

Universitatea Bucuresti
Facultatea de Istorie
Invatamânt la Distanta
Disciplina Cercetări și tendințe în estetică
Mater Anul I, sem. 1

Coordonator de disciplina : conf.dr. Mihaela Pop

Autorii suportului de curs:
Prof.univ.dr. Vasile Morar
Conf.dr. Mihaela Pop

OBIECTIVE:

1. Înțelegerea principiilor fundamentale ale estetii
2. Familiarizarea cu definițiile și conținutul categoriilor estetice
3. Îmbogățirea educației estetice a studenților

TEMA I

Noțiunea de artă - Semnificații

Estetica – disciplină filosofică

a. Artă și deprindere

Etimologia cuvântului *artă* pune unele probleme de interpretare. Pentru greci, *techne* însemna atât deprinderea de a face ceva, dar și artă, și metodă și chiar viclenie. Pentru Aristotel, ea este *o dispoziție legată de producere a ceva și însoțită de reguli*. (*Etica Nicomahică*, VI, 4). Cuvântul latin *ars* denumește *ansamblul de procedee folosite pentru producerea unui anume rezultat* și mai denumește ceea ce e produs artificial, care se opune științei (cunoaștere independentă de aplicații) și puterii creatoare a naturii.

Noțiunea de producere se aplică oricărei forme fabricate, fără ca să presupună și noțiunea de *capodoperă* în sensul prin care noi distingem azi o operă de artă de un simplu obiect. Pentru Aristotel, *techne* însemna ceea ce era produs prin folosirea mijloacelor tehnice și teoretice. El distinge între lucruri care sunt produsul creației (*poiesis*), al acțiunii (*praxis*), cele două fiind distincte (ibid. VI, 3). Doar *poiesis* însoțită de rațiune este considerată artă.

Artistul nu s-ar deosebi de meșteșugar, pentru gânditorii greci. Mai târziu, definiția artei va include ceea ce se vor numi *artele liberale*, activități pentru timpul liber ale unui om liber și *artele mecanice* care presupun practici diverse și procedee materiale de fabricare. Artă va grupa preocupări diverse precum: arhitectura, gravura, muzica, pictura, sculptura, pe de o parte, obiectele fabricate (cum ar fi cele din olărit, sau cele utile ori doar decorative, etc.) dar și arta oratoriei, medicina sau arta culinară.

b. Artă și tehnică

Platon distinge trei categorii de creatori: *zeul*, *demiurgul*, care pune ordine în natură; meșteșugarul care fabrică un obiect corespunzător Ideii sau Formei acestuia și *pictorul* care imită, reprezintă obiectul dar nu așa cum este el în mod ideal ci așa cum pare, adică realizează o a treia producere, creație pornind de la natură. În acest caz, cel mai ușor este pentru artist (pictor) care nu are altceva de făcut decât să plimbe o oglindă în toate direcțiile pentru a da naștere aparențelor (*phainomena*) tuturor lucrurilor, consideră Socrate. Distincția pe care se întemeiază această viziune este *finalitatea* care îi e atribuită acestei deprinderi manuale: a da o folosință posibilă obiectului fabricat fie în vederea unei cunoașteri, fie pentru o activitate practică ulterioară.

Pentru greci arta nu se reduce la practică, ea conține și o anumită cunoaștere a cauzelor adică elemente raționale, deci cu caracter universal. Este vorba de cunoștințe legate de activitatea de producere. Platon refuză denumirea de artă dată unei activități care se întemeiază doar pe deprindere empirică, lipsită de cunoaștere rațională (*Gorgias* 465a). Cunoașterea rațională și cunoașterea spre a produce sunt inseparabile.

Un alt aspect semnificativ în demersul de definire a domeniului artei îl reprezintă faptul că arta, ca practică a unei activități manuale, ca rezultat al unei activități propriu-zis umane, se deosebește de **tehnica modernă** a cărei finalitate se află în **reproducere**, în **repetarea identică** a obiectelor produse. Iar **scopul acesteia din urmă este unul utilitar în vreme ce arta este o activitate care nu vizează decât frumosul artistic.**

În plus, tehnica poate fi învățată, însușită și devine astfel sursa progresului colectiv, în vreme ce arta, adică producerea artistică a unui singur individ este întemeiată pe activitatea fanteziei creatoare ceea ce face inutilă aplicarea regulilor și a procedeelelor care funcționează în producția de serie.

B. Artă și filosofie

a) Poziția lui Platon față de artiști și artă

Arta greacă din secolul V favorizează verosimilul, corectând formele pentru a oferi spectatorului *proporțiile frumosului*. Nu numai în pictură dar și în sculptură sau arhitectură, iluziile optice, deformările sunt intens folosite pentru a crea aparența asemănării până la identitate cu sursa (coloanele templelor având un diametru mai mare la bază sau formele eliptice care înlocuiesc cercurile perfecte, etc.) De altfel, circula celebra anecdotă despre strugurii pictați de Zeuxis care păreau atât de naturali încât păsările cerului veneau să îi ciugulească.

Platon va opune acestei arte a simulacrului (*phantastike techne*) bazată pe imaginație, arta egipteană a copiei corecte (*eikastike techne*) care produce o imagine asemănătoare cu modelul și nu doar o aparență, respectând proporțiile adevărate ale formelor frumoase și dând fiecărei părți culorile adecvate (*Sofistul* 235d-236c). O asemenea artă nu înșală spectatorul ci reprezintă figuri imuabile prin respectarea canoanelor stricte ale compoziției.

Platon va condamna pe creatorii de simulacre așezându-i pe artiști alături de sofști, experți în arta limbajului utilizat astfel încât să genereze falsul și să învingă opinia, părerea (*doxa*) nu cunoașterea adevărată, știința (*episteme*) întemeiată pe rațiune. În *Republica* X, Platon definește arta ca imitație, dar nu a unei Idei, a unei realități inteligibile ci a unei aparențe, a unei imagini. Tocmai de aceea, arta se plasează pe a treia treaptă față de adevăr. Dacă rămânem cu fața îndreptată spre umbrele pe care le vedem proiectate pe peretele peșterii lumii sensibile, suntem captivii artiștilor care sunt niște șarlatani care ne îndepărtează de lumea adevărată a Ideilor. Doar filosoful este cel care, prin discursul lui rațional (*logos*) ne invită să căutăm adevărul inteligibil.

Poetul, ca și pictorul, este un creator de iluzii căci nu are nici măcar cunoașterea artei lui în sensul de deprindere, îndemânare, abilitate. El este inspirat și nu știe nici măcar să construiască un discurs rațional despre creația lui. *Nu arta (techne) ci o forță divină le inspiră versurile... poeții nu sunt decât interpreții zeilor căci ei sunt posedați* (*Ion*, 534e-535a). Iar inspirația e falsificată de imaginea poetică; ea ne abate de la adevăr și realitate. Prin această argumentare, Platon îi exclude pe artiști din cetatea ideală care trebuie să se întemeieze pe cunoaștere și justa repartizare a meșteșugarilor. Artiștii nu au o ocupație utilă cetății, nu au o funcție

determinată deci nu vor avea loc bine definit în cetate (*polis*). În plus, ei pot fi chiar periculoși prin forța persuasiunii lor asemeni sofistilor.

b. *Mimesis* și *catharsis* în concepția lui Aristotel

Aristotel reabilitează noțiunea de imitație (*mimesis*) în artă, problema relației dintre operă și modelul ei. El afirmă că imitația este o tendință naturală a oamenilor încă de la vârsta copilăriei.

Se pune însă problema ce fel de relație trebuie să existe între operă și model. Potrivit lui Aristotel, arta trebuie să *reflecte* realitatea nu să o reproducă (așa cum procedează istoria). Arta nu copiază natura ci este capabilă să o producă. În acest caz, *artistul nu trebuie să imite singurul model existent, realitatea, el poate să reprezinte lucrurile așa cum au fost sau sunt în mod real, sau așa cum se spune că sunt sau par a fi sau cum ar trebui să fie* (Poetica, 1460b). Este evident că Aristotel conferă legitimitate verosimilului, ficțiunii și idealului dar nu exclude nici capacitatea de invenție a artistului care nu se supune exactitudinii adevărului ci preferă *imposibilul care este verosimil unui posibil care este de necrezut* (Poetica, 1460a).

Aristotel introduce un nou concept în teoria despre creația artistică – *telos*-scopul, finalitatea. Din această perspectivă el deosebește patru cauze care asigură realizarea operei. 1. **cauza formală** : un obiect se definește prin forma lui (de pildă un templu se definește prin planul lui); 2.**cauza finală** : nimic nu se realizează fără un scop anume (templul primește și găzduiește divinitatea); 3. **cauza eficientă** : un lucru are nevoie de *motor* pentru realizarea lui (munca artistului); 4. **cauza materială** : fiecare obiect este constituit dintr-un material (piatră, lemn, metale prețioase, etc.) .

Platon considera că frumusețea se află în natură și în moralitate. El îi condamnă pe artiști și pentru faptul că ar introduce imoralitatea, corupția morală în cetate. Ei nu ating nici Ideea de Frumos și nici pe aceea de Bine căci rămân la nivelul reprezentărilor despre imoralitatea zeilor cărora le atribuie pasiuni umane, deprecindu-i moral. În opoziție, Aristotel apropie binele de frumos. El atribuie oricărei reprezentări capacitatea de purificare a pasiunilor (*catharsis*). În măsura în care spectatorul se identifică cu personajul sau cu figura reprezentată, el se poate elibera de propriile afecte. Această teorie a purificării (terapie) prin artă va cunoaște o evoluție de lungă durată, ea fiind valorificată chiar și în secolul XX. Ea e revendicată chiar și de producția cinematografică și de televiziune. O altă teorie care va

fi reluată este teoria celor trei unități (de acțiune, de timp și de loc) care își va cunoaște apogeul în perioada clasicismului francez din secolul XVII, mai ales în teatru.

Estetica – Disciplină filosofică

a. O dată cu apariția științei moderne, distanța dintre cunoaștere și artă se mărește căci se pun limite înțelegerii umane. Organizarea cunoștințelor noastre în *Enciclopedia* lui Diderot și D'Alembert din secolul XVIII conferă locuri bine precizate științelor, tehnicilor și artelor potrivit divizării spiritului în facultăți.(rațiune, memorie, imaginație).

Dar sfera subiectivității este încă slab definită. Ea cuprinde senzațiile, imaginația, sentimentul, pasiunile, tot ceea ce filosofi au căutat să definească cu ajutorul conceptelor fără să reușească să atingă noțiuni clare și valabile. În *Salon*, Diderot își exprimă entuziasmul personal, lăsând fiecăruia libertatea de a exprima o judecată diferită de a sa.

Această perioadă este aceea a nașterii esteticii ca disciplină autonomă și a sistemelor filosofice care o vor include în structura lor. Separarea definitivă de clasicism, teologie și filosofie de inspirație platoniciană se stălește o dată cu decizia de a consacra studiului sensibilității o știință autonomă.

b. Termenul *estetică* apare prima dată în 1750 în lucrarea lui **Alexander Baumgarten**, *Aesthetica* unde frumosul este raportat la subiectivitatea umană pentru a fi definit prin gust, adică plăcerea pe care frumosul o produce în noi prin senzații și sentimente. *Estetica este știința cunoașterii senzoriale.*

Încă sub influența raționalismului leibnizian, Baumgarten reia reproșul adresat artei și esteticii faptul că ar fi inferioare cercetării filosofice. Rațiunea apare ca o autoritate dogmatică și permite accesul la un adevăr unic și etern. Baumgarten însă, consideră că filosoful trebuie să fie un om implicat în întreaga existență cotidiană și astfel, nu-i poate fi străină o latură atât de largă a cunoașterii omenești cum este domeniul esteticului. El afirmă că există un tip de ordine și perfecțiune în artă care exprimă o anumită rațiune funcțională în acest domeniu. Distinge apoi între cunoașterea superioară, întemeiată pe facultățile gândirii clare și distincte și cunoașterea inferioară care constituie tărâmul imaginației și are în vedere lucrurile individuale și unice.

Pentru Baumgarten, *frumosul este perfecțiunea fenomenală*. Aceasta pentru că artele au un suport material care nu este intelectual. Fiecare cuprinde și această dimensiune materială în care se configurează. Tocmai datorită acestui aspect fundamental al operei de artă, perfecțiunea, frumusețea estetică nu e reductibilă la perfecțiunea rațională.

c. O altă definiție a domeniului artei și esteticii e dată de **G.W.F. Hegel**. El pornește de la noțiunea fundamentală a artei, *Frumosul*. Pentru Hegel, obiectul Esteticii este *întinsa împărăție a frumosului; domeniul ei este arta și artele frumoase*. Hegel va da nume domeniului – *filosofia artelor frumoase*. Iar frumosul *este reprezentarea sensibilă a Ideii*.

„Aceste prelegeri sunt dedicate esteticii; obiectul ei este intinsa împărăție a frumosului, mai exact, domeniul ei este arta și anume artele frumoase. ...Estetică înseamnă mai precis știința simțurilor, a percepției; cu acest înțeles a luat naștere ea ca disciplină filosofică.... Adevărata expresie care poate servi de nume științei noastre este filosofia artei și mai exact, filosofia artelor frumoase”.

Hegel a dat și o viziune istorică a evoluției Ideii în artă care se desfășoară și evoluează în trei perioade: simbolic, clasic și romantic. Fiecare perioadă este caracterizată de o artă dominantă: arhitectura pentru perioada simbolică, sculptura pentru cea clasică și pictura, muzica și poezia pentru perioada romantică.

Un alt aspect important al definiției hegeliene a frumosului îl reprezintă faptul că din frumosul artistic este exclus frumosul naturii. Se accentuează astfel distincția dintre natură și artă, dintre cele două tipuri de frumos.

„Prin acești termeni noi excludem de îndată din știința frumosului artistic, frumosul din natură. O astfel de limitare a obiectului nostru poate apărea, pe de o parte ca fiind o determinare arbitrară după cum, pe de altă parte, orice știință are dreptul să-și delimiteze după voie cuprinsul său. ... Deoarece frumusețea artistică e frumusețea născută și renăscută din spirit și cu cât spiritul și producțiile lui sunt superioare naturii și fenomenelor ei, tot pe atât este și frumosul artei superior frumuseții naturii”. (GWF Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Ed. Academiei, București, 1966, pp. 7, 18-19.)

