evaluarea unei lucrări de artă ar ține de prevalarea unei culturi comune a celor ce experimentează lucrarea de artă.

Tot astfel, atunci când considerăm că experiența estetică este proiectivă, ar trebui să ținem cont că ar putea fi vorba despre o proiecție mediată cultural.

Disputa cu privire la atribuirea proprietăților estetice ține în fapt de diferențele descrierilor perceperii proprietăților estetice. Dezacordul dintre cele două opțiuni (obiectivistă și subiectivistă) are loc într-un cadru conceptual comun. Cele două părți au căzut deja de acord că se află în dezacord. Ca atare, își explică teoriile utilizând aceleași concepte, însă ajungând la concluzii diferite.

În acest context al dublei acceptări, se discută, de asemenea, și despre *întrebuințarea descriptivă* (așa-zis obiectivă) și *întrebuințarea preferențială* (așa-zis subiectivă) a proprietăților estetice.

Valorizarea lucrărilor de artă e o consecință a oportunității de a ne exersa sensibilitatea, a cunoaște diferite realități și a comunica experiențe.

Comportamentul estetic

Analiza conduitei estetice implică înțelegerea modalității în care se pot relata diferite tipuri de experiențe estetice în funcție de clarificarea intenției estetice, atenției estetice, relației estetice, atitudinii estetice și reacției estetice.

Încă din antichitate se discută despre diferite tipuri de comportament estetic, de la conduita mimetică la cea expresivă.

Începând cu modernitatea, în *Critica facultății de judecare* (1790), Immanuel Kant susține ideea că estetica este o experiență subiectivă a satisfacției sau disatisfacției care nu s-ar baza pe calitățile obiectului, ci pe subiectul contemplativ. În această încercare de a izola comportamentul estetic de atitudinile cognitive și practice, Kant susține că neplăcerea provine dintr-o stare de dezinteresare a subiectului.

Mai târziu, potrivit lui Theodore Adorno, comportamentul estetic este perceput ca fiind acea capacitate de a vedea mai mult decât se află în lucruri, fiind înțeles ca acea privire care transformă empiricul (lumea experienței) în imaginar.

Deși pot fi concepute în funcție de o anumită *intenție estetică*, lucrările de artă sunt interpretate plural. Discuțiile legate de intenționalitatea creării lucrărilor de artă au alimentat diferitele teorii ale interpretării, de la cele psihanalitice la cele structuraliste, care au analizat intențiile autorilor sau ale operei.

Cât privește intenția lectorului unei lucrări de artă, aceasta a putut fi discutată și din perspectiva atenției estetice, care ar putea fi caracterizată drept „percepție fără identificare practică”. Atenția mobilizează doar anumite proprietăți *aspectuale* ale obiectelor vizate. În cazul atenției estetice nu avem de-a face cu aprecierea exercitată de un act de judecată. *Atenția aspectuală* este o condiție necesară, însă nu suficientă a relației estetice. Relația estetică se stabilește ca atare doar în condiția exercitării *aprecierii estetice*.

Fiind definită ca atenție aspectuală orientată către o întrebare apreciativă, atenția estetică e simetrică față de *intenția* de a produce un obiect de artă. Este de constatat, însă, că nu obiectul face relația estetică, ci relația face obiectul estetic.

Atitudinea estetică este diferit denumită, drept „contemplație”, „distanță”, „punct de vedere”, „situație”, „stare”, „experiență”, respectiv ceva ce ar putea fi poziționat între actul de a privi un obiect și actul de a aprecia acest obiect în funcție de privirea lui.

În analiza „distanței psihice” (Edward Bullough) se poate vorbi atât despre o „distanță insuficientă” (*underdistancing*), în care, de pildă, implicarea afectivă ajunge să domine mesajul lucrării, cât și despre o „distanță excesivă” (*overdistancing*) în care, de pildă, se pune accent mai mult pe detaliile reprezentării, decât pe întregul lucrării.

Atitudinea poate organiza și orienta felul în care înțelegem lumea (Jerome Stolnitz), iar alegerea atențională poate face ca o situație să fie estetică (J.O. Urmson și David Pole). Nu întotdeauna atenția aspectuală poate determina aprecierea estetică. Ea poate determina și un interes cognitiv, atunci când, de pildă, avem de-a face cu conduita de expertiză a lucrării de artă.

Cu toate acestea, chiar o „descriere formală” (Erwin Panofsky) poate implica o lectură semiotică, respectiv identificarea unor conținuturi denotate, caz în care forma ar desemna un alt tip de conținut.

O serie de teoreticieni au pus în discuție relevanța termenului de „atitudine estetică” care a ajuns să fie considerat prea inert, pasiv și contemplativ. Astfel, din perspectiva esteticii analitice, Nelson Goodman opune „atitudinii estetice” termenul de „activitate”, respectiv de „funcționare estetică”, iar din perspectiva unei estetici antropologice Jean Marie Schaeffer vorbește despre „conduita estetică”.

Orientarea cognitivă (funcționalistă și mentală, specifică esteticii contemporane) tinde să o înlocuiască pe cea expresivistă (hedonistă și afectivistă, specifică esteticii tradiționale). Un obiect poate fi considerat artistic atunci când funcționează estetic, respectiv atunci când prezintă anumite simptome.

Dacă trăirea estetică, în înțelesul ei tradițional, ține de „luarea unei distanțe”, o anumită formă de estetică contemporană,

respectiv „estetica relațională” (Nicolas Bourriaud) ar presupune traversarea acestei distanțe.

În accepția lui Bourriaud, participarea spectatorului a devenit o constantă a practicii artistice, deschizând spațiul unei reflecții culturale. Toate relațiile determinate de participare presupun diferite practici de explorare a legăturilor sociale. De exemplu, în cazul recreării modelelor socio-profesionale, de pildă a relației dintre artist și galerist, artistul operează într-un câmp real de producție a bunurilor și serviciilor, vizând instaurarea unei anumite ambiguități, în spațiul practicii sale, între funcția utilitară și funcția estetică a obiectelor pe care le prezintă, corespunzând unei oscilații între contemplare și utilizare.

