

# FRUMOSUL

## ISTORIA UNUI CONCEPT

### ANDRA PANDURU



paideia



emblematic

cărți de referință

filosofie

Frumosul oferă un tip de limbaj obiectiv. El ne îndreaptă atenția asupra obiectelor naturale și artificiale. Din natură, omul își extrage criterii ale frumosului și în același timp frumosul impune o referire la natură. Există o armonie prestabilită între gustul omului și producțiile naturii, pentru că frumosul natural nu există decât în noi. Legile fizice și biologice care guvernează universul penetrează în om, îl organizează și fac ca el să coincidă cu aceste legi.

**Andra Panduru**

**Frumosul**

**Istoria unui concept**



**Copertă: *Ionuț Ardeleanu-Paici***  
**Tehnoredactor: *Rodica Boacă***

© 2016 Editura Paideia  
Piața Unirii nr. 1, sector 3  
București, România  
tel.: 021.316.82.10  
e-mail: office@paideia.ro  
www.paideia.ro  
www.cadourialese.ro

***Lucrare apărută cu sprijinul KaRo Servicii de  
Asigurare – Broker de asigurare-reasigurare***

ISBN 978-606-748-126-6

**ANDRA PANDURU**

# **Frumosul**

## **Istoria unui concept**



# Introducere

**F**rumosul văzut ca relație armonioasă reprezintă conceptul principal al teoriilor clasice. Prin prezența sa frumosul impune structuri armonioase; termenul implică existența ordinii și a armoniei în univers, și are la bază ordinea matematică. Ca și în matematică, se impune o relație concretă între părți și întreg astfel încât construcția din natură sau din artă să fie structural corectă. Frumosul devine astfel o proprietate a întregii creații, o descriere a nivelului ultim al existenței, frumosul fiind important din perspectivă metafizică.

Lucrarea urmărește în cele două părți evoluția conceptului de frumos, relația între frumosul natural și frumosul artistic. Trecerea în revistă a diverselor definiții are ca scop înțelegerea termenului vizat, mergând de la concepția generală la cazurile particulare. Această expunere am considerat-o necesară ținând cont de rolul jucat de conceptul de frumos în estetica filosofică și de implicațiile în artă ale modificărilor acestui concept.

Având în vedere că frumosul este conceptul principal al teoriilor clasice, am pornit de la definiția frumosului dată de pitagoricieni. Elementele constitutive ale armoniei și ordinii: proporția, ritmul și simetria stau la baza definirii frumosului. În concepția

lui Platon frumusețea perceptibilă este doar o imagine incompletă, o aluzie la ideea de frumos ca esență inaccesibilă simțurilor. Acestui frumos de origine divină Aristotel îi impune drept condiții formale: simetria, ordinea și limitarea, condiții care participă la realizarea frumosului considerat ca performanță a structurii formei.

Frumosul, binele și adevărul sunt proprietăți ale unei relații ordonate. Pentru Platon totul este fundamentat pe această triadă, absența ei conduce la distrugerea unității întregului. În concepția lui Plotin frumosul se confundă cu binele, Unu fiind principiul organizator. În același sens, Dionisie Areopagitul consideră că frumosul este întruchiparea lui Dumnezeu. Esența rațională a frumosului îl determină pe Sfântul Augustin să considere că frumosul place datorită ordinii, armoniei, simetriei și unității pe care ele o determină. Spre deosebire de Plotin, Toma d'Aquino propune o delimitare a frumosului de bine considerând că ele coincid în trăsăturile esențiale, dar se deosebesc din punct de vedere logic. Pentru creștin important este frumosul spiritual, caracteristic fiind cel asociat martirajului. Privind spre Antichitate, Renașterea identifică frumosul cu adevărul. Spiritul logic al latinului face din claritate suportul Renașterii timpurii. Sursele frumosului renașcentist trebuie căutate în natură, dar și în influențele exercitate de Antichitate. Dar raționalitatea conceptului de frumos bazat pe raporturi matematice pierde din importanță la sfârșitul Renașterii.

Noțiunea de frumos scade odată cu succesul științei din secolul al XVII-lea, în special al psihologiei. Modificarea este determinată și de creșterea individualismului, inițiatorul individualismului

modern fiind Leibniz. Estetica modernă debutează cu acel *je ne sais quoi* ca sursă a frumosului, subiectivul luând locul frumosului rațional de până acum. Diderot vede frumosul ca pe o relație între cel care contemplă și ceea ce este contemplat. Această relație obiect-subiect bazată pe plăcere apare și în concepția kantiană. Gustul tinde să ia locul frumosului, devenind treptat conceptul estetic central, pentru ca în secolele XIX și XX să fie înlocuit cu emoția estetică.