Cocluzia lui Hegel este una prin care se afirmă cu tărie că 1. frumosul și operele de artă sunt demne de a fi studiate științific; 2. analiza filosofică poate aborda opera de artă; 3. nu există o cezură între cunoașterea științifică și tratarea filosofică a artei.

c. Un alt gânditor german care s-a preocupat de definirea esteticii în contextul cunoașterii filosofice este **Nicolai Hartmann**, gânditor din prima jumătate a secolului XX. Pentru el, estetica este un mod de cunoaștere. *O estetică nu aparține nici celui care creează frumosul, nici aceluia care îl contemplă ci exclusiv omului de cugetare căruia atitudinea de creație și de contemplare estetică îi apare ca o enigmă. pe cel cufundat în contemplare gândul nu poate decât să-l tulbure, pe artist îl indispune și îl irită – cel puțin*

atunci când gândul caută să pătrundă ce fac ei în definitiv și care e obiectul lor. .. filosoful pleacă de acolo de unde cei doi lasă minunea care îi încearcă în voia puterilor adâncului și ale inconștientului. El merge pe urmele enigmei, analizează. In analiză, el suspendă atitudinea de dăruire și pură viziune. Estetica este numai pentru cel care ia atitudine filosofică.” Aceasta pentru că obiectul esteticii este, în opinia lui Hartmann, contemplația. Iar frumosul este *obiectul universal* al esteticii. In prelungirea acestei idei, autorul face o altă distincție între atitudinea estetică, specifică celui care creează artă și celui care o receptează și atitudinea filosofică. Pentru acesta din urmă există estetica, în opinia lui Hartmann. „Atitudinea estetică în genere nu însemnează atitudinea esteticianului, Cea dintâi este și rămâne atitudinea celui care contemplă și creează artistic, pe când cea din urmă este atitudinea filosofului.” Definiția oferită de Hartmann este următoarea: „Estetica ia ca presuposiție a sa obiectul frumos, și tot astfel actul de sesizare, împreună cu modul caracteristic de intuiție cu sensibilitatea valorii și dăruirea interioară; ba ea mai presupune, în plus, actul și mai uimitor al creației artistice și anume ambele fără a avea pretenția de a putea extrage și elabora legitatea lor, într-un mod fie și numai apropiat de cel în care logica își stabilește legile de legătură ale gândirii. Dar tocmai de aceea, ea nu poate face pentru contemplația estetică ceea ce face logica pentru gândire”. Pentru Hartmann, esența frumosului stă „în legitatea particulară a obiectului dat în singularitatea lui. Aceasta scapă însă oricărei analize filosofice. Ea nu poate fi sesizată cu mijloacele cunoașterii. stă în esența ei ca ea să rămână ascunsă și să fie simțită doar ca prezență și constrângere, dar să nu fie sesizată obiectiv.” Tocmai de aceea Hartmann va adăuga: „estetica poate să ne spună în principiu ce este frumosul, poate de asemenea să precizeze speciile și treptele lui, odată cu presuposițiile lui generale dar ea nu ne poate învăța practic ce este frumos sau de ce tocmai forma aceasta particulară a unei plăsmuii este frumoasă” (N. Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974, pp. 3-5)

d. **Roman Ingarden**, gânditor al secolului XX, privește estetica din perspectivă fenomenologică așa cum procedează și Mikel Dufrenne. Ingarden pornește de la dichotomia estetică obiectivă – estetică subiectivă pe care o înlocuiește cu distincția *obiect estetic* – *experiență estetică*. Ele formează baza unei problematice filosofice a esteticii. Estetica este pentru Ingarden, „acea întâlnire dintre subiectul trăirii cu un obiect, îndeosebi cu o operă de artă care reprezintă punctul de pornire pentru desfășurarea trăirii estetice și pentru constituirea unui obiect estetic.”

Estetica este văzută de Ingarden ca o disciplină care completează dar obține la rândul ei completări din partea altor discipline. De pildă, pentru modul de viață și structura operei de artă, ajutorul ontologiei generale și a teoriei valorii este necesar și cerut.

Gânditorul observă că e necesară și o estetică empirică în care ar fi incluse o psihologie a comportamentului artistic și a trăirii estetice dar și sociologia curentelor și modelor artistice. Acestea au o problematică particulară, deplin justificată. Ceea ce trebuie respins este doar încercarea de a înlocui estetica filosofică cu acestea. Estetica filosofică cuprinde următoarele domenii distincte de cercetare:

*1. ontologia operelor de artă; 2.ontologia obiectului estetic ca o concretizare estetică a unei opere de artă; 3. fenomenologia comportamentului artistic creator; 4. problema stilului operei de artă și relația acestuia cu valoarea operei; 5.studiul estetic al valorii; 6.fenomenologia trăirii estetice și constituirea obiectului estetic; 7. teoria cunoașterii operelor de artă, a obiectelor estetice și a valorii estetice (critica evaluării); 8. teoria sensului și funcțiilor artei în viața oamenilor (metafizica artei). Toate aceste grupuri de probleme se află în diferite relații unele cu celelalte și nu trebuie tratate cu totul izolat de alte grupuri de probleme. Pe asta se întemeiază unitatea de sistem a esteticii filosofice.” (R Ingarden, *Studii de estetică*, Ed. Univers, București, 1978, pp.375, 381)*

e. Un gânditor român de la mijlocul secolului XX, **Tudor Vianu** consideră că: estetica este știința frumosului artistic; frumosul natural este complet distinct de cel artistic și tocmai de aceea studiul esteticii se ocupă doar de cel artistic. Frumosul natural pare a fi un dat pe când cel artistic este un produs, o creație umană; în plus, frumosul natural este infinit pe când cel artistic este limitat; întreaga natură e frumoasă pe când opera de artă este *un popas de frumusețe într-o lume urâtă sau indiferentă*. Interesul pe care îl provoacă natura frumoasă se alimentează din izvoare extra-estetice, de pildă sentimentul vitalității. De fapt, noi suntem cei care atribuim frumusețe naturii și o apropiem de artă căci judecăm natura pe baza unor criterii care funcționează în domeniul artei.

„Precizând că obiectul esteticii este frumosul artistic, am întrebuințat un termen general care ascunde o multiplicitate de probleme despre natura cărora trebuie acum să ne lămurim. Frumosul artistic este, în primul rând, una din valorile culturii omenești, alături de valoarea economică și teoretică, politică, morală și religioasă. Printre cele dintâi preocupări ale unui sistem de estetică stă și definiția valorii estetice în sine însăși și în raport cu celelalte valori cu care se întrunește în unitatea culturii....Dar

*valoarea estetică se întrupează într-un anumit bun tangibil, care este opera de artă și care poate fi descris în însușirile particulare ale structurii lui. Ce este opera de artă, care sunt momentele care o realizează, este a doua întrebare pe care va trebui s-o considerăm. Opera de artă este apoi produsul unei anumite activități creatoare și produce la rândul ei o serie de reacții subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Creația artistică și sentimentele puse în mișcare de artă sunt alte două probleme esențiale într-o cercetare... Din acest trunchi al problemelor se va ramifica multiplicitatea considerațiilor care întocmesc laolaltă sistemele esteticii.”(T. Vianu, *Estetica*, EPL, București 1968, pp.9, 17,23)*

f. Spre deosebire de Tudor Vianu care consideră că estetica este o disciplină normativă, un alt gânditor român, **George Călinescu** exprimă o atitudine opusă, aducând câteva argumente împotriva esteticii ca disciplină științifică și filosofică. Estetica este *o disciplină ciudată care nu-și cunoaște obiectul* și nu are metode specifice de abordare și analiză a fenomenelor numite estetice sau poetice. Argumentele lui Călinescu amintesc pe acelea ale lui Sextus Empiricus care în *Adversus mathematicos* aprecia că orice teorie și știință trebuie să aibă metode bine precizate, reguli căci normează acțiunea. Or, teoria artei nu realizează o cunoaștere generală a tuturor creațiilor artistice ca urmare nu poate avea pretenția la titlul de știință. Călinescu aduce un argument asemănător, referindu-se însă la unicitatea capodoperei: *dacă s-ar descoperi norma de producere a capodoperei totul ar fi redus la industrie.* În această situație, esteticile filosofice nu reușesc să cerceteze fenomenul viu și dinamic al artei. Ele sunt de fapt, perspective apriorice iar în acest caz nu sunt capabile să dea seamă de experiența artistică și estetică propriu-zisă. În plus, semnificația ermenilor estetici nu este una cognitivă ci doar emoțională. Si tocmai de aceea se întreabă Călinescu dacă există un criteriu pentru a stabili diferența dintre componenta psihologică efectivă a reacției de gust și dimensiunea estetică a acesteia. Concluzia ar fi că dacă nu putem să știm ce este esteticul, deci să constituim o știință despre el, putem totuși să spunem cum este esteticul și atunci trebuie să ne mulțumim cu un *curs de poezie.*

„Estetica este o disciplină, sau mai bine zis, un program de preocupări care s-a născut inconștient sau nu, din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zise obiective, adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției. Lipsa de bucurie artistică este un caz mult mai des decât s-ar crede și foarte mulți indivizi dintre cei mai inteligenți citesc cărți pentru scopuri străine de plăcerea estetică, precum ar fi dorința de a se informa, satisfacția de a găsi

în ficțiune întâmplări asemănătoare cu cele din viața lor, sau mai ales judecăți și prejudecăți asupra vieții. Acești indivizi, incapabili de a se pronunța asupra valorii artistice a unei opere, simt o mare ușurare când printr-un raționament sau prin însușirea părerilor unor critici ajung la încredințarea că se află în fața unei opere valoroase. Atunci se produce o adevărată bucurie care însă nu e bucuria estetică ci o bucurie psihologică, anume bucuria de a fi scăpat de incertitudine. ba chiar sunt indivizi, mai rari, nu-i vorbă, care pe calea convingerii ajung să aibă și emoție estetică și să trăiască apoi foarte bine opera pe care năo puteau simți direct. Din această frigiditate s-a născut așadar Estetica, ca propunere de a studia științific opera de artă. Insa, care sunt caracterele științei? O știință ia ființă atunci când se descoperă un fenomen nou sau, mai corect, când apare un nou unghi de vedere care face ca un grup de fenomene să nu-și mai explice suficient relațiile prin științele vechi. Emoția artistică e un fapt sufletesc, deci s-ar putea cerceta la psihologie. Insa, esteticianul pretinde că există un aspect al unor emoții care le autonomizează făcând ca emoția artistică să depășească emoția psihologică. Prin urmare, o știință strict nouă începe cu definirea fenomenului ceea ce înseamnă că acest fenomen există nu ca un accident ci într-un grup de fenomene asemănătoare constituind o clasă.... Se pune întrebarea: există un fenomen autonom estetic, căruia să i se aplice metode speciale de cercetare care să conducă la legi? Operele de artă au întâi de toate un aspect fizic: cartea, tabloul, statuia sunt obiecte. ...dar oricine își dă seama că artistic nu e propriu-zis obiectul ci sentimentul pe care obiectul îl deșteaptă în noi. ... Cei mai mulți esteticieni au observat nu fără dreptate, o notă particulară a emoției artistice: aceea de a fi deșteptată numai de **opere**, adică de produse ale geniului.” (G. Călinescu, **Principii de estetică**, EPL, București, 1968, pp. 9-13).

TEMA II

FORMA ȘI CONȚINUTUL OPEREI

Opera este o realitate unică, independentă de produsele naturii căci face parte din creațiile umane. Dar dintre acestea din urmă numim operă de artă doar pe câteva. Prin ce anume le putem recunoaște? Prin faptul că trimit la intenția de a crea un stil original sau prin calitățile artistice intrinseci?

A. Materie și formă

1. Desen și culoare

Încă din Renaștere se deschide un conflict între susținătorii picturii culorii (precum Nicolas Poussin sau Eugene Delacroix) și aceia ai picturii desenului (cum ar fi Tizian sau Ingres). Pentru Ingres, culoarea este aceea care nu se distinge în primul moment căci ea aparține obiectelor reprezentate. Pentru Delacroix, *pictura nu are nevoie de subiect independent de ceea ce poate sau nu să reprezinte*; ea oferă *armonie și acordul magic al muzicii sale*.

Această dezbatere nu se poate tranșa decât dacă ținem seamă de faptul că opera de artă nu este o reproducere a realului.

- aprecierea culorilor rămâne subiectivă (chiar în ciuda considerațiilor simbolice ale lui J.W von Goethe din lucrarea sa despre *Teoria culorilor* sau a celor exprimate de Wassily Kandinsky)

- primul gest al artistului este deja o abstracțiune dacă suntem de acord că nu există desen în natură și că pictura este *ceva mental*, după cum afirmă Leonardo da Vinci, având capacitatea de a face vizibilă o linie unduitoare.

Opera de artă nu se lasă descompusă în **ieformă și materie** chiar dacă cele două componente sunt fiecare, foarte importante. Dacă încercăm să percepem o statuie ca fiind o bucată de bronz sau marmură care a primit o formă atunci receptarea estetică a ei este complet ratată.

b.Unitatea operei

În gândirea clasică, opera de artă era interpretată ca acordul dintre un **conținut** (o semnificație determinabilă prin concept) și punerea în **formă** a unei materii sensibile. Kant depășește această opoziție definind frumosul ca rezultatul unui acord complet subiectiv și formal al imaginației și intelectului. Or, în acest caz, ar trebui exclusă latura materială a reprezentării (materia sensibilă).

Kant nu e interesat de atracția pe care o manifestă o culoare sau un sunet și care ar putea duce la compromiterea judecății de gust. Puritatea unei culori, de pildă, nu se află în materia reprezentării mele ci în forma pe care spiritul meu o sesizează pornind de la această culoare, prin gândire. La fel, puritatea sunetului constă în regularitatea impresiilor care se succedă.

Forma nu e conturul exterior al operei, figura. Ea este unitatea unei figuri sau a unui joc de figuri (mimică și dans) și senzații (muzică) care pot fi sesizate printr-un singur sunet, printr-o singură culoare.

c.Frumusețe liberă, frumusețe aderentă

Pentru Kant, plăcerea constă în jocul pur al formelor considerate în ele însele, adică acelea ale *frumuseților libere* (*pulchritudo vaga*) care nu sunt legate de nici un concept, de nici un sens explicit, nu au utilitate și se opun *frumuseții aderente* (*pulchritudo adhaerens*). Mai ales în natură este prezent frumosul liber: o floare, penajul păsărilor, coloritul frunzelor în lunile de toamnă, toate sunt frumoase fără să fie necesară raportarea lor la un scop obiectiv, la o semnificație bine definită.

La fel, în artă, unele opere nu reprezintă nimic și plac pentru ele însele (improvizații muzicale, contururi ornamentale, etc.). *Numai când vorbim despre frumosul liber judecata de gust este cu adevărat pură*, va afirma Kant. Așa este justificată arta non-figurativă căci nu se raportează la reprezentarea lucrurilor.

Artele plastice nu plac decât prin simplul joc al culorilor și formelor, muzica prin jocul senzațiilor sonore. Tocmai de aceea, în arhitectură, semnificația utilitară poate dăuna fanteziei libere sau în sculptură, preocuparea morală este improprie pentru exprimarea simplei frumuseți. Artă se desprinde de semnificație deși nu exclude orice funcționalitate sau ideal însă trebuie considerată în autonomia ei.

B. Stilul, școala artistică

a.Academismul

Atunci când un artist creează o formă particulară într-un domeniu, se poate vorbi de un stil artistic. Stilul unui artist, al unui curent, al unei școli, nu presupune conformismul care respectă normele frumosului cu riscul de a dăuna spontaneității creatoare și de a se transforma într-o artă oficială (academism). Prin exercițiu, artistul rămâne tributar modelelor, repetă și se lasă stăpânit de creațiile înaintașilor în vreme ce originalitatea se întemeiază pe afirmarea unicității sale.

Academismul clasicilor a dobândit astfel, cu timpul, o conotație peiorativă. Această doctrină, teoretizată de către Charles le Brun, care îl consideră pe Nicolas Poussin drept model, definește frumosul ideal care ajunsese în secolul XIX la o codificare destul de fixă, rigidă. Inspirându-se din tratatul despre *Pasiunile sufletului* al lui Rene Descartes, el considera că în pictură se poate reprezenta o fizionomie așa cum o putem găsi în formele de expresie ale limbajului. Dar pictura, în măsura în care vrea să rivalizeze cu literatura (*ut pictura poesis*), își pierde forța sa vizuală.