Atunci când se pune în discuție comportamentul estetic se are în vedere nu doar intenționalitatea artistului, ci și atitudinea receptorului.

Înțelegând experiența estetică ca un răspuns față de o lucrare de artă, se are în vedere capacitatea de detectare și discriminare a proprietăților estetice și contemplarea relațiilor care se stabilesc în întâlnirea dintre design-ul lucrării și privitor. Cele mai des utilizate caracterizări ale experienței estetice țin de înțelegerea sa ca fiind orientată către afect și bazată pe conceptul de atenție dezinteresată, chiar dacă uneori poate apărea cu ușurință o confuzie între motivație și atenție. Din acest motiv, se preferă înțelegerea sa ca experiență orientată către conținut, respectiv spre experimentarea proprietăților estetice și a relațiilor formale, dincolo de disputa dintre cei care consideră ca acestea ar fi mai curând proiectate, decât detectate.

Alături de comportamentul estetic față de o lucrare de artă, un privitor poate să trăiască și o experiență cognitivă sau una morală.

În receptarea unei lucrări de artă se confruntă atitudini culturale, procese de socializare, practici educaționale. Una dintre cele mai discutate forme de comportament estetic este cea a răspunsului colonizării ideologice a tinerilor în cultura vizuală.

Cantitativizarea și accelerarea consumului de cultură media (de producție urbană și cosmopolită) afectează standardele impuse de cultura modernă a textului.

Lumea pare a se lăsa condusă de marketing, influențând și schimbând radical peisajul urban și comportamentul consumatorului prin expunerea la mesajele *marketing*-ului evidențiate în procesarea *advertising*-ului discret sau agresiv și a *entertainment*-ului media.

Într-o epoca a informației și a idiomurilor, în fapt a (de)codificării și traducerii limbajelor, comportamentul consumatorului asaltat de industria *brand*-ului e studiat dintr-o perspectivă antropologică exotică. Una dintre cele mai îngrijorătoare concluzii ar fi aceea că o astfel de politică comercială produce momente de îmbuibare cu fericire și satisfacere a nevoilor prin comercializarea și cumpărarea oricărui gen de item „cool”, de la *gadget*-uri la biletele de concert. Cercetările de piață chestionează felul în care tinerii se îmbracă, mănâncă, ascultă și privesc, manifestându-se în funcție de ceea ce e popular, vizibil, în *trend*, *hot*.

Se constată o simulare a expertizării stilurilor de viață prin stimularea culturii forumului și întreținerea dimensiunii sociale a izolării prin hiper-tehnologizarea softurilor de *chatting* și *sharing*.

Cool hunting-ul se structurează pe un anumit gen de personalitate care joacă un anumit rol într-o anumită rețea socială supusă presiunilor uniformizării și revoluționării, ajungându-se chiar ca 20% dintre tineri să îi influențeze pe ceilalți 80%.

Ținându-se cont de faptul că cultura tinerilor ar trebui să fie tratată ca un act de expresie și nu unul de consum, anumite sisteme de control caută să întrețină totuși o stare de rebeliune artificială în pofida stării oarecum firești a libertății fiecăruia de a-și crea propria cultură.

Criterii estetice și judecăți estetice

Judecățile estetice necesită un exercițiu al gustului, al perceptivității și sensibilității, al discriminării estetice sau aprecierii artistice. Diferite modalități de expresie considerate artistice sunt întrebuințate estetic în contexte de aplicare a exercițiului critic.

În întrebuințarea termenilor estetici facem apel atât la metafore, cât și la expresii folosite în viața cotidiană. Calitățile estetice sunt exprimate (formulate) în termeni estetici prin intermediul unei abilități de a observa, a înțelege și a explica lucrările de artă.

Conectarea valorii artei cu plăcerea (*pleasure*) sau bucuria de a trăi arta (*enjoyment*), ține de aprecierea modalității plăcute sau agreabile de raportare la artă. Agreabilitatea ar ține de modul de manifestare al sentimentelor noastre. Preferințele estetice sunt expresii ale gustului observatorului, ceea ce ar confirma varietatea opiniilor despre artă. În pofida varietății gusturilor se poate aduce în discuție chestiunea unui anumit „standard al gustului” (David Hume).

Gustul estetic nu poate fi doar o chestiune pur subiectivă, ci poate reclama consimțământul universal. În puls, acesta ar putea fi produsul unui *joc liber al imaginației* (Immanuel Kant).

Aprecierea unei lucrări de artă solicită, însă, activarea imaginației creatoare a observatorului, astfel încât mintea artistului și mintea publicului să fie angajate reciproc în activitatea de creație. (Hans Georg Gadamer).

Gustul presupune capacitatea de a discrimina între diferiți itemi. David Hume vorbește despre două înțelesuri ale „gustului”: respectiv un gust „corporal”, „literar” (care ar ține de simțul gurii) și un gust „mental”, „metaforic” (care ar ține de o anumită capacitate mentală de a resimți plăcerea). În eseul său *Despre standardul gustului* (*Of the Standard of Taste*), Hume definește gustul drept „capacitatea de a detecta toate ingredientele dintr-o compoziție”. Ilustrând această viziune despre „delicatețea gustului”, Hume relatează un episod din romanul *Don Quijote* a lui Miguel de Cervantes. Doi dintre degustătorii lui Sancho fuseseră chemați să își exprime opinia cu privire la vinul dintr-un

butoi, despre a cărei excelență se spunea că ar fi fost dată de „vechimea” sa. Primul dintre degustători sesizează în vin un ușor gust de piele, al doilea susține că vinul ar avea un ușor gust de fier, ambii fiind ridiculizați pentru judecata lor. Însă la golirea butoiului se descoperă o cheie veche cu o legătură de piele.

Delicatețea gustului ar consta în capacitatea de *identificare* a calităților unui obiect care ar duce la resimțirea unei plăceri. Însă plăcerea e resimțită doar în experiența unor degustători calificați.