Caracteristică Antichității, coerența conceptului de frumos ca armonie domină până în secolul al XVI-lea, pentru ca, începând cu secolul al XVII-lea, importanța conceptului de frumos să se estompeze, ajungând ca în secolul XX să putem vorbi despre o adevărată criză a conceptului de frumos. În secolul al XIX-lea, odată cu concepția nietzscheiană se anunță o nouă formă de individualism. Locul armoniei este luat de multiplicitatea forțelor vitale, conceptul de frumos în sensul clasic se modifică. Dacă până atunci armonia era importantă în cunoaștere, odată cu Nietzsche nu mai există cunoașterea absolută și nici frumos absolut.

Ideea de frumos ca ideal estetic ce dăinuie de secole pare să aparțină trecutului. Încă din 1830, Girorlamo Venanzio propune ca frumosul să nu mai fie considerat subiect de investigații, anunțând astfel concepția subliniată în secolul XX de către Dino Formaggio referitoare la moartea frumosului artistic, a frumosului natural și a frumosului ideal ca retorică academică și celebrare a valorii sacre. Identitatea renașcentistă frumos-adevăr va determina în secolul XX odată cu criza frumosului și o criză a adevărului.

Oscilațiile conceptului de frumos, prezența și pregnanța lui alternate cu estomparea și chiar cu

negarea sunt ezitări care fac parte din jocul care domină estetica secolului al XX-lea. Dar în acest secol în care totul devine estetic, nemaexistând nici frumos și nici urât, reapare problema virtuții ca formă a frumosului; analiza legăturilor dintre frumos și ideile morale, în special identitatea frumos – bine, o determină pe Sara Bernal să-l considere pe McGinn primul filosof care stabilește legătura între frumos și virtute ca și Platon. Publicarea unui număr considerabil de studii referitoare la frumos, dintre care *Beauty Restored*, scris în 1984 de către Mary Mothersill, reprezintă un moment cheie care face ca secolul XX să se încheie cu o revenire în forță a noțiunii de frumos, cu trimitere la concepțiile clasice. Această revenire, întrevăzută de Battisti în anii '60, mi-a întărit convingerea necesității acestui studiu.

Celor trei modalități de abordare a obiectului estetic le corespund trei tipuri de teorii: a imitației, specifică esteticii filosofice, cea a expresiei și cea a imaginației, aceasta din urmă corespunzând momentului în care psihologia devine mai importantă decât metafizica. Artă reproduce ordinea și armonia existente în universul ca întreg fundamentat pe frumos. A doua parte a lucrării pune problema relației dintre artă și natură, dintre frumosul natural și frumosul artistic. Frumosul natural impune ordinea armonioasă care reflectă modul în care a fost concepută natura. Prima modalitate de abordare a obiectului estetic nu presupune o imagine în oglindă, ci un fel de a construi astfel încât să existe o relație cu ceea ce este considerat real. Artă nu încearcă să imite produsele naturii, ci să producă adevărul ei. Imitația nu presupune identitate, ci un raport de asemănare, este o

analogie care impune un raport de deficiență între cei doi termeni.

Concepțiile privind imitația variază; Aristotel, spre deosebire de Platon care condamnă mimesisul în artă, consideră că arta poate transforma urâtenia naturală în frumusețe estetică. Pentru artiști mimesisul este axioma esențială. În Renaștere arta nu este considerată o simplă oglindire, ci este un mijloc de a cunoaște rațiunile și cauzele naturii. Corpurile desenate de Leonardo ne oferă posibilitatea perceperii dinamicii interne care organizează structura, redarea naturii fiind pentru un artist ca Dürer o problemă a proporțiilor.

Există o relație strânsă între artă și natură, iar perceperea acestei relații este influențată cultural. Prin includerea naturii în estetica creativității și a artistului creativ se aduce frecvent vorba de „artistul suprem”. Artă nu imită natura, ci gestul creator al lui Dumnezeu, artistul adăugând astfel Creației o nouă creație. Privită prin prisma culturii artistice natura pare să imite arta. Artă și natura fac parte din două ordine diferite, fiecare respectându-și specificitatea. Prin critica modernă a imitației ajungându-se în secolul XX la o separare a studiilor referitoare la frumosul artistic de cele referitoare la frumosul natural. Există mai puține studii care să pună în discuție relația dintre frumosul artistic și frumosul natural. Gadamer consideră că tradiția mimesisului nu iese în totalitate din joc, acesta rămânând important prin faptul că „aduce ceva la reprezentare” (1) fără ca o copie fidelă a naturii să însemne artă.