Imitația de școală rămâne la nivelul procedeelor fără să se țină seama de ceea ce opera poate să exprime. De pildă, manierismul limitează originalitatea prin adoptarea de reguli noi. Kant considera că *manierismul este un fel de maimuțareală a purei unicități care, doar ea singură, asigură păstrarea distanței față de imitația servilă*. Este evident că arta nu se poate detașa complet de continua actualizare a procedeelor dar este necesar ca opera să presupună și un conținut nou bazat pe expresia liberă a sinelui.

b. Stilul unei epoci

Stilul unui artist e definit de Kant ca o formă de aprehensiune a unei reguli spontane și misterioase al cărui ecou este resimțit de artist în el însuși fără să poată să-i dea o formulare precisă. Din acest punct de vedere, opera este *exemplară* căci exprimă forța creatoare a geniului.

Johann Winckelmann, în *Istoria artei în antichitate* (1764) nu manifestă interes pentru viața artiștilor ci pentru operele lor, pentru ideile care se desprind din acestea și care generează o istorie. Maniera individuală a sculptorului Phidias sau a pictorului Apelles nu constituie fundamentul istoricității frumosului ci stilul unei epoci întregi. Winckelmann inaugurează astfel o istorie a artei înțeleasă ca succesiune de stiluri care exprimă nașterea, dezvoltarea și declinul unei civilizații. Această concepție istoricizantă a artei se va exprima cel mai riguros în *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel.

c. Clasificarea artelor frumoase

1. Sistemul hegelian.

Hegel consideră că modernitatea secolului XIX, care se cufundă tot mai adânc în particular, accidental, profan, banal, se află în declin și duce la moartea artei. *Arta rămâne pentru noi... o problemă a trecutului*. Ea moare și trebuie să cedeze locul filosofiei în momentul când artistul nu se mai supune

universalului ci e preocupat să fie admirat. El nu mai împacă natura și realitatea finită cu libertatea infinită a gândirii.

Pentru Hegel, există în artă o cunoaștere a Spiritului absolut dar o cunoaștere specială, ca intuiție a adevărului, a întrupării unui conținut al gândirii într-o formă sensibilă. Astfel, opera este înțeleasă ca o unitate a sensibilității cu spiritualul. Trebuie totuși menționat că în unele perioade culturale, forma predomină în raport cu conținutul (arta orientală egipteană) sau, invers (arta romantică).

Conținutul artei este Ideea religioasă care îi conferă ritmul propriei istorii impunând exprimarea și dezvoltarea ei adecvată în trei momente:

- a. religia naturii corespunde **artei simbolice**, aceea pe care o cultivă Egiptul de exemplu, cel care divinizează formele animale private de orice interioritate sau, în **arhitectură**, geometria abstractă și colosală. Aceste forme nu reușesc să exprime în mod adecvat conținutul spiritual.
- b. religia greacă, politeistă corespunde artei clasice, momentul cel mai fericit, potrivit lui Hegel, căci realizează, în **sculptura** formei umane idealizate, adecvarea absolută a formei sensibile și a Ideii religioase (zeul individual corespunzător unei multitudini infinite de forme corporale).
- c. religia creștină corespunde artei romantice care substituie frumuseții unitare grecești triumful subiectivității, imaginea lui Dumnezeu făcut om, contribuind astfel la descoperirea de către fiecare a valorii infinite a interiorității sale. Interioritatea care se dorește exprimată devine materia reprezentării în cele trei arte subiective care sunt **pictura, muzica și poezia**.

2. Abandonarea ierarhiei

Kant clasifică artele ca forme de expresie a facultăților subiectului. Artă cuvântului cuprindea ca forme de expresie cuvântul, gestul și tonul; artă figurativă (sculptura, arhitectura, pictura și arta grădinii) cuprindea materia minerală sau vegetală; artă jocului senzațiilor (muzica și arta culorilor) includea elementele generate de senzații estetice). Hegel va propune o clasificare istorică atribuindu-i artei și o anumită evoluție prin modul în care conținutul este exprimat prin forme.

Pentru Hegel, celor trei epoci ale artei le corespund trei forme de artă. Astfel, de la arhitectură, încărcată de materialitatea ei și săracă în idei, se ajunge la supremația sculpturii antropomorfe care este *libera adecvare a*

forme la conținut și apoi, la poezie care tinde să se desprindă de materialitatea simbolului pe care pictura și muzica reușiseră deja în bună parte să îl supună abstractizării: spațiul transformat în vizibilitate abstractă, de către prima și timpul - în audibilitate abstractă, de către a doua.

În secolul XX, unii gânditori (Elie Faure, Henri Focillon, Benedetto Croce) au dezvoltat această viziune hegeliană referitoare la înțelegerea artei prin istoria ei. Dar alți filosofi au avut în vedere ideea *muzeului imaginar* a lui Andre Malraux unde se împletesc forme multiple de opere disparate atât în timp cât și în spațiu. Or, această viziune exprimă faptul că în artă, conceptul nu a triumfat asupra sensibilului.

Tot secolul XX pune în criză arta datorită apariției unor obiecte cu statut incert care anulează orice tentativă de clasificare întemeiată pe distincția netă între artă și tehnică, teoria imitației și teoria artei ca expresie a frumosului ideal. Întrebarea la care au căutat să răspundă artiștii secolului XX a fost dacă s-a abandonat definiția operei ca unitate dintre o realitate sensibilă și un conținut inteligibil. Căci artiștii de la sfârșitul secolului XIX au căutat să distingă cât mai precis cu putință între artă și tehnica fotografică pe care nu o considerau artă pentru că ea s-ar întemeia doar pe dimensiunea materială nu și pe o latură spirituală. De pildă, pentru a separa cât mai mult cu putință arta de sensibil, Charles Baudelaire face apologia *reginei facultăților*, **imaginația** (în unul din articolele sale din *Saloane*, 1859).

C. Conceptul de formă în estetică

Acest concept a fost considerat ca fiind fundamental în domeniul artei. W. Tatarkiewicz a sintetizat semnificațiile acestei noțiuni și a ajuns la o listă de cinci semnificații fundamentale ale ei: 1. forma-sistem; 2. forma aspect; 3. forma contur; 4. forma sinonimă cu esența noțională a obiectului; 5. forma apriorică. Primele trei sunt produse ale gândirii estetice iar ultimele două sunt produse ale gândirii filosofice preluate de estetică.

1. Forma înseamnă alcătuirea părților (A). Contrariul sau corelatul ei sunt în cazul de față, elementele, părțile pe care le întărește forma A, reunindu-le într-o unitate integrală. Forma porticului e o alcătuire de coloane, melodia – una de sunete.

2. Forma se numește ceea ce e prezentat direct simțurilor (B). Contrariul și corelatul său e conținutul. În acest înțeles sunetul cuvintelor unei poezii ține de formă iar sensul lor – de conținut.

3. *Forma e limita sau conturul obiectului (C). Contrariul corelat al acesteia e materia, materialul. In acest înțeles, foarte uzitat, forma e similară însă câtuși de puțin identică cu forma B căci acesteia îi aparțin în mod egal culoarea și desenul pe câtă vreme formei C îi aparține numai desenul.*

4. *Una din forme – D – s-a datorat lui Aristotel și nu-i altceva decât esența noțională a obiectului: e o altă denumire aristotelică a termenului entelechia (starea de desăvârșire). Contrariul și corelatul ei sunt trăsăturile întâmplătoare ale obiectului.*

5. *Forma E a fost utilizată de Kant. Ea era același lucru cu aportul intelectului în raport cu obiectul cunoscut. Contrariul și corelatul acestei noțiuni kantiene este ceea ce nu e produs și prezentat de intelect ci de către experiență exterioară. (Istoria celor șase noțiuni, Ed. Meridiane, București, pp. 73-74)*

Tudor Vianu observă că există, în istoria esteticii, un număr impresionant de clasificări ale formelor. *Oricare ar fi interesul acestora, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaștere a operelor și ca o metodă pentru a stabili afinitățile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui cerc de cultură, etc. ea rămâne totuși insuficientă pentru a ne conduce până în intimitatea individuală a formei. Căci, admițând că într-un tablou de Rubens și unul de Rembrandt stabilim aceeași precumpănire a multiplicității asupra unității, aceeași formă deschisă, aceleași perspective scenice, etc. adică aceleași caracteristici ale barocului, nu epuizăm odată cu acestea individualitatea formei celor doi artiști, operele lor rămânând profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Știința formelor artistice n-are decât o valoare propedeutică; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei.... Formele, fiind în fiecare creație de artă, unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai până în preajma acestora; de aci înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice.* (Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în *Opere*, vol. 7, pp. 512-513)

Nicolai Hartmann caută să dezvolte semnificațiile noțiunii de formă. El observă că *tot ceea ce e frumos fie în natură, fie în creațiile artistice se prezintă mai întâi ca ceva modelat într-un anumit fel iar contemplarea ne stârnește sentimentul nemijlocit că cea mai ușoară modificare ar însemna turburarea frumosului ca atare. Unitatea și integritatea plăsmuirii, unicitatea ei și desăvârșirea ei în sine depind cu totul de formă. Hartmann atrage atenția că nu e vorba doar de aspectul exterior, de contur sau de limite, nici numai de ceea ce se oferă vederii sau ne este dat în alt mod pe*

calea simțurilor ci de unitatea internă și de desăvârșire a formei, de articulare și conexiune, de legitate și necesitate totală.

Când vorbim despre forma frumoasă... ne referim la proporțiile nobile ale unei opere plastice, la distribuția maselor într-o clădire, la ritmul și succesiunea intervalelor unei melodii ca și la construcția unei întregi bucăți muzicale sau la alcătuirea meșteșugită a scenelor unei piese de teatru, dar și la jocul liniilor unui peisaj în mijlocul căruia ne găsim, la statura puternică a unui copac uriaș, la nervurile fine ale unei frunze. Si totodată, ceea ce avem în minte este modelarea pornind dinăuntru, forma esențială și trimițând dincolo de sine a întregului. S-a și numit această formă, în opoziție cu forma exterioară, pur accidentală a unui lucru, forma interioară. Hartmann se întreabă dacă elementele care aparțin conținutului sunt excluse din frumos. Sau se poate considera că acest conținut aparține și el formei? Si apoi, conceptul formei implică în sine sensul unei opoziții față de ceva de ordinul conținutului care este modelat abia prin mijlocirea formei?

Constatând că noțiunea complementară celei de formă este materia, Hartmann observă că prin materie nu înțelegem doar materia sensibilă care umple spațiul; materie în sensul cel mai larg este tot ce e nedeterminat și nediferențiat în sine, în măsura în care e capabil să primească o formă , până la purele dimensiuni ale spațiului și ale timpului.

Dar dincolo de aceste semnificații, Hartmann observă că există și un sens mai restrâns al noțiunii materie, în înțeles estetic. El trimite la domeniul elementelor sensibile pe care se mișcă plămuirea artistică. In sensul acesta, piatra sau bronzul este materia sculpturii, culoarea materia picturii, sunetul, materia muzicii. Aici materia nu mai înseamnă ceva ultim și indisolubil, necum ceva substanțial. Ci cu desăvârșire numai specia elementelor sensibile care în creația artistică suferă o modelare de un fel particular.

*Pentru artă acest raport este fundamental deoarece confirmă legea universal-categorială a materiei care spune că în toate domeniile de obiecte, materia contribuie la determinarea formei căci nu orice formă este cu puțință în orice materie ci numai o formă determinată într-o materie determinată. Problema a fost dezbătută în arta secolului XVIII, studiul lui Lessing, *Laokoon*, fiind relevant pentru ea. Sculptura nu poate modela, în marmură, tot ce reprezintă fără greutate poezia prin cuvânt.*

Hartmann conchide: în opoziția categorială față de materie ca principiu desemnând un domeniu, conceptul estetic al formei dobândește astfel o primă determinare clară. Si aceasta poate fi menținută fără greutate în toate domeniile artei; căci fiecare din domeniile ei își are tocmai materia ei

determinată; se poate spune că întreaga împărțire a artelor frumoase pornește, în primul rând, de la deosebirea materiei lor.

Dar această semnificație a formei cuprinde doar una din laturile conceptului. Poezia de pildă, înfățișează conflicte, pasiuni, destine omenești, sculptura - forme corporale, pictura - aproape tot ce putem vedea. Aceste domenii de conținut nu sunt în sine artistice, abia modelarea de către arte le dă caracterul acesta. El oferă însă teme pentru o atare modelare, subiectul, adică **materia** care este transpusă de creator în prezență sensibil-intuitivă.

În acest sens, materia nu e prezentă în toate artele; de pildă în muzică, sau arhitectură, nici în orna mentică.

Ca urmare, Hartmann consideră că trebuie să se admită că, în aceste arte, categoria formei apare într-un dublu raport de opoziție: față de materia în care ele îl modelează și, pe de altă parte, față de materialul **pe care** ele îl modelează. Și în chip manifest, trebuie să existe aici o relație între modelarea în primul sens și modelarea în al doilea sens.

Dar această concluzie deschide spre alte întrebări: există oare două feluri de modelare în aceeași plămăuire? Nu ar trebui să fie și modelarea materiei și a materialului una și aceeași? Gânditorul german constată că acestea *nu pot fi numai distinse ci sunt chiar esențial distincte*. Când poetul modelează, pe de o parte caractere și destine de viață, pe de altă parte, el modelează sunetul cuvintelor în care le exprimă; prima modelare nu poate fi identică celei din urmă. În opera creată, de pildă într-o succesiune de scene caracteristice, realizabilă sub formă de dialog, ambele sunt atât de strâns contopite într-o unitate vie, încât ele nu sunt numai imposibil de separat, ci sunt și date ca o modelare unică ce se exercită pe două laturi. (Nicolai Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, București, pp. 15-17).

Urmează evident întrebarea dacă poate să existe cu adevărat o modelare pe două laturi în același timp. Or, tocmai într-un asemenea raport dublu ar putea să devină sesizabil secretul frumosului ca atare. De altfel, cum vom vedea în capitolele următoare, Hartmann va dezvolta această sugestie într-o teorie a structurii operei de artă care implică semnificația dublă atât a materiei cât și a formei artistice.

Tema III. Categoriile esteticii

3.1 Definirea categoriilor esteticii

Ca orice disciplină teoretică, estetica își formulează ipotezele, principiile și problemele sale într-un limbaj propriu, specific, constituit dintr-un sistem concret de noțiuni, de expresii conceptuale și de categorii. Înfrățită încă de la început, atât în tradiția greco-latină cât și în cea iudeo-creștină, și cu meditația *filosofică*, nu numai cu teoretizările particulare ale *poeticii*, estetica a dezvoltat, în timp, un aparat conceptual de largă generalitate referitor la ceea ce a fost denumit ca fiind *frumos*, *sublim*, *tragic*, *comic*, sau *formă*, *stil*, *operă*, *gust*, *imagine* ș.a. În fapt, *judecata estetică*, referitoare la un fenomen natural sau artistic, fenomen declanșator de *atitudine estetică* (la rândul ei deosebită de atitudinea teoretică, utilitară, magică, religioasă sau morală), presupune o *predicație specifică*, exprimată în termenii unei „specialități”, mai mult sau mai puțin conturate și maturizate. Oricum însă, despre articularea discursului estetic ca un limbaj profesionist putem vorbi însă, cu anumite rezerve, deoarece semnificația conceptelor acestui tip de discurs, nu este, de regulă, de strictă „specialitate”. Despre ce este vorba? Această semnificație conceptuală nu se îndepărtează, în fond, radical de înțelesul în care respectivele predicate sunt utilizate într-o limbă comună, ca expresii verbale ale unor reacții estetice trăite la nivelul lor intuitiv. Așa se și explică, poate, originea „adjectivală” a celor mai multe categorii estetice. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, o serie întreagă de noțiuni au fost asimilate în cuprinsul discursului estetic, printr-un transfer din alte limbaje ale cunoașterii umane: cea a „psihologiei comune”, sau a diverselor „științe particulare”, a eticii, a religiei. În toate cazurile însă, termenii cei mai specifici ai acestor noțiuni, *categoriile estetice*, se redefinesc, de fiecare dată, în funcție de două mari variabile: a) de experiență artistică și estetică în evoluția ei nemijlocită și b) de contextul filosofic în care ele sunt integrate și resemnificate. În aceeași ordine de idei este de menționat faptul că, înăuntrul fiecărei concepții sau viziuni estetice, limbajul vehiculat se supune unor anumite norme de organizare, care, la rândul lor, sunt și ele, în funcție de tipul de *modelare teoretică a obiectului estetic*, și, de *modelare a obiectului în estetică*.