Gustul poate fi testat atât într-o relație interpersonală, cât și la nivel intrapersonal. În acest ultim caz se poate vorbi despre eventuale *schimbări* de genul *îmbunătățirii* ori *deteriorării* gustului personal.

Luând o poziție sceptică față de posibilitatea ca, de pildă, frumosul să fie o proprietate obiectivă, David Hume susține că am avea de-a face cu o diversitate și o contradicție a judecăților de gust în funcție de indivizi, regiuni, epoci, generații sau vârste. Asemănarea viziunii sau gustului ar putea duce la înființarea unei „comunități de sentiment”.

Aprecierea estetică nu e un caz de *identificare* a calităților unei lucrări de artă, cât un caz de *atribuire*, respectiv de exprimare a unei valori.

Fiind un fapt psihologic, influențat de un *input* fiziologic, gustul poate fi educat, în cazul în care există dispoziția pentru a învăța.

În exercitarea judecății estetice se poate face apel la criteriile estetice. „Criteriul” vine de la grecescul *krinein* care înseamnă a distinge și a judeca, respectiv operarea unei distincții în funcție de anumite principii, valori, norme sau convenții de referință.

Distincția dintre evaluarea estetică și evaluarea critică se face la nivelul diferenței dintre aprecierea (de pildă, a intensității, unității ori coerenței) experienței estetice, aplicând „criterii de calitate sau de excelență”, și judecarea funcționării (sociale, politice, culturale a) unei lucrări de artă, aplicând criterii de relevanță, adecvare sau eficiență critică.

Dincolo de această distincție, care pare să se dizolve într-un act critic de fuziune, rămâne doar disputa între diferiții susținători ai *restaurării* vechilor criterii – care au stat la baza canoanelor artei antice, a Evului Mediu, a Renașterii ori a Neoclasicismului

(armonia, ordinea, simetria, proporția, numărul de aur, altele) – și susținătorii *creării* unor criterii noi, care în condițiile manifestărilor artistice contemporane aflate mereu într-un proces de schimbare, ar solicita atât identificarea (mai curând ideologică a) unor criterii de stabilire a criteriilor, cât și discriminarea „mediilor de exercitare” și a „comunităților de interpretare” ale lucrărilor „de artă” puse în discuție. Obiectul criticii nu e constituit doar din aprecierea calităților formale și interpretarea semnificațiilor conținutului unei lucrări de artă, ci și din identificarea contextului psihologic, istoric și cultural al producerii lucrării, respectiv din evaluarea a trei tipuri de condiții: condiția artistului, a operei și a publicului.

În evaluarea *condiției artistului* intervin modalități de apreciere a aplicării atât a cunoașterii discursive (de concepere și articulare a mesajului), cât și a cunoașterii tehnice (de manipulare și executare a lucrării propriu-zise). Condițiile de exercitare a creativității sunt explicate în funcție de aprecierea relațiilor dintre aptitudine, talent și „geniu” puse în legătură directă cu viziunea și misiunea artistului. Din perspectiva înțelegerii artei ca practică culturală, pot fi supuse evaluării nu doar modalitățile de producție, promovare, expunere, proiectare, performare ori interacționare ale lucrării de artă, ci și modalitățile de comunicare critică care ar sugera o regândire a poziționării artistului în societate.

În ceea ce privește aprecierea *condiției operei*, s-ar putea lua în considerare raportul estetic dintre autonomia și heteronomia artei, ca situare ideologică a întrebuirii artei drept pretext al descrierii comportamentelor specifice unor comunități constituite profesional (cum ar fi, de pildă, comunitățile academice) ori pur și simplu cultural (cum ar fi membrii cotizanți ai unei instituții de gen *kunstverein*). Evaluarea statutului autonom sau heteronom al condiției operei determină abordarea sa critică din perspectiva înțelegerii artei ca *limbaj* întrebuințat într-un anumit *stil* pentru a oferi diferitele *sensuri* și *semnificații* ale operei ca mesaj (cod) sau ca trăire (experiență). Întrebuințarea limbajului artistic ține de aplicarea unui *cod* de comportament artistic manifestat în istoria artei ca imitare, expresivitate, formalizare și instrumentalizare.

Evaluarea *condiției publicului* ridică problema receptării estetice a artei din perspectiva contextualizării, analizei și a comunicării mesajului (codului) sau trăirii (experienței) estetice. Publicul devine nu doar destinatarul pasiv-contemplativ al operei, ci și interpretul activ-participativ al ei. Dincolo de distincțiile dintre diferitele tipuri de publicuri (aleatoriu, naiv și specializat), punerea în discuție a celui din urmă ar putea clarifica funcționalitatea criteriilor estetice. Un anumit cod cultural și de comportament al publicului îl determină pe acesta să țină cont în aprecierea sa atât de contextul producerii lucrării de artă, cât și de contextul prezentării sale. În funcție de acesta, apoi, se poate trece la analiza interpretativă (a înțelegerii, explicării și aplicării sensurilor și semnificațiilor mesajelor și experiențelor artistice și estetice), la analiza semiotică (a evaluării sintactice, semantice și pragmatice) și la analiza culturală (în abordarea sa extensivă istorică, socială, politică, economică, tehnologică ori chiar ecologică) a lucrării de artă. În fine, într-un ultim pas al receptării artei se pune în discuție comunicarea formală sau creativă a codurilor și experiențelor artistice, prin diferite alte mijloace și în diferite alte sfere de activitate umană.

Funcțiile și statutul criticii s-au modificat în relație cu evoluția și memoria istorică a artei. Influențată de critica literară, critica de artă a început să se dezvolte ca formă de expresie culturală încă din secolul al XVIII-lea, însă oarecum independent de reflecțiile esteticii filosofice ale vremii. Cu timpul însă, multe dintre concepțiile criticii de artă (cu o abordare mai liberă și literară) au ajuns să fuzioneze cu concepții ale criticii estetice (cu o abordare mai strictă și filosofică), determinând chiar formarea unei „credințe” a esteticii contemporane potrivit căreia estetica s-ar dizolva în critica de artă.