# PARTEA I

## **Evoluția conceptului de frumos în estetica europeană**



# Frumosul în concepția gânditorilor antici

## Perioada preestetică a frumosului

În Antichitate nu există o ramură specifică dedicată experienței frumosului ca atitudine distinctă, dar există o serie de preocupări care vor face din filosofia lui Pitagora și a lui Platon o adevărată estetică.

La început frumosul este privit ca o proprietate conținută în obiect, ceea ce preocupă este frumusețea exterioară. Frumos este ceea ce vedem, este ceea ce ne apare în fața ochilor. Este o frumusețe exterioară care se poate referi la culoare, formă, expresie sau morală. Hesiod descrie frumusețea feminină ca pe un *kalon kakon* – un rău frumos, relația frumos-bine nefiind încă definită. Această frumusețe este delimitată de linia ondulată, de o linie care răspunde mișcărilor naturale ale ochiului. Este linia cu care grecii sunt obișnuiți, vecinătatea mării fiind cea care-i influențează – o linie frumoasă pe care o vom reîntâlni mult mai târziu la Hogarth. Pentru Homer, ca și pentru Hesiod, sursa frumosului este natura, dar dacă Hesiod are ca sursă corpul feminin în descrierea frumosului, pentru Homer sursa este frumusețea masculină. Și astfel, o dată cu descrierea pe care i-o face Homer lui Ahile, asistăm la nașterea

protoesteticii. Frumusețea masculină este însoțită aproape întotdeauna de forță și bunătate – Ahile este un om frumos, dar și puternic și curajos. Frumusețea masculină este asociată cu bunătatea, *kalos* conține pe lângă frumos, binele și utilul, rar fiind tratate separat de etică sau metafizică. Hesiod a întrevăzut raportul bine-frumos, a luat în considerare binele ca echivalent al utilului. Se întrevede astfel *kalocagathia*, conceptul antic începe să apară la Sofocle, Antigona fiind încarnarea lui. Binele și frumosul sunt amândouă obiecte ale dorinței, ale nostalgiei. Odată cu asocierea celor două noțiuni apare și prima antinomie între bine și frumos, dacă binele este mediat și util (prima accepțiune a cuvântului „bine” la greci fiind utilul), frumosul este imediat, unic.

În cele trei mari școli lirice – eroică, erotică și elegiacă – frumusețea morală ia locul frumuseții corporale, treptat făcându-și apariția și frumusețea spirituală. Frumusețea individualizată se interiorizează și se spiritualizează, asistăm la momentul deplasării interesului dinspre frumusețea exterioară spre cea interioară, așa își face loc identitatea frumos-bine. Evoluția conceptului va avea rezonanță în dialogurile lui Platon, în *Banchetul* în special.

Filosofia infinitului a Școlii din Milet, completată de sistemul metafizic bazat pe elemente al Școlii ioniene (cu principiile sale primare: apă, pământ, cer, foc), alături de deplasarea preocupării de la frumosul exterior spre cel interior, creează premisele apariției concepțiilor pitagoreico-platonice.

Cu o viață descrisă mai curând imaginară decât reală, cu o educație intelectuală axată pe matematică (educație de origine egipteană potrivit lui Herodot), cu trei tratate autentice *Despre*

*educație, Despre politică, Despre natură* care ne parvin prin intermediari și despre care „unii lipsiți de seriozitate” (2) insistă că nu ar fi existat, false sau falsificate, oricum cu o situație incertă, își face apariția Pitagora și o dată cu el o întreagă școală care va influența evoluția filosofiei, implicit pe cea a esteticii. Întreaga filosofie a lui Pitagora este o estetică, numărul stă la baza a tot ceea ce există, natura fiind determinată de proporții numerice și de legi raționale. În concepția lui Pitagora, număr înseamnă lucru cu o existență reală. Este perioada de glorie a formalismului, în care numărul și măsura sunt niște abstracții rafinate și raționale, totul este făcut din număr, dar prototipuri ca Ideile lui Platon nu și-au făcut încă apariția. Natura lucrează după număr, adică după măsuri determinate, în acord cu maxima care ne-a rămas de la Pitagora: „prin orice mijloc se cuvine să alungăm (...) lipsa de măsură”. Tot ceea ce este măsură și armonie se datorează rațiunii, inteligenței și vieții. Pitagora consideră că există trei categorii demne de cercetat – prima categorie – ceea ce este nobil și frumos, a doua categorie – ceea ce este folositor vieții și o a treia – ceea ce este plăcut (fiind vorba de plăceri în acord cu armoniile muzicale). Apare aici o estetică virtuală, latentă, un fel de mistică științifică în care muzica și matematica sunt strâns legate.