În sensul cel mai larg al termenului, se pot defini categoriile estetice ca fiind concentrate mentale de maximă generalitate, concentrate născute în spirit din nevoia acestuia de a esențializa, clarifica, ordona, clasifica, diferenția și unifica elemente prezente în întreaga creație estetică și artistică a umanității. Strict logic, în acest înțeles, însăși categoria de *estetic* poate fi considerată drept o *metacategorie*, iar în funcție de cum anume este definit *esteticul* sunt definite apoi „particularizările”, „modificările”, „obiectivările” sau „concretizările” acestuia. Prin urmare, în acest plan, dihotomia primă este

estetic - non-estetic. În acest context, strict categorial, *frumosul* poate fi considerat fenomenul estetic de bază (Nicolai Hartmann) iar toate celelalte fenomene estetice pot fi încadrate drept „prelungiri” sau „modificări” ale frumuseții. Oricum, pe de o parte, calitățile tradițional denumite „modificări ale frumosului” au fost rebotezate, mai ales în secolul al XX-lea *categorii estetice*, iar consensual s-a admis că pot intra aici, pe lângă frumosul propriu-zis, sublimul, tragicul și comicul sau, altfel spus, după alți autori, *categoriile estetice fundamentale*. Pe de altă parte însă există *categorii ale esteticii*, care, evident sunt mult mai multe decât cele legate genetic de frumos. În fapt, unii consideră că pot fi incluse aici, aproape toate adjectivele substantivate ale limbii.

De asemenea, imediat după ce în plan categorial *esteticul* a fost distins și separat de *non-estetic*, se impune clarificarea și delimitarea unui alt cuplu conceptual: *estetic-artistic*. Ceea ce a fost admis în chip neîndoielnic este faptul că, *esteticul* are o sferă mult mai largă decât *artisticul*. Oricum, ceea ce este esențial în acest raport este tocmai considerarea artisticului ca fiind un „nucleu concentrat al esteticului”, sau „esteticul specializat”, adică cel urmărit cu tot dinadinsul a fi atins *în* și *prin* operele de artă.

Ceea ce se cuvine să spunem în acest context, este faptul că, variantelor frumosului li s-a dat și denumirea de *categorii*, dar numai celor *mai generale*. Deși, Kant este considerat a fi inițiatorul acestei căi, totuși această rebotezare s-a folosit, în estetică, mai puțin în sensul kantian decât în cel aristotelic. Oricum, ambiția esteticienilor din secolul al XIX-lea și al XX-lea a fost aceea de a oferi un tablou complet al categoriilor estetice și să cuprindă în el toată sfera frumosului. Astfel, de pildă, Theodor Vischer deosebea următoarele categorii: tragicul, frumosul, sublimul, pateticul, minunatul, ridicolul, grotescul, fermecătorul, grațiosul, în timp ce Charles Lalo, găsea și el tot nouă categorii, numai parțial însă identice cu cele ale esteticianului german: frumos, splendid, grațios, măreț, tragic, dramatic, spiritual, comic, umoristic. Este, de asemenea, mereu amintit, în această ordine de idei, E. Souriau cu cele zece categorii: elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodramaticul, eroicul, nobilul, liricul. În orice caz s-au depus multe eforturi pentru reunirea acestor categorii într-un *sistem*, dar rezultatul binecunoscut, este acela că finalmente, fiecare estetician și-a legitimat propriul sistem, cel mai adesea, foarte diferit de al celorlalți. S-a ajuns, în timp, la concluzia că, este practic „imposibil să se clasifice sistematic categoriile” (Anne Souriau) stabilindu-le într-un tabel sau tablou definitiv. Argumentul principal și cel mai important este

următorul: se pot inventa mereu și mereu alte categorii pentru că, în fond, domeniul creației estetice este și el ilimitat după cum ilimitată este și reflexia esteticienilor.

În fond, estetica filosofică trebuie să dea un răspuns pertinent asupra acestei fundamentale întrebări: dacă trăirile, obiectele și valorile estetice au extrem de multe nuanțe și grade, atunci, nu se impune oare în mod necesar, ca și gândirea conceptuală să marcheze această multitudine de nuanțe și grade printr-un corespunzător sistem de categorii?

Pentru răspunsul deosebit dat acestei interogații am ales, în continuare (se va vedea că deloc fără motiv) un text din Moutsopoulos. De asemenea, pentru că, în estetica fenomenologică, este prezentă o poziție aparte asupra a ceea ce este denumit tradițional *categorie estetică*, (în acest caz printr-un apel la conceptul de *obiect estetic*) ne-am oprit asupra unui text reprezentativ din Mikel Dufrenne. Textul este oricum important și pentru că este lămurită, în această anume viziune, relația dintre *categorie* în sens generic și *categorii afective*. Pentru autorul *Fenomenologiei experienței estetice*, există nu numai categorii apriorice ale intelectului în sensul kantian al termenului ci și categorii apriorice ale efectivității. Reacțiile estetice specifice de tragic, sublim sau comic, n-ar fi posibile fără existența acestor cadre apriorice ale efectivității omenești.

3.2. Frumosul - fenomen estetic de bază și categorie centrală a esteticii

Primul fapt teoretic care este acceptat în chip aproape unanim cu privire la frumos este acesta: dintre toate noțiunile estetice care au primit statutul de categorii fundamentale, deci de noțiuni având un grad maxim de generalitate, este singura *pur* estetică, exclusiv estetică. După cum s-a observat de nenumărate ori, *sublimului* îi este inerent atașată o cotă de eticitate (de unde formula devenită aproape curentă, „sublimul este cea mai etică dintre toate categoriile estetice”), iar *tragicul* și *comicul*, nu sunt reductibile doar la apariție și aparență; ele sunt și în viață, prin urmare, nu sunt fenomene *pur* estetice și *numai* estetice.

Al doilea fapt: ceea ce este *frumosul* pentru noi astăzi, elinii numeau *Kalón*, iar latinii - *pulchrum*. Acest ultim termen a dispărut în latina renascentistă, lăsând locul unui cuvânt nou *bellum* (de la „*bonum*”, diminutivat „*bonellum*”, abreviat - „*bellum*”) devenit în italiană „*bello*”, în franceză - *beau*, iar în engleză *beautiful*. În română s-a păstrat termenul *frumos* în care

se recunoaște ușor latinescul *formosus*. În orice caz, ceea ce este important este faptul că și-n limbile vechi și-n cele actuale sunt și substantive și adjective derivate din aceeași rădăcină: *Kallós* și *Kalon*, *pulchritudo* și *pulcher*, *bellezza* și *bello*, frumusețe și frumos. De asemenea, se știe că grecii utilizau adjectivul substantivat *tó Kalon* pentru *frumusețe*, iar „*Kallós*” l-au păstrat pentru noțiunea abstractă, pentru *frumos*.

Al treilea fapt semnificativ: teoriile despre frumos în spațiul culturii greco-latine și iudeo-creștine au „operat” - după cum afirmă și dezvoltă pe larg acest raționament Wladyslaw Tatarkiewicz în *Istoria celor șase noțiuni* - nu cu o singură noțiune, ci cu trei noțiuni diferite: 1. frumosul în sens larg - etic și estetic totodată (*Kalokagathon*); 2. frumosul cu semnificație exclusiv estetică, adică ceea ce suscită și provoacă trăiri estetice față de *culoare*, *sunet*, *gândire* (această noțiune despre frumos este cea care a devenit, cu timpul, noțiunea de bază a culturii europene) și 3. frumosul în sens estetic, dar limitat doar la domeniul vizual (în acest sens, frumoase puteau fi doar *forma* și *culoarea*).

În orice caz, acest fapt este important și pentru că putem distinge între o *teorie* cu privire la frumos și o *definiție* dată frumosului. Se poate accepta astfel că, atunci când se spune că frumosul e „ceea ce place când e privit”, noi dăm o *definiție* frumosului, iar atunci când spunem, de pildă, că „frumosul constă în alegerea proporțiilor, în dispunerea adevărată a părților, în fapt, în mărime, calitate și cantitate și-n raportul lor reciproc”, atunci formulăm o *teorie* despre frumos. În primul caz, o definiție ne va spune cum *se recunoaște* frumosul, iar în cel de-al doilea, o teorie cere explicit să spunem cum *se explică* frumosul. O atare *teorie* pe cât de cuprinzătoare, pe atât de longevivă cu privire la frumos este numită de același estetician „*Marea teorie*”. Cei ce-au inițiat-o au fost pitagoreicii, dar ea a străbătut după aceea timpurile, rămânând aproape nemodificată până în secolul al XVII-lea european. Ea are, totodată, calitatea că se aplică și plasticii și muzicii deopotrivă. Elementul esențial al acestei teorii îl constituie ideea de proporție, cea de simetrie și cea de armonie. Astfel, frumosul apare numai în obiectele în care părțile se raportează unele la altele ca numere simple. Mai precis: justa alcătuire și concordanța tuturor lucrurilor compuse provin din cele cinci proporții cuprinse între cele patru numere simple (1, 2, 3, 4). O atare teorie se aplică și este recognoscibilă în sculptura și arhitectura clasică grecească, iar Vitruviu în celebrul său *Tratat despre arhitectură* consfințește și pentru latini *canoanele* atașate acesteia. Oricum, Sfântul Augustin va fi cel care va da formula paradigmatică a Marii Teorii: „Numai frumosul place; în

frumos - formele; în forme - proporțiile; în proporții - numerele". Se consideră, de asemenea, că sunt câteva teze conexe Marii Teorii: 1. caracterul *rațional* al frumosului; 2. caracterul *cantitativ* al frumosului; 3. caracterul *obiectiv* al frumosului; 4. dimensiunea *metafizică* a frumosului (afirmată și de pitagoreici și de Heraclit, dar și de stoici și de gânditorii creștini).

În *Simpozion*, Platon surprinde și definește tocmai acest caracter *obiectiv* și nu subiectiv al frumosului, *absolut* și nu relativ *transcendent* și nu immanent al acestuia, atunci când afirmă: „un frumos ce trăiește de-a pururea, ce nu se naște și piere, ce nu crește și scade; ce nu-i într-o privință frumos, într-alta urât; câteodată da, alteori nu; pentru unii da, pentru alții nu. Frumos ce nu se-nfățișează cu față, cu brațe sau cu alte întruchipări trupești, frumos ce nu-i cutare gând, cutare știință; ce nu sălășluiește în altă ființă decât sine; nu rezidă într-un viețuitor, în pământ, în cer, sau oriunde aiurea; frumos ce rămâne el însuși întru sine, pururea identic sieși ca fiind de un singur chip; frumos din care se împărtășește tot ce-i pe lume frumos, fără ca prin apariția și dispariția obiectelor frumoase, el să sporească, să se micșoreze ori să îndure o cât de mică știrbire". Înseamnă că astfel definit, ceea ce e frumos nu e frumos în funcție de altceva, ci este frumos în eternitate și pentru sine.

Se înțelege că sofistii au fost cei care s-au îndoit tocmai de valabilitatea acestor caracteristici ale frumosului și ei, din contră au insistat asupra caracterului subiectiv, relativ, și immanent al aprecierilor estetice și artistice. În mod deosebit, dubii serioase asupra valabilității Marii Teorii pot fi sesizate chiar la Socrate. Astfel, potrivit lui Xenofon (*Memorabilia*, III, 8, 4) după Socrate, care-i răspunde lui Aristip, există un frumos care nu constă în proporții, ci în corespondență, sau în acordul obiectului cu țelul sau menirea sa: „Într-un cuvânt, tot ce poate fi folositor e bun și frumos cu privire la folosința ce o putem trage din el. - Dar, și coșul de dus gunoiul e un lucru frumos. - Da, firește, și un scut de aur e urât dacă unul e bine făcut pentru serviciul la care îl întrebuițăm, iar celălalt nu. - Așadar, spui că aceleași lucruri pot fi frumoase și urâte în același timp. - Da, se înțelege, și pot fi și bune, și rele... ceea ce e frumos pentru alergare nu e pentru luptă și de-a-ndoaselea; într-un cuvânt, lucrurile sunt bune și frumoase pentru întrebuițarea la care ne slujim de ele și sunt urâte pentru serviciul la care nu se potrivesc". De asemenea, și stoicii, întrebuițând două accepții asupra frumosului (*a.* frumos este ceea ce este perfect proporționat și *b.* frumos este ceea ce e adecvat perfect menirii sale), au formulat și ei, implicit, îndoieli cu privire la valabilitatea universală și necondiționată a Marii Teorii. În orice

caz, se acceptă astăzi ideea că Plotin este cel ce-a adus cele mai articulate semne de îndoială asupra caracteristicilor frumosului, așa cum este acesta văzut în grila pitagoreică și cea platoniciană. Plotin pleacă de la constatarea existenței unei forme interne (*to endon eidos*). În acest context, el formulează două teze. Prima: noi ne delectăm numai întru spirit, numai el e frumos; lucrurile materiale sunt frumoase doar în măsura în care sunt pătrunse de spirit. A doua: frumosul depinde de *strălucire*. Prin urmare, nu simetria este sursa frumosului, ci ceea ce luminează simetria, adică forma internă, sufletul. Pentru Plotin, frumosul nu depinde de simetrie și pentru că, dacă ar fi așa, atunci ar rezulta că frumoase sunt doar obiectele complexe. Or, arată el, frumosul este prezent și-n lucruri simple, precum culoarea, un sunet izolat, fulgerul, aurul sau soarele. De asemenea, dacă frumosul ar depinde de proporții, atunci fața ar fi întotdeauna frumoasă la cei mai mulți oameni. Frumoasă însă este expresia, iar expresia nu-i neapărat produsul simetriei și proporției, ci ea este reflex al formei interne. În al treilea rând, frumosul nu poate consta în *potrivire*, deoarece remarcă Plotin, există și „potrivire în rău”. Or, potrivirea în rău nu-i niciodată frumoasă. În fine, pentru autorul *Eneadelor*, frumosul nu-i o *relație*, ci o *calitate*. În orice caz, mult mai târziu, în Renaștere și după aceea, se produce o *limitare* a domeniului cuprins în Marea Teorie cu privire la frumos. Astfel, teoretizarea, mai ales sub impactul manieristicilor, a două categorii noi, *subtilitatea* și *grația*, evidențiază și mai pregnant faptul că semnificația acestora este destul de îndepărtată de accepțiile frumosului, așa cum au fost acestea definite, de pildă, la pitagoreici, la Platon sau la Vitruviu. În fapt, modificările care se produc în conținutul noțiunii de frumos sunt indisolubil legate, pe de o parte, de schimbările în sensibilitate, care la rândul lor au condus la apariția romantismului. Pe de altă parte, empirismul filosofilor, mai ales al celor britanici, a scos în evidență câteva idei noi. Astfel, Addison (1712), Hutcheson (1725) sau David Hume (1757) s-au interogat explicit, nu de ce proprietăți ale obiectului depinde frumusețea, ci de ce proprietăți ale minții noastre depinde frumusețea lucrurilor. În mod curent, acum, în preromantism, se vorbește tot mai mult despre faptul că oamenii posedă „un simț distinct al frumosului”, de un simțământ al frumosului dat în imaginația și-n gustul nostru. În acest sens, Hume, empiristul sceptic prin excelență, nu ezită deloc să afirme că frumosul nu este o proprietate a lucrurilor însele. După el, frumosul există în „mintea care observă obiectele, iar fiecare minte observă o frumusețe diferită”. Oricum, Immanuel Kant este cel care va aduce clarificările cele mai importante în privința definirii naturii frumosului. Două asemenea clarificări sunt mai mult decât importante, sunt *esențiale*. a) toate criteriile despre frumos sunt *individuale*; b) frumosul este

confirmat de fiecare obiect luat în parte și el nu poate fi încheșat în confirmări generale. Caracterele frumosului după Kant sunt: a) ceea ce place în mod universal fără concept; b) ceea ce place în mod dezinteresat; c) ceea ce reprezintă o finalitate fără scop.