Deși nu a existat o comunicare directă între filosofii esteticieni și literații critici de artă, cu toate acestea au existat elemente similare de abordare a evaluării critice a lucrărilor de artă. De pildă, dacă în estetica filosofică a lui Kant, judecata critică era determinată de activarea *gustului*, în jocul liber al imaginației, în funcție de calitatea estetică a frumosului sau a sublimului, în critica de artă a lui Baudelaire aprecierea critică este direct

influențată de exercitarea facultății imaginative, înțeleasă ca facultate poetică a receptării artei. Astfel, subiectivizarea kantiană a actului critic se regăsește în critica parțială, pasională și politică a lui Baudelaire.

Mai târziu, însă, odată cu auto-afirmarea romantică a suveranității artistului, căutarea sensului înlocuiește aprecierea frumosului.

Dacă în estetica secolului al XVIII-lea, unde s-a ajuns să se speculeze apariția unui nou spațiu public, se pune accent pe o perspectivă egalitaristă și democratică în exercitarea actului critic, începând cu secolul al XIX-lea, se pune mai mult accent pe o profesionalizare a verdictului critic. Astfel, în secolul al XX-lea începe să se dezvolte un gen de *critică instruită* (cum ar fi, de pildă, critica structuralistă) în paralel cu genul de *critică subiectivă* (de felul criticii impresioniste). Începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, însă, pretențiile evaluative ale esteticii sunt suplinite de o abordare descriptivistă și interpretativă. Dacă descriptivismul este văzut ca fiind mai dominant în abordarea istoricilor de artă, evaluarea interpretativă e asociată mai curând cu practica criticului de artă. Însă nu se poate vorbi despre descrieri lipsite de o minimală evaluare interpretativă ori despre evaluări care să nu aibă un minim caracter descriptiv.

Aplicarea unei judecăți critice asupra unei opere de artă presupune identificarea elementelor care solicită construirea argumentului, stabilirea unei situații de comunicare și a unui public intenționat și justificarea abordării pe baza unor motive credibile și convingătoare. Diferiți esteticieni care apelează la aparatul criticii de artă aplică criterii diferite care normativizează sau relativizează actul critic.

De pildă, în evaluarea unei lucrări de artă s-ar putea face o distincție între *descrierea* proprietăților obiective și *aprecierea* calităților estetice ale sale, ceea ce ar putea implica o abordare oarecum normativă bazată pe condiții de interpelare convenționale.

Se vorbește, însă, din ce în ce mai mult de aplicarea unui criteriu al „democrației culturale”, care ar justifica o perspectivă

„pluralistă” și „relativistă” asupra demersului esteticii de a încerca să explice intuitiv ori argumentativ acțiunea, creația și receptarea artistică. În acest context, formarea și exercitarea activităților (în special de promovare ale) „comunităților de gust” (cunoscute și sub numele de „comunități interpretative”) devine un simptom al înțelegerii situației culturale actuale.

Interpretare și argumentare estetică

Abordată ca teorie a înțelegerii și explicării prin intermediul unui limbaj specific, interpretarea contribuie la evaluarea lucrărilor/evenimentelor de artă în scopul aprecierii relevanței, puterii de convingere ori impactului semnificației.

Teoria interpretării, cunoscută și sub numele de hermeneutică, presupunea, într-o primă utilizare (accepțiune), studiul metodelor de înțelegere a textelor.

În estetică, însă, discuția asupra interpretării s-a axat în principal asupra problemei intenționalității artistului, a operei și a privitorului. Principalele chestiuni analizate au în vedere relevanța scopului adecvat al interpretării (respectiv ce încearcă să realizeze interpretările lucrărilor de artă), disputa între monismul critic și pluralismul critic (respectiv dacă există o singură sau mai multe interpretări acceptate/valabile ale lucrărilor de artă) și stabilirea semnificației lucrării de artă.

Interpretarea unei lucrări de artă duce la o mai bună apreciere a ei. Ca atare, scopul unei interpretări ar putea fi *experiența apreciativă*.

Într-o altă accepțiune (Hans Georg Gadamer), caracterul de experiență al artei provoacă surpriza și neliniștea, ceea ce motivează analiza interpretativă a artei. Însă o interpretare cât mai satisfăcătoare solicită o artă a lecturării, chiar dacă aceasta nu poate elimina în întregime caracterul de indeterminare al artei.

Prin intermediul interpretării se poate asista la schimbarea condițiilor creativității de la imitație la expresie și de la formalizare la instrumentalizare. Transformările artei solicită utilizarea unor noi categorii și dispunerea de noi sensibilități. În accepția lui Gadamer artiștii ar dezvolta o filosofie „privată”, extrem personalizată, și s-ar confrunta cu contextul pieții de artă, care, prin ciclurile, regulile și presiunile sale, le-ar influența sensibilitatea și deciziile artistice.

Răspunzând remarcii lui Gottfried Boehm, potrivit căreia critica de artă nu a fost niciodată capabilă să înțeleagă „adevăratele valoare” a operei de artă, deoarece criticii au impus un cod personal interpretativ rigid și determinist, Gadamer susține că

criticii au dezvoltat un cod care a trebuit să se adapteze la economia mediilor de comunicare în masă.

Conceptul de „adâncime interpretativă” (*interpretative depth*) presupune faptul că fascinația unui obiect, care ar fi dată de densitatea secretelor sale, ar putea fi înțeleasă prin aplicarea metodelor interpretării.

Interpretarea presupune oferirea unui sens lucrării de artă. În actul interpretării se produce și o evaluare.

Încă din perioada modernă, critica estetică a adus în discuție „judecata” și „evaluarea”. Începând cu secolul al XIX-lea estetica a împrumutat termenii de „înțelegere” și „interpretare”. Estetica contemporană valorizează accentuat importanța „intenționalității” artistului, operei și receptorului lucrării de artă.