Pitagora conferă pentru prima dată numele de cosmos universului ca armonie „natura în cosmos armonic se îmbinăv (3). Totul este armonie, iar armonia înseamnă unitate în varietate și acordul celor discordante, la fel și sufletul „este un acord armonic” (4). Philolaos pune în evidență faptul că „doctrina lui consideră că toate se întâmplă cu necesitate și prin armonie” (5). Armonia este forma

prin care se actualizează legea cauzalității, în timp ce principiul determinist immanent este necesitatea. Armonia a fost necesară pentru realizarea cosmosului, „cosmosul se desăvârșește ca Unu prin acordul contrariilor” (6). În acest fel Pitagora anticipează noțiunea de univers. Unu, monada, este începutul tuturor lucrurilor, desăvârșirea lor rămânând decadei ca formă ideală „modelatoare a efectelor cosmice” (7), temelia universului. Dedus din raționamente matematice, orientat spre contemplarea naturii universului, logosul are cu natura o anumită afinitate „în virtutea principiului natural că similarul este perceput de similar” (8). Și astfel abstracția se estetizează.

Modificate sau nu, o parte din concepțiile lui Pitagora vor fi reîntâlnite la Platon prin: 1) formalism, număr și măsură, figurile și perfecțiunile geometrice (influență evidentă în Timaios), 2) teoria sufletului armonic care la Platon ia o formă morală, 3) teoria ideilor și splendoarea modelelor, 4) participarea și imitarea numerelor de către lucruri.

## Platon

La polul opus formalismului pitagoreic stă frumosul antiformalist al lui Socrate. El orientează frumosul spre perfect și final, printr-o metodă care este aproape o metodă sociologică a testelor – o metodă a alegerii și a statisticii din moment ce „alegem și votăm” (9). Nelăsând nimic scris, viața și opera îi pot fi reconstituite datorită dialogurilor lui Platon. Socratismul este identificat cu platonismul din cauza personalității lui Socrate și a învățăturilor lui cunoscute prin mărturia unor discipoli ca Platon și Xenofon, motiv pentru care

analiza dialogurilor oferă implicit și o analiză a concepțiilor lui Socrate, ca interlocutor constant întâlnit pe parcursul dialogurilor.

Cele douăzeci și opt de dialoguri, operă scrisă de Platon și păstrată, sunt transmise prin copii grecești și latine. Copiile grecești cele mai vechi datează din secolul al IX-lea bizantin, cele în limba latină fiind mult mai târzii.

Platon nu a scris o estetică, dar întreaga sa metafizică este o estetică. Frumosul care înseamnă proporție, ritm, armonie, este o frumusețe înrudită cu rațiunea și care poate fi înțeleasă de către ea. Această concepție a lui Platon domină întreaga estetică greacă. Odată cu interiorizarea frumuseții exterioare apare ceea ce va domina platonismul și metafizica europeană: existența dedublată, pe de o parte lumea inteligibilului, a spiritului, a suprasensibilului, a ideilor eterne, arhetipuri a tot ceea ce există, o lume care poate fi înțeleasă doar prin rațiune, și o a doua lume – cea a sensibilului, a aparențelor, a obiectelor concrete percepute prin intermediul simțurilor. Specifică lui Platon este orientarea spre lumea suprasensibilă, spre o cunoaștere prin gândire a ceea ce este în sine și pentru sine. Filosofia lui va avea o importantă influență asupra epocilor ulterioare, după cum considera și Hegel. Conceptul de frumos apare într-un număr mare de dialoguri, dar nu există în concepția lui Platon o semnificație unică, varietatea lasă loc disponibilității pentru diverse tipuri de discurs. Pentru prima dată în istoria gândirii, noțiunea de frumos atinge o dimensiune filosofică. Platon substanțializează calitatea, Frumosul în sine este totdeauna frumos, este frumos ca idee; identificarea frumosului cu obiectul (pe parcursul dialogurilor) nefiind decât o concesie care facilitează

înțelegerea conceptului, ținta demersului rămânând frumosul absolut.

În dialogurile de maturitate, conceptul revine frecvent. În *Banchetul* frumosul este asociat cu Eros, în *Phaidros* frumosul este obiectul impulsului erotic, în *Republica* este sinonim cu ordinea, în *Philebos* este un amestec, un frumos la originea plăcerii, în *Timaios* proporția realizează frumosul în întreg universul, în *Gorgias* el este pus în discuție în raport cu utilitatea și plăcerea. În sistemul estetic platonician treptat frumosul devine mai clar, el este fondat pe tradiție, pe intuiție religioasă și pe sensul comun. Recurența conceptului de frumos în dialoguri este semnificativă, dar adevărata teorie a frumosului apare mai târziu la Plotin.