Înainte chiar de afirmarea deplină a axiologiei la început de secol XX s-a produs o glisare a interesului de la cercetarea caracteristicilor frumosului la analiza amănunțită a *trăirii estetice*. Conceptul de empatie, de *einfühlung*, de intropatie teoretizat, de pildă, de Visser și Lipps, prin conținutul său spune mai mult despre natura trăirii estetice decât despre esența unei noțiuni tradiționale de frumos.

Oricum, în istoria de două milenii a gândirii estetice (înțeleasă în sens larg), s-a trecut de la noțiunea generală de frumos, de la frumosul metafizic la noțiunea clasic-clasicistă a frumosului. Aceasta a intrat în criză, și faptul este evident în felul în care romantismul de început de secol XIX a impus sublimul în prim planul categoriilor estetice. În aceeași ordine ideatică, se poate afirma că s-a trecut de la evidențierea *frumuseții lumii* la ideea *frumosului din artă*, s-a produs, prin urmare, trecerea de la o teză metafizică la concretizarea și obiectivarea ei. În toată această perioadă s-a trecut, de asemenea, de la frumosul *priceput* prin intelect la cel *perceput* prin simțire, iar obsesiva căutare a unui caracter obiectiv al frumosului a fost părăsită, încet, dar sigur, pentru o obsesie de semn contrar: frumosul este eminent subiectivitate.

3.3. Sublimul

În mod tradițional sublimul, drept categorie estetică este tratat imediat după frumos. Există, desigur, motive adânci, atât de ordin teoretic cât și istoric pentru această anume consecuție. În fapt, chiar analiza dihotomică a celor două categorii, atât la începuturile teoretizării cât și, mai ales, în perioada modernă, prin Edmund Burke, Immanuel Kant sau Schiller, spune de la sine, foarte mult despre puternica apropiere a frumosului de sublim și a sublimului de frumos.

Într-o oarecare măsură și apelul la etimologie este lămuritor atât pentru apropierea cât și pentru diferențierile (până la apozitie) ale semnificațiilor categoriilor amintite. Se știe, astfel că, în Grecia antică, într-o fază târzie a acesteia, adjectivul *megaloprepes* a ajuns să desemneze un fel de a fi înalt, mai ales în ceea ce privește *stilul*. Forma substantivată era *megaloprepeia*. Termenul însă care va face carieră va fi *hypsos* și el se va impune oricum

prin chiar titlul faimosului tratat anonim *Peri hypsous* (sec. I d.chr.). Substantivul *hypsos* indică, mai direct, depărtarea sau înălțimea, iar prin extensie, sugera, un mod de ființare elevată, fie a lumii, fie a omului. Aceste semnificații sunt prezente și în latină unde avem grupul înrudit de termenii: *sublimus*, *sublimitas*, *sublime*, *sublimo*, *sublimus*, ș.a.m.d. Pentru semnificația strict estetică o formă adverbială, *sublimen*, se va dovedi a fi extrem de importantă. Prin cei doi compuși, *sub* și *limen*, se sugerează, alăturarea, oarecum paradoxală, a două lucruri contradictorii; ceva aflat dedesubt (*sub*) cu ceva aflat deasupra (*limen*). *Sublimen* indică un efort ajuns „până sub pragul (de sus)” al unei uși, iar prin extensie, a ajuns să semnifice un efort care năzuiește să atingă pragul de sus al oricărei situații. Prin urmare se trece de la ceea ce este *înalt*, la modul propriu, la ceea ce este *elevatul*, *mărețul*, *grandiosul*, în sens figurat.

De asemenea, o cercetare istorică, chiar sumară, ne va evidenția strânsa legătura a celor două categorii. Astfel, majoritatea istoricilor esteticii (K. E. Gilbert, H. Kuhn, dar și W. Tatarkiewicz) susțin că există temeiuri pentru a-l considera pe Platon drept cel care în *Lysis*, *Simposion*, *Menon* sau *Fedon* ar fi redeschis frumosul spre sublim, în fapt, „spre un frumos mai mult decât frumos, și demn de-a fi numit cu timpul, altfel”. Astfel, *Lysis* aproximează frumosul ca „alunecos”, ca ceva care „ne scapă și fuge de noi”. De asemenea, în *Simposion* treptele inițierii, frumusețea fizică, cea morală, cea a cunoașterii și cea absolută presupun năzuința către înțelepciune care, la rândul ei implică prezența unor „gânduri și vorbe frumoase, mărețe”. În același context este citată mereu, notația din *Fedon* despre Socrate, cel din ajunul morții, care naște în sufletele celor din preajmă „un amestec cu totul neobișnuit de plăcere și în același timp de durere”. Sau, tot aici, elogiază, la antipodul corpului trecător, a sufletului nevăzut, nemuritor și înțelept, „o esență mult mai divină decât o armonie”. În fine, *Legile* disting între un frumos ușor, o artă moderată, mai degrabă *feminină*, și, un frumos grav, o artă mare, ce ține prin măreție (*to megaloprepes*) de „firea bărbătească”.

3.4. Tragicul

La o primă vedere tragicul pare a fi o categorie estetică necontroversată. Orice cercetare însă mai amănunțită asupra spiritualității greco-latine și iudeo-creștine va evidenția faptul că, formula binecunoscută „*tragic este, în primul rând «ceea ce este relativ la tragedie»*” spune mult dar nu totul despre esența acestei categorii estetice. Astfel, observația de început este aceea că tragicul se găsește în formă *concentrată* și *specializată* în tragedie.

Aceasta înseamnă că tragicul și tragedia sunt puternic legate genetic: tragicul se naște cu adevărat în tragedie, dar el nu se reduce la ea. De aici rezultă câteva sugestii teoretice deloc de neglijat. Astfel, *fenomenul* tragic este mult mai larg decât ceea ce este conținut și reprezentat în tragedia însăși. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte, tragicul se găsește și în alte genuri literare și în alte arte decât cele dramatice propriu-zise: pictura și sculptura, într-o oarecare măsură, sigur însă în dramaturgia muzicală, în operă și balet, în oratoriu și cantată, în întreg simfonismul european sau în forma sonatei, construită antitetic și, desigur, în muzica de cameră. Oricum, teoretizările cu privire la tragedie au fost însoțite de regulă, de evoluția însăși a dramaturgiei, și, în acest sens, nu este dificil să se surprindă legăturile firești dintre tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide și teoria aristotelică a catharsis-ului dintre Corneille și Racine și considerațiile lui Boilleau asupra „unității celor trei reguli”, dintre Shakespeare și revalorizarea teoretică a lui Voltaire asupra „noii etape” elisabetane în dezvoltarea tragediei, dintre Ionesco, Brecht sau Becket, și, de exemplu, evaluările lui Camus asupra „viitorului tragediei” în epoca noastră, care, după el, „coincide cu o dramă de civilizație ce ar putea favoriza expresia tragică”. Această legătură dintre tragedie și tragic, chiar dacă este atât de puternică, ea nu este de natură să lămurească în întregime *esența* tragicului. În acest sens Christophe Cusset, într-o lucrare recentă, *La tragédie grecque* (Edition du Seuil, Paris, 1997) nu ezită chiar să afirme, referindu-se la vechii greci, că, deși aceștia au inventat tragedia și au scris piese tragice, ei *nu au căutat cu adevărat să vorbească despre tragic*” (s.a.). Mai mult, susține același autor, chiar și teoria lui Aristotel, „nu are drept scop să *definească tragicul ca atare*: ea se interesează mai ales de structura pieselor și de reprezentarea acțiunii”. Pentru Aristotel, tragedia trebuie să arate «o acțiune a unui caracter nobil, elevat» care inspiră *teroare* și *milă*. În lecturarea pieselor clasice, Aristotel consideră că Euripide este cel mai tragic dintre cei trei mari dramaturgi. Această judecată se explică prin faptul că Euripide a știut să-și facă personajele să cadă în nenorocire și să le arate suferința. Deci, pentru Aristotel, tragedia își atinge scopul în patetism: ea trebuie să ofere *spectacolul nenorocirii*. Dacă această abordare este contrară noțiunii de tragic, ea nu este suficientă pentru a stabili *esența tragicului*, care constă în primul rând în *înfruntarea, în cadrul personajului tragic, dintre o anumită fatalitate și o libertate*” (s.a.).

Prin urmare, se poate admite că avem acces la *esența tragicului* atât prin teoretizările prilejuite de tragedii, dar și prin meditațiile metafizice și etice, străvechi sau recente, asupra sensului vieții și al destinului omenesc. În acest

sens, ca *fenomen*, tragicul este, evident, și în viață, în istorie și existență, înainte de-a fi *pe scenă*, iar, pentru a-l explica și interpreta, mintea, gândirea omenească a pus în joc și categoriile ontologiei generale, în primul rând categorii precum *necesitate* (fatalitate) și *libertate*. Astfel, în fapt, de pildă, în orizont *ontologic* vechii greci au surprins prin intermediul concepției lor asupra destinului *note esențiale* în definirea situației tragice, și, chiar elemente definitorii ale tragicului dintotdeauna: ceea ce s-a petrecut cu un om - în anumite situații limită sau excepționale de viață, care implică suferință nemeritată, durere sau nenorociri de tot felul, chiar moarte - are un caracter *implacabil* și *ireversibil*; și, chiar dacă omul n-a știut care sunt cauzele și consecințele acțiunii sale, el *trebuie* totuși să fie făcut răspunzător și vinovat pentru actele și faptele sale. Grecii înșiși știau acest lucru și-l susțineau prin cel puțin două aserțiuni: prima îi aparține lui Homer: „nici măcar zeii nu pot schimba cursul trecut al evenimentelor”. A doua i-o datorăm lui Sofocle: „nimeni pe lumea aceasta nu este scutit de nenorociri”. Asemenea constatări fundamentale sunt de natură, pe de o parte, să ne facă să vedem că atât viața omenească cât și istoria însăși sunt pline de evenimente tragice, atâta timp cât suntem într-un fel obligați să acceptăm că și suferința și durerea nemeritate, și nenorocirile și moartea năprasnică, sunt stări reale, sunt prezențe ineluctabilitate ale vieții individuale. Pe de altă parte, tragicul presupune, pe lângă fenomenul de *distrugere al valorilor* și un răspuns dat la întrebarea: de ce tocmai cel *bun* și *valoros* pierde? și, de asemenea: ce sens are *căderea* și moartea eroului tragic? În fapt, tragicul presupune valori *absolute* (viața, libertatea, demnitatea, egalitatea, dreptatea), presupune *transcendența* și, de asemenea sensul *moral* și cel *metafizic* al vieții și zbaterii omenești. Astfel, la nivelul cel mai larg de definire putem spune că tragicul exprimă în formă paradoxal exemplară *reușita* valorilor general umane, adică, trăirea demnă, liberă și cu sens, a vieții în pofida tuturor nedemnităților, nelibertăților și nonsensurilor. Mai precis, prin tragic se poate vizualiza aproape în formă „pură” indestructibilitatea substanței umane și capacitatea omenească de a se autoregenera moral. Acest fapt a fost evidențiat cu pregnanță, de pildă, de

3.5. Comicul

În cele mai multe și mai importante sistematizări și teoretizări filosofice din spațiul european și nord-american de cultură, *comicul* este recunoscut drept o *categorie* estetică. O întreagă tradiție a pregătit și, până la urmă, a reușit să impună acest statut. Această recunoaștere nu intră neapărat în contradicție cu admiterea unui adevăr la fel de important, anume că, *fenomenul* comic este

mult mai amplu în semnificații și mult mai adânc în explicații decât ceea ce numim, în mod curent, *apariție și aparență comică*. Altfel spus, ca fenomen antropologic real, comicul are, pe de o parte, atât cauze biologice (inclusiv neurofiziologice), cât și cauze psihologice sau sociologice. Pe de altă parte însă, fenomenului comic îi sunt atașate dimensiuni lingvistice, comunicaționale, de cunoaștere sau chiar metafizice. În fapt, nu există un fenomen comic brut, nedependent de aprecierea umană, deci, de valori omenești. Înseamnă că fenomenul, în toată amplitudinea și adâncimea sa, poate fi înțeles numai ca fenomen *axiologic* aflat în raport de contiguitate cu, de exemplu, valorile *vitale* (afirmarea vieții sau, din contră, a declinului și a morții), cu cele *morale* (binele și răul, mila sau ura, iubirea sau inocența, cinstea sau răutatea) sau cu cele ale *sacralului* (dar și cu cele ale desacralizării și trecerii în derizoriu, rizibil și profan) ș.a.

Un punct central în definirea comicului ca fenomen antropologic și estetic, totodată, îl deține *râsul*. În acest înțeles general, comicul exprimă ambivalența condiției umane. Astfel, se constată cu ușurință că, pe de o parte, comicul implică *solidaritate* („se râde cu”), dar și, pe de altă parte, *excluziune* („se râde de”). În orice caz, există un *etos al râsului*. (Nicolai Hartmann) și, în acest sens, se vorbește în mod curent de „râsul plin de inimă” înțelegător, blând și generos, dar și de râsul *nemilos*, exprimând ură, dispreț, invidie, resentiment. Există, astfel, un *râs de acceptare* care celebrează unitatea unui grup și care face posibilă refacerea unității acestuia prin admiterea de noi membri, după cum există râsul *de excludere* care reface și el unitatea unui grup, dar prin excluderea, prin sancțiunea unora dintre membrii săi, uneori numai printr-un simplu surâs disprețuitor, sau printr-o tăcere „plină de înțeles”. Oricum, în ceea ce privește definirea comicului ca fenomen, râsul și etosul asociat acestuia ridică câteva probleme. Astfel, în primul rând, există o multiplicitate a formelor râsului și, simultan, o dificultate de-a stabili distincții între, de pildă: a) râsetele de bucurie, de plăcere, de excitație generală; b) râsetele suscitade de amuzament („reacție de umor”); c) râsetele provocate printr-o invenție poznașă și relevând precis comicul („creație de umor”). Înseamnă că nu orice râs este semnalizator al comicului, pentru că sunt și expresii și modalități de realizare ale comicului care nu implică în mod obligatoriu prezența râsului, în componenta sa fiziologică și/sau psihologică. În acest sens, merită amintită propunerea făcută de Jean-Marc Defays în cartea sa *Comicul* (ed. franceză 1996, varianta românească, 2000, Institutul European Iași) care consideră că între *râs* (euforic sau non-euforic) și *comic* (ca fenomen estetic în care există intenționalitate și percepție conștientă) este util să se

stabilească un nivel intermediar, *rizibilul*, definit ca fiind „totalitatea stimulilor intelectuali care pot provoca râsul, dacă există condiții favorabile. La rândul lui, *rizibilul* este *involuntar* („comicul de situație”) și *voluntar* („comicul propriu-zis”). În aceeași ordine de idei, nu putem să nu observăm că Jean Fourastié, în *Le Rire* (1983), susține că *rizibilul* va fi, împreună cu *doleanța*, *raționamentul* și *constatarea*, „unul dintre cele patru moduri fundamentale ale gândirii”.