Teza „erorii intenționale” (*intentional fallacy*) enunțată de Wimsatt și Beardsley, conform căreia intenția autorului nu ar fi disponibilă și nici dezirabilă ca standard al interpretării și evaluării, ar putea fi susținută de ideea că producția unei lucrări de artă se deosebește de interpretarea ei, iar autorul unei lucrări de artă poate să nu fie și cel mai calificat interpret al ei, așa cum legislatorul poate să nu fie cel mai avizat interpret al legii.

Primul nivel al înțelegerii ar ține de starea de confort sau de plăcere pe care o poți avea în fața unei lucrări de artă. Nemulțumirea în fața unei lucrări de artă ar putea ține fie de calitatea interpretului, fie de calitatea lucrării.

Propunând o anumită metodă de interpretare vizuală, „iconografia”, Erwin Panofsky susține că aceasta ar viza conținuturi ori semnificații ale lucrărilor de artă, ca fiind opuse formei lor. Definită în trei stadii secvențiale, această metodă identifică, în primul rând, anumite schimbări de detaliu dintr-o configurație formală dată, stabilește, în al doilea rând, „configurația” ca obiect și „schimbarea de detaliu” ca „eveniment” și depășește, în al treilea rând, percepția formală, intrând astfel în sfera semnificației. Interpretarea e condiționată de utilizarea unor coduri istorice, sociale și culturale. Dacă într-o primă instanță am avut de-a face cu o semnificație „primară ori naturală”, „factuală” sau „expresională”, ulterior realizăm că avem de-a face cu o semnificație „secundară sau convențională”, care ar putea fi

elucidată doar de cineva calificat. În fine, în ultimă instanță, recunoaștem configurația formală manifestată ca obiect natural.

Un alt teoretician, care reflectă asupra schimbărilor conceptului de „viziune”, Jonathan Crary, a demonstrat că noțiunea unui „ochi inocent”, care ar avea o „viziune primordială” asupra culorii și formei dintr-o lucrare de artă, a fost posibilă abia în secolul al XIX-lea, datorită schimbării rolului observatorului.

Discuția despre „pluralitatea gusturilor”, care ar duce la situația indeterminării constatărilor estetice, ține de acceptarea relativismului subiectivității alegerilor în materie de artă. Însă nu mai este atât de important să se stabilească ce anume face ca un obiect banal să poată fi considerat lucrare de artă, ci care ar fi modalitatea de aplicare a valorii unei lucrări de artă după evaluarea obiectului de artă. În acest caz rămâne să se ia în considerație faptul că lucrările de artă ar trebui să fie înțelese și explicate în funcție de condițiile istorice, sociale, etc., în care a fost produsă lucrarea (*interpretarea condițională*) și în funcție de contextele în care aceasta a fost expusă publicului și utilizată ca mesaj (*interpretarea contextuală*).

Cele mai frecvent folosite forme de interpretare estetică sunt *esențialismul obiectivist* și *anti-esențialismul subiectivist*. Potrivit *esențialismului obiectivist*, conform căruia ar exista anumite esențe (calități) reale în obiectele percepute, gustul este acea capacitate de a sesiza proprietățile obiective care fac dintr-un obiect o lucrare de artă. Potrivit *anti-esențialismului subiectivist*, conform căruia subiectul este acela care atribuie obiectului diferitele sale calități, gustul se definește pe baza unui set de credințe, convingeri și valori codificate cultural și transmise prin intermediul mediilor specifice fiecărui timp istoric.

Depășind definirea tradițională a artei în funcție de relația dintre subiect și obiect, Ludwig Wittgenstein oferă a definiție analitică a artei ca ansamblu de obiecte și practici care ar reuni „asemănări de familie” înscrise în diferite „jocuri de limbaj”.

Mult discutata „criză a artei” este evaluată la nivel de simptome și posibile tratamente ale problemei care merg de la aplicarea terapiilor postmoderniste ale utilizării la discreție a resurselor istoriei la propunerea unor soluții de tip *placebo*. Trecerea de la

abordarea producției artiștilor ca „opere de artă” la înțelegerea acestora ca „proces”, „situații” și „relații”, a influențat reevaluarea practicilor culturale contemporane dintr-o perspectivă post-estetică. Însă această atitudine nu ar putea fi înțeleasă complet fără o cunoaștere a poziției discursurilor estetice asupra artei.

Abordând problema crizei discursului estetic în acord cu punerea în discuție a crizei artei contemporane, Yves Michaud susține că, în fapt, criza conceptului artei ține de criza a ceea ce se înțelege prin artă, ceea ce ar provoca și o criză a evaluării.

Astfel, definirea artei în contextul crizei artei ține de aprecierea critică a raporturilor sale cu diferite tipuri de publicuri și contra-publicuri (respectiv re-democratizarea și agonistica gustului), de statutul instituțiilor (în raport cu care se elaborează o critică instituțională), de diversitatea și dinamicitatea practicilor și stilurilor culturale (de elită și de masă) ori de starea pieții de artă (influențată de politicile subvenționărilor corporatiste).

În aceste condiții, noile tipuri de evaluări au în vedere depășirea evaluării lucrărilor artistice și culturale în termenii aprecierii frumuseții și calității sentimentului în favoarea evaluării lor în termenii noutății și efectului conceptual, privilegiind astfel dezvoltarea discursului asupra valorilor etice, civice (comunitare), funcționale și comerciale. Se face astfel o trecere interesată de la fascinația poetică pe care o provocau „artele frumoase” și „artele decorative” la viziunea pragmatică a „artelor/culturii vizuale”.

Odată cu resuscitarea discursului istoric prin metodele hermeneuticii (a discursului interpretării), „sfârșitul artei” ajunge să fie înțeles în termenii „transfigurării obiectelor banale” (Arthur Danto) în „opere de artă” (Duchamp, Warhol) ori în termenii efectelor pe care le-au avut „reproductibilitatea mecanică” a lucrării de artă (Walter Benjamin) și „societatea spectacolului” (Guy Debord) în schimbarea regimului estetic.