La Platon apar trei stadii ale frumuseții, ierarhizate. Prima frumusețe – cea a corpurilor – este o frumusețe inferioară care aparține domeniului sensibilului; problema este pusă aproape exclusiv în *Hippias Major* – aici există doar aluzii la frumusețea superioară a legilor. O a doua frumusețe – cea a sufletelor – este plasată pe o treaptă superioară, în acest caz adevărata frumusețe se împletește cu virtutea; conceptul este întâlnit în *Phaidros*. Pentru ca în final să ajungă la frumosul în sine, un frumos spre care tindem și care ne facilitează perceperea suprasensibilului prin faptul că luminează Ființa (10). Cele trei momente sunt stabilite definitiv în *Banchetul*.

În *Republica* Platon pune problema frumosului calitativ, în cazul lui nu mai domină frumosul cantitativ ca la Pitagora, Platon nefiind un formalist în sensul restrâns al cuvântului. În majoritatea dialogurilor este prezentă problema frumosului, amintită în treacăt sau analizată cu atenție. În trei dintre dialoguri se poate urmări o creștere,

o acumulare de noțiuni care privesc frumosul: de la perceperea lui, la înțelegere și învățarea ca o reamintire, până la atingerea frumuseții supreme. Putem urmări evoluția conceptului pornind de la dialogul *Hippias Major* care oferă cele trei definiții ale frumosului, urmat de al doilea dialog, *Banchetul*, dialog în care apare un sistem al conceptului de frumos, și în final *Phaidros* al cărui subtitlu dat de anticii târzii este *Despre frumos* sau mai exact *Despre frumosul suprem* așa cum l-au numit Hermeias Filosoful și Iamblichos.

*Hippias Major* este primul dialog estetic al lui Platon; el reflectă gândirea lui Socrate, concepție care se poate urmări și în dialogurile ulterioare. Este un dialog de început, în care generalul încă nu este distins de particular. Problema frumosului în sine nu este rezolvată, frumosul nu este al unui obiect sau al unui material așa cum afirma Hippias în cele trei răspunsuri pe care i le dă lui Socrate, referitor la definiția frumosului. Cele trei tentative reprezintă pentru Socrate negarea frumosului, răspunsuri nesatisfăcătoare prin faptul că rămân la nivelul comun; frumosul este definit printr-un exemplu: frumusețea unei tinere fete, idee care își are rădăcinile în tradiția homerică (cum este figura frumoasă a Nausicăi), a doua definiție prefigurează ideea de frumos funcțional prin identificarea frumosului cu aurul, urmată de o a treia definiție care se referă la frumos ca fiind o viață fericită. Prin aceste trei răspunsuri, rămânem la nivelul opiniilor subiective, la nivelul sensibilului; sunt definiții care nu țintesc universalitatea.

Acestor trei încercări ale lui Hippias, Socrate le opune un veritabil tablou al definițiilor posibile ale frumosului. Aici se întrevade chiar un sistem al

frumosului, prin cele trei definiții: frumosul este căutat în analogie, frumosul înseamnă și util și avantajos și, într-o ultimă definiție, frumosul este considerat plăcere sensibilă, o plăcere a auzului și a văzului. Acum se fixează concepția platoniciană și tot acesta este momentul în care se conturează teoria ideilor. Dezvoltarea ulterioară a problemei apare în *Phaidros* și se desăvârșește în *Banchetul*. Acest demers oferă certitudinea că *Hippias Major* este un dialog de tinerețe. Prima ipoteză, cea care se referă la analogie, oferă posibilitatea de a examina valoarea, de a identifica esența și ideea de frumos. Analogia ca adecvare a părților cu întregul, acest raport perceput de inteligență, este un alt nume al armoniei care pentru un grec este principiul adevăratei frumuseți. Această armonie reală, sesizată doar de gândire, nu oferă un frumos înșelător, ci frumusețea misterioasă a unei realități stabile și eterne; importante sunt lucrurile care sunt frumoase și nu cele care par să fie frumoase. A doua definiție se apropie de prima, dar este în același timp diferită, frumosul este definit ca util și avantajos. Frumosul este adaptat funcției, este frumosul înrudit cu grecescul *ergon* și care are sens de ceva care-și face bine treaba. Frumosul „este ceea ce ne este util. Iată pe ce îmi fondez definiția” spune Socrate (11). Frumosul ca satisfacție în raport cu scopul pentru care a fost fabricat sau există în mod natural este o definiție pe care o regăsim și în *Republica* (12). A treia definiție a frumosului este cea referitoare la plăcerea auzului și a văzului, ea se înrudește prin plăcerea sensibilă cu estetica modernă care se bazează pe experiențe sensibile particulare ale obiectelor particulare. Dar dincolo de această frumusețe sensibilă există și o frumusețe morală, frumosul nefiind decât simbolul și mani-

festarea acesteia din urmă. Acest punct de vedere ne apropie de conceptul definit în alt dialog – *Banchetul*. Frumosul în această ultimă definiție cuprinde trei etape: o etapă în care frumosul este considerat ca parte a agreabilului și care are ca origine văzul și auzul, o a doua etapă a conceptelor cantitative și a celor calitative și o a treia etapă referitoare la raportul între părți și întreg. Orice discuție referitoare la obiecte și manifestări frumoase presupune cunoașterea naturii frumosului.