În al doilea rând, comicul presupune de foarte multe ori un etos special al râsului, dar el însuși nu depinde numai de valori morale prezente în sancționarea prin râs sau rizibil. În acest sens, Nicolai Hartmann aduce următoarele argumente: a) în fenomenul comic este vorba și de o valoare estetică, în genere de o gustare a frumosului, în fond, de un fenomen estetic; b) comicul se realizează numai în măsura în care el *pare* și *apare* pentru un subiect, apt, capabil să-l recepteze ca atare, printr-o suspendare a legăturilor obișnuite; c) „momentul etic” reprezentat prin „etosul special al râsului”, este un fundament pentru valoarea estetică a comicului, în sensul în care, în genere, valorile etice sunt fundament pentru valori estetice; însă, valoarea estetică a comicului depinde, nu de *substanța*, de *esență*, *morală* a valorilor, de pildă, de milă, sau ură, sau bunăvoință sau dispreț, ci de modul în care acestea *apar* și *par* sau sunt *raporturi de apariții* în și pentru conștiința care valorizează; d) *comicul* și *umorul* sunt fenomene strâns legate între ele, dar „acestea nu stau nici măcar formal în paralelă unul în altul”, arată Hartmann; în timp ce comicul ține de *obiect*, este calitatea acestuia, umorul, în schimb, ține de cel care contemplă sau de cel care creează (de poet, de actor); comicul și umorul ar fi tot atât de deosebite, precum muzica de muzicalitate sau legitatea numerelor de simplul meșteșug al calculului. Din asemenea premise rezultă că, nu este acceptabil să se considere că umorul ar fi „alături de comic” (mai precis, „ca un al doilea fenomen de același gen”) și nici că umorul ar fi subordonat comicului, „ca o specie” a acestuia. În fapt, comicul și umorul, nu sunt paralele, ci sunt „eșalonate” unul în spatele celuilalt, în sensul că, orice umor este deja raportat la un comic prezent și că nu se poate ivi fără el. Pe de altă parte, ne avertizează Hartmann, orice comic „provoacă” umorul și îl cere oarecum, ca o reacție *adecvată* a subiectului. Oricum, comicul, în sens strict estetic, nu se realizează fără umorul subiectului; comicul are nevoie, ca orice obiect, de altfel estetic, de contribuția reciprocă a subiectului. De unde, concluzia parțială a acestei demonstrații: *fără comic al obiectului nu există umor în sesizare* (sau chiar în reprezentare), *dar, și fără umor în sesizare nu există comic al obiectului*. Hartmann aduce însă, o deloc neglijabilă corectură, părții a doua a acestei

formule. Astfel, umorul nu este singura formă de valorificare a comicului și el găsește cel puțin patru asemenea feluri diferite: *simplul amuzament* în fața comicului; *gluma* - folosirea comicului ca poantă; *ironia* și *sarcasmul*.

Pentru o introducere însă la tema comicului, evident, și prin intermediul textelor alese (din Nicolai Hartmann, Mihail Ralea și Jean-Marc Defays) este necesar să întreprindem o scurtă incursiune asupra *esenței* comicului. Ne oprim doar la câteva „momente”. Există o unanimitate de opinie în a-l considera pe Aristotel ca fiind cel ce-a sesizat ceva, într-adevăr esențial, pentru fenomenul comic în genere, pentru dimensiunea estetică a comicului, în chip particular. Astfel, pentru Stagirit, comicul constă într-un defect sau o urâtenie, cu precizarea că aceste insuficiențe și aceste slujenii - care contrariază idealul ordinii și armoniei - trebuie să fie „fără durere” și „fără părere de rău”. Comicul este, în fond, reprezentarea a ceea ce este *mai slab* în om; el încetează acolo unde începe suferința serioasă și durerea amară. El mai amintește o condiție, și ea, esențială comicului: *slăbiciunea*, de care este vorba în acest caz, *nu duce la pieire*. În acest fel, apare și o importantă deosebire între comic și tragic. Oricum, s-a observat că, în definirea antică a comicului lipsește ceva destul de semnificativ, și anume, reversul subiectiv al comicului, adică rolul subiectului care resimte comicul și comicitatea situațiilor. De asemenea, odată cu Renașterea și cu noul accent pus pe subiectivitate, apare, tot mai pregnant, gândul că în comic se află „ascuns ceva”, că el, comicul, „ne înșeală” oarecum, pentru ca apoi, să se dezvăluie înșelăciunea, tocmai acolo unde ne așteptam cel mai puțin. Tot în epoca modernă, se adaugă o altă caracteristică considerată esențială a comicului: „ivirea e ceva neașteptat”, ivire legată însă de un sentiment al propriei noastre superiorități. În ceea ce privește o definiție numită, adeseori paradigmatică, dată comicului este de amintit celebra formulă kantiană: „Râsul este un afect izvorât din brusca prefacere a unei așteptări încordate [nu în opusul ei cum este așteptarea comună] ci în *nimic*”. Tot Kant observă că, în tot ceea ce urmează să trezească un râs viu, zguduitor, trebuie să se afle ceva *absurd* (în care intelectul nu poate găsi în sine plăcere). Oricum, absurdul, nu vizează doar domeniul moral, iar nenumărate situații comice arată că există comic și fără slăbiciune morală, mai ales atunci când intervine *neprevăzutul*.

Freud în *Cuvântul de spirit și comicul* (1905) va evidenția atât componenta psihologică a comicului și a unei forme de valorificare a acestuia, *cuvântul de spirit* (Witz), cât și dimensiunea estetică propriu-zisă a celor două. Ipoteza lansată de Freud sună astfel: tehnicile cuvântului de spirit coincid cu

tehnicele elaborării visului. Visul este: a) asocial; b) reprezintă o dorință refulată; c) funcția lui principală este plăcerea. Cuvântul de spirit este: a) social; b) el este un joc comprehensibil; c) realizează obținerea unei plăceri prin activitatea dezinteresată a aparatului psihic. După Freud, *condensării* din vis îi corespunde *conciziunea* din cuvântul de spirit, iar *deplasările* semnificațiilor sunt fenomene și tehnici comune atât visului, cât și cuvântului de spirit. De asemenea, tot tehnici comune celor două entități sunt și *reprezentarea prin contrariu* și *non-sensul*, absurdul.

Cum visul este teritoriul privilegiat de manifestare al inconștientului, și cum, cuvântul de spirit se află și el într-un raport inerent cu inconștientul, formarea cuvântului de spirit parcurge următoarele etape: 1. o idee preconștientă este încredințată pentru un moment unui „tratament” inconștient; 2. rezultatul acestui „tratament” este recuperat de percepția conștientă. Trei idei sunt importante în acest context. Prima: în cuvântul de spirit *plăcerea* provine din economisirea unui consum inhibitoriu. A doua: *plăcerea comică* rezultă din economisirea consumului de reprezentare. În fine: *plăcerea* produsă de *umor* rezultă din economisirea consumului afectiv. După cum se vede, la Freud, tehnicile cuvântului de spirit (condensarea, repetiția, dublul sens, calamburul, deplasarea, unificarea, greșeala de raționament) sunt aceleași, dar plăcerea pe care unele sau altele o procură este diferită, în funcție de dispozițiile lor, altfel spus, de intențiile pe care le arată. Oricum, el recunoaște două: tendința *obscenă* (sau „vorba care dezbracă”) și tendința *ostilă* (sau „vorba care atacă ori care apără”). În cele două cazuri, umorul adună mijloace pentru a scăpa de ceva supărător, iar râsul pe care îl declanșează provine, cum am văzut deja, din economia de energie consacrată unei inhibiții”. În fine, Freud descrie, de asemenea, un cuvânt de *spirit inofensiv*, fantezist, care provoacă râsul, fără ca acesta să încalce tabu-urile, dar care ne eliberează totodată de constrângerile gândirii raționale.

În concluzie, putem fi de acord, de exemplu, cu Jean Cohen că „dintre toate categoriile estetice, singur comicul are privilegiul de a induce o *reacție psihologică specifică*, care se poate recunoaște ușor”, dar aceasta nu înseamnă deloc că, în plan categorial el poate fi definit în termeni absoluți, și „fără nici un rest”. Recunoașterea psihologică nu ține loc de definiție în orizont estetic a comicului. Mai degrabă,, aidoma frumosului, adevărului, binelui și asemeni sacrului, cu care el este într-un intim raport, comicul nu poate fi definit „în termeni rezolutivi și de soluționare” (Jean-Marc Defays) ci, în termeni de aproximări succesive, de interpretări relative și provizorii.

În fond, după cum observă Jean-Marc Defays *comicul se sprijină pe mijloace* și acest fapt este ușor de constatat dacă ne gândim că este suficient foarte puțin pentru a-l vedea apărând, dar tot la fel de puțin pentru a și dispărea. Astfel, o formă a comicului, *grotescul*, este, în fapt, o mijlocire între Frumos și Urât; de asemenea, *umorul*, inclusiv umorul negru nu este, în ultimă instanță decât un mijlocitor între Bine și Rău; în fine, *ironia*, este ea însăși posibilă, ca mijlocire între Adevăr și Fals. Formula aceasta, *comicul se sprijină pe mijlocire*, evidențiază totodată, foarte pregnant și faptul că formele comicului sunt multiple, dinamice și încărcate mereu de relativ și relativizări. El erodează și desființează ceea ce îndeobște este considerat absolut, canonic, regulă fixă. Comicul are nevoie, aproape întotdeauna pentru a ființa de disimulare, ambuguitate sau duplicitate, și, chiar dacă, de pildă, Bergson reduce numărul procedeelelor comune tuturor formelor comicului la trei „principii canonice (repetiția, inversiunea, interferența seriilor) aproape toată lumea acceptă, până la urmă, că, el nu este, dacă-l evaluăm ca tip de discurs (după cum spune Jean-Marc Defays) „*un «gen» ci reversul tuturor celorlalte*”. În acest sens se poate spune că, prin însăși natura-i internă, specifică, care-l diferențiază net de alte categorii, comicul oscilează fără încetare între abatere de la regulă și reglementare, oscilează imprevizibil între recunoașterea și discreditare, oscilează aleatoriu între excludere și integrare. În fond, comicul este „mai obiectivă” decât alte categorii și calități estetice pentru că el este o categorie, ca mijlocitor”, în postura de-a schimba orice, de-a demonetiza orice, de-a vedea în frumos și urâtul, în sublim și ridicolul (prin cădere), în grațios și penibilul, în măreție și josnicii ș.a.m.d.

O poziție extrem de nuanțată în privința topos-ului comicului în sistemul categoriilor estetice, formulează Evanghelos Moutsopoulos, în cartea sa, *Categoriile estetice* (1970). Esteticianul grec plasează comicul în cuprinsul categoriilor estetice *determinative*. În cadrul acestor categorii contează *conținutul* determinat al obiectului estetic iar „ceea ce le caracterizează mai mult decât altceva” este proiectarea, printre ele, de *valori omenеști* în forme estetice. Mai mult, după Moutsopoulos, se poate afirma că, prin intermediul categoriilor *determinative* (precedate, în analiză, de cele *tradiționale* și urmate de cele *finale*), conținutul obiectului estetic se umanizează, în sensul că, „*oglindește lupta vieții umane*”. Sunt distinse trei grupe principale în sfera categoriilor *determinative*: a) *peidologice*; b) *tipologice* și c) *tendențiale*. Comicul este considerat, în acest caz, o categorie *eidologică, dinamică*, alături de *epic, dramatic* și *tragic* (poeticul, liricul și idilicul sunt și ele categorii *eidologice*, dar *statice*, nu dinamice). După Moutsopoulos

categoria eidologică a comicului poate fi evaluată prin raportare la categoria *rizibilului*, ca și la alte câteva valori categoriale: *caricaturalul*, *ironicul*, *diformul*, *satiricul*, *umoristicul*, *spiritualul*. De asemenea, toate aceste categorii au drept caracteristică comună *preschimbarea formelor canonice ale frumosului* prin tehnici și convenții specifice. Toate aceste categorii au trăsătură pregnantă și obligatorie *antropocentrismul* adică, cerința raportării situațiilor la om și la ținuta sa morală. Faptul este evident și-n cazul categoriei *grotescului* - categorie aflată în contrapondere cu sublimul (în estetica romanticilor) sau amestecat cu tragicul (în tragicomedia și farsa tragică contemporană) - și ea o formă a comicului, și ea o preschimbare, prin urât, a formei canonice a frumosului.

IV. Estetica artei contemporane

4.1 Criza esteticii? – Semnificații

Criza actuală a artei și a esteticii pare deconcertantă. Ea provoacă o mulțime de întrebări care sunt asemănătoare cu acelea pe care și le-au pus gânditorii secolului XIX. Se poate vorbi oare de „sfârșitul” artei? Există oare criterii de evaluare și judecare apte să stabilească fără drept de tăgadă sfârșitul artei? Sau, care este rolul plăcerii estetice și care sunt criteriile de evaluare ale artei contemporane? Și, despre ce fel de artă e vorba? O definiție nouă a artei pare să se impună astăzi când sunt tot mai prezente tehnologia și integrarea procedeelelor informaticii în procesul elaborării artistice. În ce măsură societatea contemporană determină arta și receptarea ei? Putem vorbi doar despre o artă a elitei artistice sau și despre o artă de masă? Care le sunt trăsăturile distinctive?

Totodată, ne confruntăm cu noi provocări. Care e statutul practicilor artistice și culturale în societatea contemporană, cum influențează media sau politica procesul creației artistice dar și al actului critic de evaluare a artei?

Când ne punem astfel de întrebări ne situăm implicit în domeniul esteticii iar întrebările nu au în vedere numai arta dar și discursul secund, cel *despre* artă. Estetica nu e nici arta însăși, nici teoria artei, ea e un discurs din afara artei asupra formelor artei, ale receptării ei dar și asupra formelor de sensibilitate estetică. Discursul esteticii deschide astfel spre o diversitate de domenii cum sunt cel istoric, psihologic, sociologic, filosofic, etc.

Se impune, de la început, o *distincție între estetică și filosofia artei*. Estetica ar putea fi definită ca un tip de experiență care se ocupă cu natura, valoarea și particularitățile obiectelor sale. Filosofia artei se apleacă asupra operei de artă, a creației, asupra valorii artistice și a fenomenului artei. Nu se pot analiza probleme de filosofia artei fără a pătrunde în domeniul esteticii. Filosofia artei însă, are în vedere istoria filosofiei, s-ar putea spune că este parte integrantă a ei pe când estetica poate fi înțeleasă ca detașată de filosofie. Tocmai de aceea, unii gânditori au propus noțiunea de *estetică filosofică* pentru a o diferenția de cercetările care, deși au în vedere frumosul, experiența estetică și arta, au alte surse (istorice, literare, etc.).

Numeroși gânditori contemporani sunt de părere că azi, ca și în trecut, unele arte ocupă un loc privilegiat în analiza esteticii, mai ales pictura în detrimentul arhitecturii. Se naște o întrebare firească: cum se poate explica această poziție privilegiată?