După „estetizarea vieții” propusă de avangardă (care ar avea consecințe până și la nivelul estetizării politicii văzută ca decor al conflictelor ideologice și intereselor economice), cultura societăților capitaliste avansate a ajuns să fie caracterizată de o sensibilitate hedonistă și o raționalitate cinică care ar face posibilă *comunicarea estetică* doar la nivelul unei posibile

comuniuni intersubiective a experiențelor estetice în spațiul public. Cum acest lucru este puțin probabil, datorită atomizării intereselor profesionale și, în consecință, a exacerbarii academice a discursurilor despre artă, comunicarea estetică ajunge să își contemple propria criză ca obiect al discursului său despre starea artei.

În condițiile în care interpretarea tinde să ia locul evaluării, comunicarea estetică ajunge astfel să fie elaborată în funcție de diferite procedee interpretative (fenomenologice, structuraliste, psihoanalitice, politice [neomarxiste, neoliberale, postfeministe, postcolonialiste, de gen] etc.) expuse narativ în raport cu diferitele medii de receptare (spațiu instituțional, spațiu public, spațiu specific etc.). Ca atare, „pluralismul critic” al incomensurabilității scărilor de valori devine normă, intrându-se într-un teritoriu al retoricii criticii care privilegiază experimentalismul, deschiderea către noi practici exercitate în noi medii și situaționismul.

În ceea ce privește argumentarea estetică, aceasta poate fi explicată prin intermediul comunicării critice. Astfel, în măsura în care avem o normă dată, de genul „orice lucrare care are o anumită calitate identificabilă ar trebui să fie apreciată drept o lucrare bună”, aceasta ar putea fi confirmată pe baza unui motiv, de genul „această lucrare are anumită calitate”, în funcție de care se poate da un verdict, de genul „de aceea, această lucrare este bună”.

Conform paradigmei teoriilor clasice ale argumentării, respectiv *argumentarea juridică*, judecarea cazurilor individuale se face pornind de la situații generale. În acest context, enunțarea unei judecăți asupra unei lucrări de artă ar trebui să îndeplinească condițiile comunicabilității, justificării și posibilei revizuirii.

Argumentarea desemnează dispozitivul motivelor (rațiunilor) de care se poate servi critica de artă pentru a-și justifica enunțurile. Aceste „motive” („rațiuni”) pot face apel la convenții ori credințe ale comunităților care operează în diverse contexte ale lumii artei.

Educația estetică

Estetica ar putea contribui la îmbunătățirea calității artelor vizuale performative și ale spectacolului, la răspândirea creativității, formarea pozitivă a unui mediu sau ridicarea nivelului de reprezentativitate a unei comunități.

În raport cu practica convențională a educației artistice, studiile culturii vizuale sunt preocupate de reflecția asupra imaginilor mediilor globale contemporane, de modalitățile și condițiile în care privim și de critica lor socială.

Abundența imaginilor mediatice tinde să ne copleșească transmitând bogăția imaginilor, indicând avansarea tehnologiilor și avertizându-ne asupra societăților conectate global.

Perspectiva morfologică a culturii vizuale presupune abandonarea unui canon tradițional al abordării (descriptive, analitice și evaluative a) imaginii și includerea unui complex de imagini diverse, asociate rizomatic și intertextual într-un număr nelimitat de conexiuni prin intermediul diferitor tehnici de genul apropierei, parodiei sau ironiei.

Accentul pus pe vizualitate, respectiv pe utilizarea imaginilor culturii vizuale, include și înțelegerea culturii cuvântului și textului, precum și a culturii artefactelor ca forme de exprimare a culturii vizuale.

Diferitele regimuri ale privirii: cum ar fi, de pildă, privirea critică, privirea dezinteresată, privirea turistică, privirea devotată, sunt determinate/condiționate de felul imaginii, de interlocutorii față de care se comunică conținutul unei imagini, de contextul în care se exercită privirea.

Preocupate de interconexiunea experienței (subiective) trăite, puterii, ideologiei și esteticii, studiile culturii vizuale țin cont de importanța interpretării semnificațiilor și a comunicării experiențelor vederii prin intermediul întrebuințării unor seturi de valori și credințe și prin intermediul unor construcții de efect (seductiv) estetic.

Valoarea utilitară a unor itemi vizuali (semne de circulație, radiografii, hărți, indicatoare etc.) nu epuizează capacitatea lor

culturală și estetică de a semnifica implicații ale valorizării codurilor sociale ori descoperirilor științifice.

Artefactele culturii (populare) contemporane (*gadget*-urile, *packaging*-ul), producțiile media (*reality show*-urile, *sitcom*-urile, revistele *glossy*, tabloidele) și produsele publicității de consum (reclamele video și printate), industria cinematografică (dramele, *thriller*-urile, filmele *fantasy*), industria modei (*prêt-a-porte* sau *haute couture*), industria muzicală (lansările de discuri, concertele) și industria editorială (design-ul de publicație și folosirea ilustrațiilor) sunt analizate din diferite perspective prin intermediul instrumentelor studiilor esteticii, semioticii, antropologiei culturale, sociologiei, psihologiei, teoriei culturale, teoriei politice și economiei realizând cercetări de piață, interpretând statistici, etc..