Această triplă definiție a frumosului ne dovedește că frumosul nu are o definiție stabilă, este un concept în mișcare, concept care nu se poate detașa întrutotul de lumea sensibilă și în acest fel se plasează mai jos de adevăr, în relație cu binele.

Experiența frumosului descrisă în dialogul *Banchetul* se relevă ca termen care ne ghidează spre lumea ideilor. Această îndrumare se realizează prin relația existentă între eros și frumos. Erosul are ca țintă unirea omului cu divinul, această unire obținându-se prin intermediul frumosului. Zeul Eros, îi spune Diotima lui Socrate, prin caracteristica moștenită de la părintele său „năzuiește tot timpul să dobândească lucruri frumoase” (13), iubirea este deci o dorință de frumos. Dar există două tipuri de Eros pe care le distinge Pausanias: unul vulgar, uman, corporal și un al doilea divin, frumos și bun, singurul analizabil rațional și care atinge inteligibilul, locul realităților necorporale.

Prin dragoste se manifestă dorința de imortalitate, de eternitate; este dorința oamenilor de a avea faimă – o dorință de a supraviețui ca individ, aspirația de a eterniza propriul eu. Este o tendință egoistă de a se realiza pe sine, de a lăsa posterității propriul nume. Nu avem de-a face cu o dragoste divină, ci cu una umană, îi amintește Diotima lui Socrate.

Dar există mai multe trepte ale lui Eros care facilitează diversele stadii de cunoaștere a frumosului. Fiecăreia îi corespunde o activitate generativă; parcurgerea lor are un caracter inițiativ. Socrate își invită discipolii să traverseze dialectica ascensorială, de la dragostea pentru corpul frumos, la cea pentru corpuri frumoase, urmată de dragostea pentru formele frumoase în sine, apoi pentru frumosul științei, pentru virtuțile frumoase, pentru ca, în final, să ajungă la frumosul în sine. Omul trece din zona sensibilului în lumea Ideilor prin parcurgerea treptată a stadiilor intermediare până la înălțarea lui în sfera divină. „Atunci când urmăm așa cum se cuvine calea iubirii de tineri, urci treaptă cu treaptă, deasupra frumuseților pieritoare, începe să ți se arate frumusețea de care vorbesc și te afli aproape de liman.” (14). Prin trecerea de la frumosul concret la acest frumos superior care este frumosul absolut, omul se reînscrie în Ființă. Această trecere de la frumusețea corpului la frumusețea sufletului și apoi la unicul și eternul frumos absolut nu este numai o cale de atingere a frumosului în general, ci o conversie a sufletului în întregime.

Realitățile cunoscute sunt frumoase la diverse grade ale scării; cunoașterea frumosului ne conduce în sfera suprasensibilului, trecând de la un grad la altul, de la sensibil până la inteligibil. Și astfel, prin ridicarea omului în sfera divinului, omul se unește cu divinul prin intermediul frumosului, pentru că frumosul stabilește armonia cu divinul. Această unire cu divinitatea prin frumos este o revenire la divin, pentru că frumosul este „de la zeu venit” (15). Este aici ilustrată o concepție tipică a religiei grecești, aceea de a uni pământul cu cerul.

Printr-o relație de interdependență, frumusețea eternă simplă la care participă toate celelalte lucruri frumoase este aceeași cu frumusețea absolută care participă la tot ceea ce este frumos. Frumusețea este o realitate și nu o abstracție mentală, ea se realizează progresiv. Este o realitate unică ce se manifestă diferit și treptat în diverse grade, avem de-a face cu alte cuvinte cu un fel de „teofanie”.

Eros-ul îi împinge pe oameni pe drumul frumosului (16), nu este altceva decât iubirea de lucruri frumoase. El se îndreaptă spontan spre corpul uman, tot el îl înalță pe om spre a înțelege frumusețea științelor, a legilor, a acțiunilor virtuose, a structurii lumii manifestată prin corpuri geometrice, ceea ce îi conferă un echivalent sensibil, dar și legătura cu inteligibilul. Frumosul este legătura, dar și pasajul care ne asigură trecerea dinspre sensibil spre suprasensibil, printr-un parcurs inițiat. Inițierea propune o revelație progresivă prin parcurgerea diverselor stadii, de la frumusețea corpului până la frumosul absolut, frumos în sine și pentru sine, trecând prin frumusețea sufletului.