De-a lungul istoriei artei au avut loc multe dezbateri, cu adevărat estetice, referitoare la anumite construcții arhitectonice. Să ne gândim la soluțiile adoptate de arhitecți pentru realizarea Partenonului sau pentru cupola basilicii Santa Maria del Fiore din Florența, proiectată de Brunelleschi iar, mai aproape de vremurile noastre, clădirea Centrului Georges Pompidou sau Piramida de la Muzeul Luvru din Paris.

Mulți arhitecți dar și mulți filosofi afirmă că arhitectura este o artă majoră. Le Corbusier considera că o „construcție e făcută să reziste, arhitectura, să emoționeze” întărind oarecum ceea ce afirmase Fr. von Schelling: „arhitectura e alegoria artei de a construi”. Însă arhitectura a fost defavorizată în aprecieri de caracterul ei funcțional, utilitar și de faptul că a fost asociată cu o activitate tehnică, nu estetică. Așa se explică de ce arhitectura e considerată „începutul artei” – potrivit lui Hegel și e plasată la baza sistemului hegelian al artelor în timp ce poezia și muzica ocupă vârful ierarhiei, într-o clasificare întemeiată pe principiul spiritualizării graduale a artei care se eliberează treptat de materie.

Prin contrast, pictura ocupă un loc privilegiat în domeniul esteticii probabil pentru că discursul filosofic despre Ideea de Frumos, despre gust și judecată estetică s-a constituit prin raportarea la istoria picturii mai ales începând din Renaștere până în secolul XVIII-XIX. Disputele cele mai vii din estetică s-au născut, în majoritatea cazurilor, din conflictele generate de pictură. Jean Lacoste consideră că „nici o artă nu ne dă, așa cum face pictura, plăcerea tradiției și a modernității, nemijlocirea senzației, subtilitatea

iconografiei, strălucirea culorii și inteligența gustului, iluzia imaginii și poemul simbolului, figura și abstracția”¹.

O altă posibilă explicație constă într-un transfer de termeni din teologie și cultură. În contrast cu iudaismul sau islamismul care respectă interdicția reprezentării divinităților, creștinismul a acceptat și, uneori, chiar a stimulat dezbaterile estetice asupra imitației, a reprezentării, sau a modelului. Toate sunt teme ale picturii chiar și astăzi.

3.2. Prima jumătate a secolului XX. Modernitate estetică și criza artei

Noțiunea de *modernitate estetică* nu desemnează cu precădere o epocă, mai degrabă un anumit raport cu arta, raport întemeiat pe experiența critică a gustului. Ea conține mereu o opoziție fundamentală: este atât o retragere spre imaginar cât și o fereastră deschisă spre real. Opera de artă se plasează „într-o familiaritate tulburătoare”, după cum afirmă Freud, care poate să devină o îndepărtare tulburătoare în care se află ceea ce pare apropiat. Sentimentul provocat se cere comunicat căci e deosebit de profund. Se produce astfel o dezorientare accentuată pe care o generează o experiență atât de tulburătoare. De aici ar putea să decurgă criza artei. Însă, tocmai disoluția reperelor și a criteriilor, nevoia inventării unor forme noi de analiză, toate acestea la un loc asigură bogăția experienței estetice.

Noțiunea de *revoluții formale* se referă la diverse mișcări, curente și tendințe artistice care, începând cu mijlocul secolului XIX, au contribuit la distanțarea de sistemul normelor artistice care guvernau domeniul artelor de mai multe veacuri. În toate modalitățile de manifestare ale artei, artiștii experimentează, inovează, rup legătura cu vechile principii pentru a elimina academismul. Pictorii abandonează principiul sacrosanct al lui *mimesis*, denunță dogma aristotelică a imitării naturii, renunță la spațiul plastic supus convențiilor perspectivei elaborate în Renașterea italiană. Compozitorii largesc universul sonor al tonalității tradiționale, stabilită de *Clavecinul bine temperat* al lui Bach, explorează noile game cromatice și disonanțele muzicale ținute până atunci în chingile armoniei.

Modernitate sau avangardă?

Pentru a încerca să răspundem la aceste întrebări să vedem ce înseamnă *modernitatea* și *avangarda*. Sunt ele două noțiuni echivalente?

¹ Jean Lacoste, *L' Idée de beau*, Bordas, Paris, 1986, p.7.

Modernitatea artistică de la sfârșitul secolului XIX și din prima jumătate a secolului XX s-a exprimat în special prin mișcările de avangardă. Fiecare dintre acestea și-au exprimat viziunea proprie asupra artei moderne. Totuși, trebuie să menționăm că termenul *modernitate*, considerat într-un sens larg, nu se referă doar la o singură perioadă istorică. Fiecare epocă, inclusiv antichitatea, a cunoscut conflictul dintre „antici” și „moderni”, între spiritul conservator și cel novator. Tradiția este aceea care transmite moștenirea culturală valorică a epocilor anterioare. Istoria se scrie pe baza acestei transmiteri. Tradiția nu constituie, în sine, un obstacol în fața progresului căci ea se întemeiază pe un fond de acumulări și pe o integrare progresivă a cunoștințelor care garantează dezvoltarea și evoluția, leagă prezentul de trecut, pentru viitor. Dar relația aceasta este fragilă, echilibrul e amenințat atunci când tradiția degenerază în tradiționalism conservator sau paseist și se sclerozează sau când forțele novatoare antrenează o nouă viziune despre lume.

Occidentul creștin medieval a cedat sub presiunea unei Renașteri pentru care cultul antichității trebuia să asigure revitalizarea artelor și a gândirii. În această privință, Renașterea constituie o ruptură radicală față de Evul Mediu. Dar Renașterea însăși se instalează într-o tradiție care păstrează moștenirea clasică și, la rândul ei, devine tradiție pentru epocile ulterioare, în special în artele plastice, în muzică sau, prin principiul imitației, prin convențiile perspectivei și cele tonale care vor deveni insuportabile pentru artiștii de la mijlocul veacului XIX și care se vor declara „moderni”.

Să nu uităm totodată că, la sfârșitul secolului XVII are loc cunoscuta *ceartă dintre antici și moderni*. Ea conferă termenului *modern* un sens specific care va caracteriza secolul următor, supranumit secolul Luminilor. Modernii sunt gânditorii cartezieni interesați de progresul științific, tehnic, convinși de superioritatea rațiunii asupra celorlalte facultăți ale spiritului uman.

Pentru artă, Hegel este cel care a inspirat sensul actual de modernitate artistică. El afirmă libertatea totală a creatorului. Acesta își poate alege subiectul, formele, materialul fără să fie obligat să respecte regulile și convențiile. Astfel, Hegel anticipează apariția unei arte care nu exista încă, o artă post-romantică. Ea caută o frumusețe ambiguă, eternă și efemeră în același timp. Acestea sunt formele care-l atrag pe Baudelaire, „pictor al vieții moderne”. *Florile răului* sunt considerate și azi prima realizare a unei modernități artistice născânde.

4.3. Dadaismul

La scurt timp după *Almanahul Călărețului Albastru*, se naște la Zurich în 1916, curentul Dada. Sunt voci care afirmă că părinții cuvântului „dada” ar fi Richard Hulsenbeck și Hugo Bale dar Hans Harp consideră că meritul îi revine lui Tristan Tzara. Fie că mișcarea s-a născut la Cafeneaua Terasse sau la Cabaretul Vortaire din Zurich, intențiile mișcării sunt bine precizate: ea se dorește o manifestare a „revoltei permanente a individului contra artei, contra moralei și a societății”. Iși propune să pună în acțiune toată forța artei și „spiritul nou” pentru a construi „catedrala viitorului”. Mișcarea intră rapid într-o fază nihilistă.

Deși inițial e legat de cubism și futurism, Manifestul Dada (1918) – redactat de Tristan Tzara, respinge orice alianță cu avangardele, refuză chiar ideea de artă modernă și denunță spiritul de sistem care ar face din el un „ism”. „Distrug sertarele creierului și pe acelea ale organizării sociale, scrie Tzara, descurajez pretutindeni, arunc mâna cerului în infern, ochii infernului în cer, pun iar în funcțiune roata fecundă a unui cerc universal în forțele reale și în fantezia fiecărui individ”.

Pe lângă întemeietori, trebuie amintiți: Max Ernst, Francis Picabia, Raoul Hausmann, John Hearfield, Otto Dix, Georg Grosz, Man Ray, Philippe Soupault, Kurt Schwitters, Marcel Duchamp și Andre Breton. La New York, această mișcare se manifestase încă din 1915 într-o formă predadaistă, mai ales datorită lui Duchamp. Spiritul Dada se va răspândi rapid în Europa întreagă. El va genera, în câțiva ani, o varietate uimitoare de creații artistice: expoziții, teatru, reviste, manifeste, poeme, fotomontaje și, mai ales, colaje. Decesul mișcării se înregistrează în 1923, epocă în care Marcel Duchamp părăsește gruparea și se apropie de André Breton care publică, în anul următor, *Manifestul suprarealismului*.

Spiritul Dada nu a încetat să trăiască și chiar să bântuie creația contemporană. Cu puțin înainte de dispariția sa (1963), Tristan Tzara se întreba care e finalitatea artei. El exprima rezerve față de fenomenul „vulgarizării” creației artistice. „Ce înseamnă această vulgarizare, cui servește, suntem siguri că e benefică? Atinge ea oare scopul artei care este îmbogățirea a ceea ce este umanul?” Tzara denunță „snobismul”, carierismul și dependența de bani și opinii cât și compromisurile care decurg din acestea. În încheierea mărturisirilor, sunt exprimate nostalgice temeri care sunt foarte actuale azi, cu privire la destinul artei contemporane, redusă la rangul de bun de consum. „Dada nu era doar absurdul, nu numai o glumă. Dada era expresia unei dureri acute a adolescenților născută în timpul războiului din

1914 și în timpul suferinței. Ceea ce voiam noi era să eliminăm complet valorile momentului dar în folosul celor mai înalte valori umane”².

Deși mișcarea Dada nu și-a propus să aibă continuatori, în anii '50, doi artiști americani, Jasper Johns și Robert Rauschenberg crează un grup neo-dada, dornici să reconcilieze arta și viața. Preluând mai ales modelul lui Kurt Schwitters, neo-dadaștii fac colaje și asamblări prin folosirea de obiecte și materiale diverse – sfori, cartoane, țesături, etc. Influențele mișcării Dada nu se resimt doar în artele plastice. Compozitorul John Cage și coregraful Merce Cunningham, în anii '60 consideră că lucrările lor se plasează în continuarea acestei mișcări. În 1968, anul dispariției lui Marcel Duchamp, numeroși contestatari, simpatizanți ai Internaționalei situaționiste, într-o critică globală a societății capitaliste, au considerat motivată o raportare la spiritul protestatar al mișcării Dada.

3.4. Ready-made

O dată cu afirmarea gândirii lui Marcel Duchamp, arta a fost nevoită să țină seamă de un nou tip de obiecte ... artistice - acele *ready-made* – sau obiectele gata-făcute, fabricate industrial. Istoria acestor obiecte – devenite artistice - preluate la întâmplare din marea diversitate a obiectelor fabricate industrial, începe în 1913. Duchamp așează o roată de bicicletă pe un taburet și, potrivit afirmației sale, o privește cum se rotește. Apoi cumpără un uscător de sticle, o lopată pentru zăpadă, etc. În total, 40 de obiecte ready-made. Problema acestor obiecte este tocmai expunerea lor ca obiecte artistice. Apogeul e atins în 1917, la New York, atunci când *Society of Independant Artists, Inc.* primește un urinoar botezat „Fântână”, obiect semnat R. Mutt. „Lucrarea” e refuzată iar scandalul e înnăbușit. Publicul va afla întreaga întâmplare grație unei fotografii publicată ulterior. Paradoxul *Fântânii* se bazează pe disproporția dintre discreția cu care a fost înconjurat evenimentul și incredibilul răsunet din lumea artei. Provocare, gest comic, capcană dadaistă întinsă instituției, tradiției, cultului frumuseții? Probabil, toate la un loc. Duchamp consideră că e o dovadă a faptului că artistul poate să facă publicul să accepte orice.

De fapt, Duchamp voia să pună capăt picturii de șevalet, picturii „retiniene”, în două dimensiuni. Obiectul industrial, semnat, modificat sau nu dar transferat în domeniul artei, tulbură percepția estetică obișnuită și, mai ales, rupe cu sistemul reprezentării artistice devenită tradițională. Obiectul industrail nu suferă nici o transformare alchimică în operă de artă.

² Marc Dachy, *Dada et des dadaismes*, Paris, Gallimard, 1994, pp.329-330.

De fapt, el *nu devine* operă de artă. El se dorește a fi un gest al *desacralizării artei*.

4.5. Disonanță, șoc, ruptură, noul cu orice preț

Intotdeauna operele de artă au dorit să suscite interesul, să impresioneze. Este o caracteristică a operei de geniu, așa cum o aprecia Kant. Dar chiar și antichitatea greacă, Aristotel în special, atribuia creației poetice, mai ales tragediei, sarcina de a provoca nu numai sentimentul de milă dar și pe acela de frică pentru a declanșa în final, în spectator, o stare de *catharsis* care să-l elibereze de pasiuni. În secolul XVII, estetica rămâne fidelă acestor cerințe aristotelice. *Arta poetică* a lui Boileau este expresia acestei atitudini. „Șocul” nu este scopul ultim în aceste epoci. *Catharsis* presupune revenirea la echilibru, la calm. Pentru secolul XVII, scopul suprem este ca opera să placă ochilor și sufletului, e vorba de o estetică a grației și serenității. Pentru muzică, disonanțele, care puteau exprima neliniștea și deruta, sunt armonizate; în pictură, absența armoniei culorilor este atenuată de rigoarea desenului. Convențiile academizante și păstrarea principiului imitării naturii nu sunt puse în pericol de nici o tentativă de inovație căci acestea nu urmăresc să pună în discuție însuși sistemul în vigoare.

Dar situația se schimbă la mijlocul secolului XIX, epoca apariției artei moderne. Pentru o eră a revoluției industriale și a afirmării capitalismului, Baudelaire se poate mira, cu îndreptățire, că formele artei clasice se mai mențin încă. El va clama disonanța, discrepanța. Cu toate acestea, primele curente de avangardă, de la impresionism la futurism, nu vor face decât să „șocheze” mentalitatea burgheză, să lupte contra estetismului, a academismului și conservatorilor. A șoca e sinonim cu a scandaliza, a ofensa, dar fără să rupă radical cu trecutul și fără o deschidere completă spre cercetarea noului cu orice preț.