Prin intermediul publicității, televiziunea vinde produse și servicii, însă și o ideologie a consumului ca stil de viață.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ:

- Adorno, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, în românește *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, traducere din limba germană de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Pitești, 2005.
- Ardenne, Paul, *Art l' âge contemporain*, Éditions du Regard, Paris, 1997.
- Baxandall, Michaël, *L' oeil du Quattrocento, l' usage de la peinture dans l' Italie de la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1985.
- Beardsley, Monroe, "Le discours critique et les problèmes de l'esthétique" în D. Lories, *"Philosophie analytique et Esthétique"*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Beardsley, Monroe, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hakett Publishing Company, Indianapolis, 1981.
- Beardsley, Monroe, *The Aesthetic Point of View*, Cornell University Press, Ithaca, 1982.
- Beardsley, Monroe, "The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions" în *Revue internationale de philosophie*, 28/1974.
- Belting, Hans, *L' histoire de l' art est-elle finie*, Éditions J. Chambon, Nîmes, 1989.
- Berenson, Bernard, *Pictori italiani ai Renașterii*, Ed. Meridiane, București, 1971.
- Binkley, Timothy, "'Piece': contre l'esthétique", în Gérard Genette (éd.), *Esthétique et Poétique*, Éditions Du Seuil, Paris, 1992.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Éd. Les presses du réel, Paris, 1998.
- Cauquelin, Anne, *Les Théories de l' art*, Éd. P. U. F., Paris, 1998.
- Cazeaux, Clive (ed.), *The Continental Aesthetics Reader*, Routledge, London and New York, 2000.
- Chateau, D., *L' héritage de l' art. Imitation, tradition et modernité*, Éd. Harmattan, Paris, 1998.
- Cometti, Jean-Pierre; Morizot, Jaques; Pouivet, Roger, *Questions d' esthétique*, P. U. F., Paris, 2000.
- Croce, Benedetto, *Breviar de estetică*, Ed. Științifică, București, 1978.
- Damisch, Hubert, *Les jugement de Paris*, Éd. Flammarion Paris, 1992.
- Danto, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l' art*, Éd. du Seuil, Paris, 1989.
- Danto, Arthur, *L' Assujettissement philosophique de l' art*, Éditions du Seuil, Paris, 1993.
- Danto, Arthur, *Après la fin de l' art*, Éd. Le Seuil, Paris, 1996.
- Davies, Stephen [et al.] (eds.), *A Companion to Aesthetics*, Second edition, Blackwell, 2009.

- Derrida, J., *La voix et le phénomène*, P. U. F., Paris, 1967.
- Dewey, John, *Art as Experience*, A Perige Book, New York, 1980.
- Dickie, George, *Art and the Aesthetics. An Institutional Analysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1974.
- Dickie, George, *Evaluating Art*, Temple University Press, Philadelphia, 1988.
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, Ed. Meridiane, București, 1976.
- Eco, Umberto, *L'oeuvre ouverte*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, Ed. Pontica, Constanța, 1996.
- Ferrier, Jean-Louis, *L'aventure de l'art au XX^e siècle*, Éd. de Chêne, Paris, 1999.
- Ferry, Luc, *Le sens du beau*, Le livre de poche, Paris, 2001.
- Ferry, Luc, *Homo Aestheticus. Inventarea gustului în epoca democratică*, Ed. Meridiane, București, 1997.
- Gadamer, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, Editura Polirom, Iași, 2000.
- Gaut, Berys and Dominic McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*, Routledge, London and New York, 2001.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.
- Genette, Gérard, (éd.) *Esthétique et Poétique*, Éditions Du Seuil, Paris, 1992.
- Genette, Gérard, *Opera artei (I). Imanență și transcendență*, traducere de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, 1999.
- Genette, Gérard, *Opera artei (II). Relația estetică*, traducere de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, 2000.
- Gilbert, Katherine Everett și Kuhn, Helmut, *Istoria esteticii*, Editura, Meridiane, București, 1972.
- Gombrich, E. H., *Artă și iluzie*, Editura Meridiane, București, 1973.
- Goodman, Nelson, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge, 1984.
- Goodman, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1990.
- Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992.
- Goodman, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, L'Éclat, 1997.
- Goodman, Nelson, "Quand y a-t-il art?", în Gérard Genette, (éd.) *Esthétique et Poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1992.

- Greenberg, Clement, *Art et Culture*, Éditions Mecula, Paris, 1992.
- Habermas, Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, Éd. Fayard, 1987.
- Habermas, Jürgen, *Le discours philosophique de la modernité*, Gallimard, Paris, 1988.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, Editura Academiei RSR, 1966.
- Hofman, Werner, *Fundamentele artei moderne*, Ed. Meridiane, București, 1977.
- Huberman, Georges Didi, *Devant l'image*, Éd. de Minuit, Paris, 1990.
- Huizinga, Johan, *Homo ludens*, Éd. Gallimard, Paris, 1951.
- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique?*, Éd. Gallimard, Paris, 1997.
- Jimenez, Marc, *L'esthétique contemporaine: tendance et enjeux*, Klincksieck, Paris, 2004.
- Jimenez, Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Éditions Gallimard, Paris, 2005.
- Judd, Donald, *Écrits 1963-1990*, Éd. Daniel Lelong, Paris, 1991.
- Kant, Immanuel, *Critica puterii de judecată*, Editura Științifică, București, 1981.
- Kivy, Peter, *Philosophies of Art, an Essay in Differences*, Cambridges University Press, Cambridge, 1997.
- Kivy, Peter (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Blackwell, 2004.
- Levinson, J., *The Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, 1996.
- Lorries, Danielle, *Philosophie analitique et Ésthétique*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.
- Lyotard, Jean-François, *La condition postmoderne*, Éd. de Minuit, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Sens et non-sens*, Gallimard, Paris, 1996.
- Michaud, Yves, *La Croise de l'art contemporain, utopie, démocratie et comédie*, Paris, P. U. F., 1997.
- Michaud, Yves, *Critères esthétiques et jugemenet de goût*, Éd. Jaqueline Chambon, Nîmes, 1999.
- Millet, Catherine, *L'art contemporain*, Éd. Flammarion, Paris, 1997.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido, *Estetica contemporană*, Editura Meridiane, București, 1976.
- Olivera, Achille Bonito, *La Transavangarde italienne*, Éd. Gallimard, Paris, 1983.
- Pouivet, R., *L'ontologie de l'oeuvre de l'art*, Éd. J. Chambon, Nîmes, 2000.
- Pradel, Jean-Louis, *L'art contemporain*, Éd. Larousse, Paris, 1999.
- Quine, W. V. O., *Translation and Meaning*, M. I. T. Press, 1960.