Frumoase sunt realitățile de genuri diferite, cu condiția de a fi realități cunoscute. Sufletul se entuziasmează când descoperă un lucru frumos, pentru că „sufletul păstrează amintirea viziunii (...), el își amintește (...) frumusețea și dreptatea însăși”(17); sufletul își reamintește pentru că nu uită ceea ce învață – frumusețea absolută care a fost contemplată într-o experiență anterioară. Reamintirea oferă posibilitatea unei cunoașteri a priori. Profesorul Nilsson este de părere că reîncarnarea implică și reamintirea, concepție care este produsul „logicii pure” a unor logicieni înnașcuți cum erau grecii (18). Școala pitagoreică acordă o

importanță deosebită reamintirii dar în sens primitiv, ceea ce la Platon, evoluând, a devenit reamintirea unor forme necorporale. În *Timaios*, Platon vorbește despre actul învățării ca despre o reamintire, o cunoaștere prin gândire a ceea ce este în sine și pentru sine. Este o reamintire cu sens de interiorizare și, în acest fel, când este interiorizat, ceea ce este exterior se transformă în generalitate.

Cunoașterea frumosului, ajungerea și atingerea lui este o învățare, o cunoaștere prin reamintire, o învățare *a priori* „căci faptul cercetării și al învățării nu-i în definitiv decât o reamintire”(19).

De fiecare dată frumosul prezintă o realitate particulară prin prezența unei naturi sau a unei figuri care suscită în noi reamintirea unei frumuseți plenare spre care ne reîntoarcem și în acest fel perspectiva se lărgeste: frumosul unui corp se înru-dește cu frumosul altui corp și, prin mișcări succesive și ascendente, atinge frumosul care trebuie considerat universal, diferit de diversele cazuri particulare. Prin intermediul frumosului ideea manifestă devine obiect al cunoașterii imediate și comunică subiectului noțiuni certe, pentru că frumosul comunică în termenii ascensiunii. Astfel ideea poate fi afirmată fără dificultate, ea constituind un dat intuitiv. Frumosul care ne apare în lumea sensibilă ne ajută să descoperim următoarea treaptă a frumosului până ce atingem ținta parcursului inițiativ – frumosul în sine și pentru sine. Este o ascensiune spre frumos, într-un discurs mai degrabă religios decât filosofic. Frumosul absolut, ca obiect final al viziunii dominate de eros face ca raportul dintre idee și sensibil să fie un raport de continuitate, raport asigurat de frumosul plasat la granița între sensibil și supra-sensibil. Frumosul absolut accede la eternitate; el

este o țintă nu numai a minții, ci și a existenței în general, singurul obstacol rămânând individualitatea noastră. Ținta este „ținutul în care ne aflăm în fața frumuseții înseși”, locul „în care merită să trăiești” (20). În final, după ce sunt parcurse toate treptele cercetării, este atins frumosul ca obiect cu calități speciale, care mărturisește despre lumea în care apare și despre realitățile necorporale.

O dată cu sfârșitul inițierii, frumosul este definit ca fiind „peren”, un frumos în afara timpului (21). Prin aceasta se apropie de eternitatea divinului și Ideea apare în noțiunea de frumos, făcând ca frumosului în sine și Ideii să le coincidă caracteristicile.

Frumosul absolut ca obiect al misterelor este ceea ce se revelează (22), conceptul final fiind al frumosului nedeterminat, neschimbător și veșnic, o frumusețe care dăinuie de-a pururi: „frumusețe(a) este veșnică, nu este supusă nașterii sau pieirii, nu sporește și nu se împutinează” (23). Ținta finală a frumosului, „realitățile necorporale reprezintă lucrul cel mai frumos și mai înălțător, se demonstrează clar numai prin rațiune” (24) și în acest fel frumosul se înscrie în târâmul inteligibilului, dar prezența elementului intuitiv îi permite să se manifeste simultan și în sensibil. Frumosul se plasează între sensibil și suprasensibil, detașându-se de primul, dar nereușind să-și păstreze stabilitatea în al doilea. Se aseamănă cu Eros cu care este înrudit prin generare și despre care Diotima spune că „nu s-a născut ca să fie nepieritor, dar nici muritor (...), el se află la mijloc între știință și neștiință” (25). Acest balans între sensibil și suprasensibil este unul din motivele pentru care frumosul se plasează pe o treaptă inferioară în raport cu binele și adevărul.