Treptat, sensul verbului „a șoca” alunecă de la aspectul psihologic spre cel politic, al expresiilor „a provoca un șoc” și „a face operă-șoc”. Aceste mișcări includ deliberat în vocabularul lor ruptura, disonanța, noutatea cu orice preț. În 1909, mișcarea *Art-Action*, declanșată de futuristul Marinetti, îi invită pe toți artiștii să diversifice manifestările publice care să exprime cât mai vehement revolta împotriva cultului trecutului, contra academismului și adeziunea la lumea industrială. De altfel, unul dintre manifestele Dada își propunea să distrugă „toate cuvintele mărețe ale eticii, ale culturii și interiorității”. Marea artă va fi aceea care va face cunoscut „că

a fost zguduită de exploziile săptămânii trecute, aceea care neîncetat va căuta să se regăsească după degringolada din ziua precedentă”. Francis Picabia (1879-1953), întemeietorul revistei *Dada*, exprimă poate cel mai categoric acest cult al noului pe care l-au slujit mișcările de avangardă: ”Ceea ce-mi place este să inventez, să imaginez, să fabric în fiecare moment din mine însumi un om nou apoi să-l uit, să uit totul. Trebuie să secretăm o gumă specială care să șteargă treptat operele noastre și amintirea lor. Creierul nostru ar trebui să fie doar o tablă neagră sau albă sau, mai bine, o oglindă în care ne-am privi un moment pentru a-i întoarce spatele două minute mai târziu.”³

4.6. Influențele concepțiilor lui Marx, Nietzsche și Freud asupra esteticii din secolul XX

Scrierile lui Marx despre artă și despre interpretarea creației artistice de-a lungul istoriei vor să rezolve o contradicție născută din dialectica marxistă. Potrivit concepției materialiste, evoluția formelor ideologice se întemeiază pe dezvoltarea economică. Desigur că și ele influențează, la rândul lor, economia, dar dimensiunea economică e mai importantă în această ecuație. Ca urmare, trebuie să existe un raport de corelare între stadiul economic și creația intelectuală în general, în fiecare epocă. Dar Marx constată că această corelare nu se realizează întotdeauna în istorie. Unii gânditori sunt capabili să realizeze opere de anticipare, foarte lucide și uneori critice, cu mult dincolo de condițiile în care au fost create. În acest mod se realizează „un raport inegal între dezvoltarea producției materiale și producția artistică”. Un asemenea decalaj e deseori sesizat în istoria artei: „există unele epoci ale înfloririi artistice care nu sunt în relație cu dezvoltarea generală a societății și nici cu baza ei materială”. De pildă, Marx își mărturisește neputința de a înțelege cum arta greacă și epopeea, legate de forme specifice de dezvoltare, „pot să ne mai ofere o plăcere estetică și mai au valoare culturală pentru noi, fiind și azi percepute ca norme și modele inegalabile”. De fapt, Marx se lovește de una dintre problemele esențiale ale esteticii: cum reușește arta să fie în același timp istorică și atemporală?

În *Introducere la critica economiei politice*, gânditorul acordă câteva rânduri acestei probleme dar nu reușește să găsească un răspuns satisfăcător.

³ Ibid.

El consideră că explicația pentru interesul acordat și astăzi artei antice s-ar găsi în farmecul pe care-l exercită Grecia antică, numită „copilăria istorică a omenirii”. Dacă ar fi reușit să dezvolte cele câteva idei referitoare la artă, Marx ar fi constituit probabil o teorie a artei din perspectivă marxistă. Ar fi trebuit probabil să accepte că o serie de aspecte ale artei nu se supun determinațiilor materiale, economice și sociale căci teme precum iubirea, moartea, destinul sunt teme care aparțin însăși condiției umane. În schimb, probabil că viziunea lui, puternic influențată de Hegel și întemeiată pe principiile esteticii clasice (imitația, perspectiva), preferința pentru arta greacă, toate acestea sunt evidente în pasajele lui și ar fi constituit liniile fundamentale ale unei teorii a artei.

Dacă viziunea lui Marx asupra artei nu a influențat stăruiitor filosofia artei, estetica marxistă și diversele doctrine estetice inspirate de marxism au devenit criterii fundamentale în realizarea și aprecierea artei mai ales în spațiul comunist din răsăritul Europei. Preocuparea fundamentală a acestor teorii o reprezintă în special raporturile complexe dintre artă, politică și ideologie sau relațiile dintre artă, revoluție și partidul comunist. Se impun însă distincții între primele concepții estetice marxiste, aflate sub semnul leninismului (anii '20 –Lenin, Plehanov și Troțki) și estetica dogmatică a realismului socialist concepută de Gorki, Stalin și Jdanov în anii '30.

De abia după căderea comunismului, în 1989, doctrina oficială a realismului socialist se va prăbuși după mai multe reconfirmări autoritare ale ei, mai ales în anii '60 - '70.

Se poate observa că există la Marx o anumă contradicție între modernitatea concepțiilor filosofice și clasicismul gusturilor sale estetice. Regăsim această contradicție și la Nietzsche dar exprimată sub o altă formă și pentru motive diferite.

Dacă interpretarea marxistă a lumii pornește de la gândirea hegeliană, filosofia lui Nietzsche, ostilă hegelianismului, își îndreaptă atenția spre Grecia antică anume cea presocratică, o epocă în care domină cu tărie forțele vitale și în care nu se manifestă încă „optimismul” teoriei, al cunoașterii raționale cu caracter epistemic, în detrimentul pesimismului tragediei.

Gândirea lui Nietzsche e dominată de o viziune estetică a lumii și pe care o exprimă prima operă semnificativă, *Naștere tragediei*, scrisă sub influența lui Schopenhauer, un omagiu totodată adus muzicii lui Wagner. Textul e deseori citat și conține o temă bogată în implicații estetice, a relației dintre dionisiac și apolinic, între beție și vis, între muzică și forma plastică. În text se exprimă totodată concepțiile care definesc modernitatea: refuzul

transcendenței, insatisfacția în fața declinului unei civilizații materialiste prea încrezătoare în progresul științei și al tehnicii.

Nu trebuie făcută o separare netă, așa cum fac unii comentatori, între gândirea tânărului Nietzsche aflat sub influența lui Schopenhauer, îndrăgostit de muzica wagneriană, anti-creștin și cel din perioada de maturitate, îndrăgostit brusc de Georges Bizet și care scrie lucrări fundamentale precum *Așa grăita Zarathustra*, *Cazul Wagner*, *Nietzsche contra Wagner*. Spre sfârșitul vieții conștiente, Nietzsche însuși afirmă că *Nașterea tragediei* și *Așa grăita Zarathustra* se numără printre cele mai valoroase realizări ale sale.

În ceea ce privește opera lui Wagner, dincolo de ambivalența sentimentelor lui, adevărata problemă ar fi să înțelegem ce percepe Nietzsche prin muzica wagneriană. El o consideră atât o renaștere a spiritului tragic grec dar și un simptom al decadentei moderne. Atunci când acuză ceea ce el numește *wagnerie* sau *wagnerizare*, el are în vedere dimensiunea teatrală și demagogică a muzicii. S-ar putea spune că, oarecum confuz, a presimțit exploatarea muzicii wagneriene de către ideologia nazistă. Însă, previziunile sale nu merg atât de departe încât să intuiască în ea premisele noii muzici, mai ales interesul pentru disonanțe care deschid calea spre experimentele muzicii secolului XX. Deși îndrăzneță în domeniul creației poetice, estetica lui Nietzsche rămâne riguros clasică în ceea ce privește artele plastice, admiră stilul maiestuos și formele tradiționale marcate de amintirea irizantă a spiritului grec.

Și în cazul abordărilor artistice și estetice realizate de Freud se poate descoperi o distorsiune între caracterul novator al teoriei psihanalitice, contribuția ei în analiza operei de artă și, mai ales, contribuția la înțelegerea procesului creator, pe de o parte și, conservatorismul și clasicismul lui Freud, pe de altă parte. El afirmă că nu e preocupat de estetică și, mai mult chiar, manifestă o atitudine de superioritate față de ceea ce numește știința artei cu discursurile ei vagi, contradictorii și care sunt inutile amatorului de artă căci nu-l ajută să își precizeze preferințele artistice. Însuși fenomenul „artă” nu i se pare că ar avea vreo dimensiune metafizică sau religioasă. O consideră o simplă „narcoză” cu capacități benefice de consolare a individului aflat în luptă cu permanentele probleme existențiale. Dar e interesat de procesul creației artistice și de operele de artă. Textele sale dezvăluie multă și autentică pasiune pentru literatură, teatru, sculptură și pictură. Excepție face muzica pe care mărturisește că o... „detestă”.

Preocupat de perioadele de regres ale activității creatoare a lui Leonardo da Vinci, cercetează fărâmele de amintiri notate de artist și

realizează o „analiză retrospectivă” a personalității sale. Îi dezvăluie astfel homosexualitatea latentă și procesul de sublimare artistică prin care „pacientul” său își „transcende pulsunile”. Lectura unei nuvele, deși destul de ne semnificativă din punct de vedere literar, îl ajută să stabilească o paralelă între procesul creației poetice, jocul inconștientului și propriile cercetări psihanalitice. E fascinat de Moise al lui Michelangelo și demonstrează, în contrast vădit cu interpretările date de istoricii artei că, departe de a fi dominat de furie, personajul biblic este stăpânul pasiunilor lui.

Operele de artă analizate de Freud, cu excepția creației lui Wilhelm Jensen, aparțin repertoriului clasic. Freud ignoră aproape cu desăvârșire revoluțiile avangardiste ale artei, deconstrucția formei, abstractizarea și nonfigurativul. Nu e interesat de suprarealism deși acest curent abordează în mod susținut tema inconștientului în experiența „scriiturii automate”. Pentru Freud, opera de artă e traducerea în imagini a inconștientului de aceea ea se înrudește cu visul, nevroza. Ca urmare, forma artei trebuie să contribuie la recunoașterea, dezvăluirea acesteia. Forma este, pentru Freud, o modalitate de fascinare, prin care artistul trezește plăcerea estetică.

În cazul celor trei gânditori menționați și ale căror creații au fost determinante atât pentru perioada în care au trăit dar mai ales pentru următorii 50-100 de ani, se poate constata un atașament sensibil la clasicism și estetica idealistă, o nostalgie pentru antichitate și pentru o tradiție artistică occidentală cuprinsă între Renaștere și secolul XIX. Acest tradiționalism se conturează alături de viziunea critică și novatoare în același timp, într-o renaștere a renaștentistei coincidente a opuzilor. De altfel, această atitudine, prin care s-a încercat înțelegerea și depășirea contradicțiilor, este și caracteristica perioadei contemporane.

4.7 Conceptul de industrie culturală

Noțiunea de *Kulturindustrie* a fost enunțată de Th. Adorno și Max Horkheimer în lucrarea lor *Dialectica Rațiunii*, publicată în 1947. Aflându-se în exil în SUA, cei doi gânditori denumesc prin acest termen producția industrială a bunurilor culturale realizate prin dezvoltarea mijloacelor de comunicare în masă: cinematografie, presă, radio, televiziune, publicitate, mijloace care se dezvoltă dinamic în America acelei perioade. Industria culturală, în această semnificație, trimite la stadiul avansat al civilizației americane, considerând-o a fi deja post-industrială. O asemenea înțelegere presupune și o modificare a statutului culturii tradiționale care, în această

societate, se consideră a fi accesibilă publicului larg. Însă, expresia are și un sens peiorativ. Cei doi gânditori pun problema efectului ideologic generat de o cultură standardizată, programată, produsă cantitativ, în mod industrial în funcție de criterii industriale, nu calitativ, potrivit unor norme estetice. Autorii consideră că această producție masivă de « bunuri culturale » generează mai mult consum; ea nu răspunde nevoilor culturale ale oamenilor. În plus, ea presupune o manipulare și o condiționare a spiritelor în absența oricărui feed-back din partea consumatorilor. Noii manageri ai acestei culturi așa-zis democratice sau democratizate respectă, de fapt, criteriile de marketing, distribuind în scopuri mercantile doar fărâme din cultura anterioară, tradițională. Pentru cei doi gânditori, acest proces conduce la o uriașă “înșelare a maselor”. Teza aceasta apare parțial în *Teoria estetică* a lui Adorno. El apără arta modernă care e o artă exigentă, rafinată până la ermetism și care ar trebui să reacționeze la manipularea nevoilor artistice de către un sistem în care puterea o dețin aceia care domină economic societatea.

4.8. Modernitate, post-modernitate, post-avangardă

Noțiunea de post-modernism a apărut, prima dată, în domeniul arhitecturii. În lucrarea sa *Arhitectura postmodernă*, Charles Jenks a dorit să clarifice mai multe concepte care criticau sau diversificau semnificațiile modernității. Așa ajunge să facă distincția între *late modern* (modernism tardiv) și arhitectura post-modernă sau ultra-modernă. Curentul post-modern a apărut în anii '60 după ce, în anii 1920-1930 modernitatea se manifestase cel mai pregnant. Această etapă, de la începutul secolului XX, mai e cunoscută sub denumirea de „noul stil internațional” al marilor arhitecți Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, cei care au inițiat fenomenul Bauhaus.

Modernismul, în ultima lui etapă de expresie și post-modernismul se manifestă aproape simultan în arhitectură. Ele sunt tendințe opuse, uneori contradictorii, influențând semnificativ arhitectura actuală. Jenks consideră că un exemplu de arhitectură aparținând modernismului tardiv ar fi Centrul Pompidou din Paris. Această tendință prelungește concepția modernistă regândind și adoptând „limbajul” epocilor anterioare. În schimb, postmodernismul folosește toate procedeele retorice și valorifică reactualizând orice stil, inclusiv cel antic. Exemplul menționat de obicei este complexul Piazza d' Italia din New Orleans (Louisiana, SUA) realizat de arhitectul Charles Moore. Acesta folosește și termenul „post-modern” pentru

a-și caracteriza și defini creația. Curentul se manifestă rapid în anii '80, în toate domeniile intelectuale, culturale și artistice și devine sinonim cu diferențierea netă de epoca Luminilor și de critica modernității.

Acest „post-ism” își găsește expresie și în filosofia politică sau sociologie. De pildă, sociologul american Daniel Bell anunță „sfârșitul ideologiilor” și impune conceptul de „societate post-industrială”.

Jean François Lyotard, care publică în 1979 *Condiția postmodernă*, a căutat să definească această perioadă. Pentru gânditorul francez, condiția post-modernă este sinonimă cu sfârșitul marilor discursuri despre legitimitatea ideologică sau despre societatea fără clase, emanciparea individului, construirea unei societăți raționale, etc.

Noua tendință va atrage și critici. Încă din 1980, Jurgen Habermas face cunoscut un anume anti-modernism al unor teze post-moderne și propune o clasificare a tendințelor. Filosoful justifică necesitatea de a continua mișcarea modernistă și consideră, asemeni lui Adorno, că aceasta e capabilă să reziste presiunii economice și politice tot mai intense. Faptul că sunt numeroase voci care consideră că modernismul nu mai e viabil ar dezvălui, potrivit lui Habermas, un anume conservatorism dar și expresia unei ideologii consensuale specifică liberalismului democratic. Filosoful denunță concepția lui Daniel Bell mai ales ideea că arta modernă și avangarda ar fi deviat, alterat valorile tradiționale burgheze. Habermas distinge între modernitate culturală și modernizare socială și observă că postmodernismul înțeles ca neo-conservatorism aruncă responsabilitatea eșecului modernizării economice și sociale asupra modernității culturale. Însă, această responsabilitate revine sistemului politic nu fenomenului cultural incriminat. Cu acest prilej, gânditorul atrage atenția că arta și cultura moderne au fost folosite ca țapi ispășitori, considerându-se că au o capacitate accentuat subversivă. Sub titlul *Trei forme de conservatorism*, Habermas distinge între „tinerii conservatori”, „vechii conservatori” și „neoconservatori”. Primii resping modernitatea în numele unei subiectivități autonome. Ei pornesc de la noțiunile modernității dar întemeiază un „antimodernism nemilos”. Critică gândirea instrumentală contemporană apelând la voința de putere pe direcția lui Nietzsche sau la supremația Ființei în manieră heideggeriană ori la „forța poetică dionisiacă”. În această clasă, Habermas plasează trei gânditori francezi: Georges Bataille, Michel Foucault și Jacques Derrida.