- Rațiu, Dan-Eugen, *Moartea artei? O cercetare asupra retoricii eschatologice*, Casa Cărții de știință, Cluj-Napoca, 2000.
- Restany, Pierre, *L' Autre face de l' art*, Éditions Galilée, Paris, 1979.
- Ricoeur, Paul, *De l' interprétation*, Éd. Le Seuil, Paris, 1965.
- Rochlitz, Rainer, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Éd. Gallimard, Paris, 1994.
- Rochlitz, Rainer, *L' art au banc d' essai*, Éd. Gallimard, Paris, 1999.
- Rosenberg, Harold, *La dé-definition de l' art*, Éd. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1972.
- Schaeffer, Jean-Marie, *L' art de l' âge moderne. L' esthétique et la philosophie de l' art du XX^e siècle*, Éd. Gallimard, Paris, 1992.
- Schaeffer, Jean-Marie, "L' oeuvre d' art et son evaluation" în Chr. Descamps, *Le beau aujourd' hui*, Éd. du Centre Pompidou, 1993.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Les célibataires de l' art*, Éd. Gallimard, Paris, 1996.
- Searle, J., *L' intentionalité. Essai de philosophie des états mentaux*, Éd. de Minuit, Paris, 1985.
- Sedlmayr, Hans, *Epoci și opere*, Ed. Meridiane, București, 1991.
- Sibley, Frank, "Les concepts esthetiques" în D. Lories, *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988.
- Stecker, R., *Artworks, Definition, Meaning, Value*, The Pennsylvania University Press, 1997.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, 4 volume, Ed. Meridiane, București, 1978.
- Townsend, Dabney, *Introducere în estetică*, Ed. All educational, București, 2000.
- Weitz, Morris, "The Role of Theory in Aesthetics", în *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, XV, 1956.
- Wittgenstein, Ludwig, *Leçons et conversations sur l' esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Gallimard, Paris, 1992.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigation*, Oxford, 1953, în românește, *Cercetări filozofice*, Editura Humanitas, București, 2004.
- Wolheim, Richard, *L' art et ses objets*, Éd. Aubier, Paris, 1994.
- Zaharia, D. N., *Antinomicul în arta contemporană*, Ed. Dosoftei, Iași, 1999.
- Zaharia, D. N., *Estetica postmodernă*, Ed. Dosoftei, Iași, 2002

Referințe în biblioteca Facultății de Arte Plastice, Decorative și Design, Iași
Generalități:

Chateau, Dominique *La question de la question de l'art: Notes sur l'esthétique analytique (Danto, Goodman et quelques autres)*, PUF, Paris, 1994

Cometti, Jean Pierre

Morizot, Jaques

Pouivet, Roger *Questions d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000

Jimenez, Marc *Qu'est-ce que l'esthétique?* Edition Gallimard, Paris, 1997

Jimenez, Marc *L'esthétique contemporaine: tendance et enjeux*, Klincksieck, Paris, 2004

Michaud, Yves *La crise de l'art contemporaine: utopie, démocratie et comédie*, PUF, Paris, 1997

Michaud, Yves *L'art à l'état gazeux: essai sur le trompement de l'esthétique*, Paris, Edition Stock, 2003

Talon-Hugon, Carole *L'esthétique*, PUF, Paris, 2004

Tatarkiewicz, Wladyslaw *Istoria esteticii*, 4 volume, Ed. Meridiane, București, 1978

Zaharia, D.N. *Estetica postmodernă*, Editura Dosoftei, Iași, 2002

Colecții de texte:

1. Genette, Gerard, ed. *Esthétique et Poétique*, Editions du Seuil, col. Point-Essais, Paris, 1992

2. Lorries, Danielle, ed. *Philosophie analytique et esthétique*, textes traduits et présentés par..., Méridiens Klincksieck, Paris, 1988

3. Rainer Rochlitz, Hans Robert Jauss, Rudiger Bubner (ed.)

Theories esthétiques après Adorno, Arles Actes Sud, 1990

Autori:

Belting, Hans *L'histoire de l'art est-elle finie?*, Edition Jacqueline Chambon, Paris, 1989

Chateau, Dominique *Duchamp et Duchamp*, L'Harmattan, Paris, 1999

- Clair, Jean *Sur Marcel Duchamp et le fin de l'art*, Gallimard, Paris, 2000
- Danto, Arthur C. *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art* Edition Le Seuil, Paris, 1989
- Danto, Arthur C. *L'assujettissement philosophique de l'art*, Edition Le Seuil, Paris, 1993
- Danto, Arthur C. *Après la fin de l'art*, Edition Le Seuil, Paris, 1996
- Danto, Arthur C. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, the A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1995, The National Gallery of Art, Washington, D.C., Bollingen Series xxxv – 44, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1997
- Rollins, Mark ed. *Danto and His Critics*, Blackwell Publisher, Oxford UK & Cambridge USA, 1993
- Genette, Gerard *Opera de artă*, 2 vol, (vol. 1 *Imanență și transcendență*; vol. 2 *Relația estetică*), Editura Meridiane, București, 1999, 2000
- Goodman, Nelson *Langages de l'art. Une approche de la theorie des symbols*, Edition Jacqueline Chambon, Nimes, 1990
- Goodman, Nelson *L'art en theorie et en action*, L'Eclat, Paris, 1997
- Morizot, Jacques *La philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Edition Jacqueline Chambon, Paris, 1996
- Michaud, Yves *Critères esthétique et jugement de goût*, J. Chambon, 1999
- Richter, Hans *Dada Art & Anti-Art*, Thames & Hudson LTD, London, 1965
- Rochlitz, Rainer *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994
- Rochlitz, Rainer *L'art au banc d'essai. Esthétique et critique*, Gallimard, 1999
- Rosenberg, Harold *La de-definition de l'art*, Edition Jacqueline Chambon, Paris, 1992
- Schaeffer, Jean-Marie *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Gallimard, 1996
- Schaeffer, Jean-Marie *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000

Shusterman, Richard *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, second edition, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., Lanham, Boulder, New York, Oxford, 2000

Wollheim, Richard *L'art et ses objets*, traduit de l'anglais par Richard Crevier, Aubier, 1994