Frumosul ca forță motrice ascendentă este un motiv pe care-l regăsim și în dialogul *Phaidros*, dialog al cărui subtitlu pus în antichitatea târzie este *Despre frumos*. De altfel este singurul în al cărui subtitlu apare cuvântul frumos. Scopul dialogului este controversat, el ar fi putut să aibă la fel de bine subtitlul *Despre iubire* sau *Despre bine*, dar demersul pe care îl urmărim este ascensiunea de la lucrurile frumoase la frumosul primordial, cu țintă suprasensibilul. Iamblichos a considerat că scopul dialogului este *frumosul* în general și a dat dialogului acest subtitlu *Despre frumos*.

Platon are ca punct de pornire frumosul aparent, cel al înfățișării lui Phaidros, de care Lysias este îndrăgostit, și ajunge la frumusețea cuvintelor lui Phaidros. Pentru că tema dragostei revine, dialogul *Phaidros* se înrudește cu dialogul *Banchetul* prin legătura dintre eros și frumos. Două tipuri de dragoste sunt prezente, cea inferioară a lui Lysias dominată de o „dorință nesăbuită” și cea a lui Phaidros, ceva mai imaterială decât prima, prin dragostea față de frumusețea ascunsă a discursurilor. Cum Eros este năzuința către cunoaștere și frumos, tendința firească este de a dobândi frumusețea interioară. Este tendința ilustrată de ruga lui Socrate către zei: „zeități de aici câte sunteți, faceți să dobândesc frumusețea launtrică” (26). Socrate trece de la frumosul din discursuri la frumosul sufletesc, la virtuți și cunoștințe și ajunge la frumusețea zeilor din lumea vizibilă, apoi la frumosul inteligibil și la izvorul frumuseții însăși; acest parcurs merge de la frumusețea aparentă la frumos și înapoi la frumusețea aparentă, o ciclicitate pe care am reîntâlnit-o și în *Banchetul*.

Teoria reamintirii, dragă lui Pitagora, revine în dialogul *Phaidros*. Frumusețea lumii supra-

sensibile „este toată numai o strălucire” (27), ea se reflectă în frumusețea aparentă și în același timp prin contemplarea frumuseții aparente ne putem reaminti de frumusețea adevărată, reamintire prin care „simțim cum ne cresc aripi”. Cunoașterea frumosului este o inițiere în taina fericirii, o cunoaștere facilitată de reamintire. „Frumusețea putea fi văzută în toată strălucirea ei pe vremea când, prinși într-un cor prea fericit (...), contemplau divina priveliște ce te umple de bucurie, simțindu-se inițiați într-una din acele taine despre care poți cu dreptate spune că naște cea mai aleasă dintre fericiri” (28).

Relația dintre sensibil și inteligibil se exprimă în dialogul *Phaidros* prin tensiunea dorinței, în timp ce în *Banchetul* raportul este legat de un exercițiu de contemplare, întâi a obiectului și apoi, prin interiorizare, a divinului. Cele două dialoguri sunt asemănătoare prin viziunea de tip religios, dar deosebite din punct de vedere epistemologic. În *Banchetul* frumosul are un rol important în cunoaștere, prin acumularea treptată, ascendentă; această ascensiune este și o clarificare pentru că punctul final le întrece în limpezime pe toate celelalte. *Phaidros* pune aceeași problemă a raportului dintre frumos și eros, dar tema frumosului de această dată este abordată direct.

Din șirul dialogurilor, *Hippias Major* este primul dialog estetic, dar *Phaidros* este singurul consacrat în special frumosului. Cu toate acestea, Platon se limitează doar la cercetări oferind un șir de definiții fără a ajunge la o concluzie, pentru că „greu este frumosul” (29). Spre deosebire de *Hippias Major* care este un dialog exclusiv estetic, dialogul *Phaidros* este „legat de dialectica dragostei” (30). Înru-dit cu *Phaidros*, dialogul *Banchetul* este o sinteză

a frumosului și a dragostei, o sinteză din punct de vedere dialectic a două dialoguri: *Hippias Major* și *Lysis*. Platon pune problema frumosului ca experiență care ne ghidează spre lumea Ideilor. Dintre dialoguri *Banchetul* este primul în care se profilează lumea Ideilor, această problemă reapare și în *Phaidros* și astfel frumosul devine o problemă foarte importantă.

Ca și frumosul, binele este cauza cunoașterii; el face posibilă cunoașterea ideilor ca experiență în sine, binele este cauza oricărei existențe și a oricărei esențe. Această realitate unică și invariabilă este deasupra multiplului și a trecătorului. Unicitatea, invariabilitatea, lipsa mișcării – sunt caracteristici ale binelui care aparțin divinului și prin urmare binele este divin prin excelență. Avem de-a face cu o unitate, prezentă în lumea intelegibilă, care nu acceptă nașterea sau pieirea, binele fiind în felul acesta deasupra oricărei entități și deasupra ființei. Binele nu este ființă, el „o depășește pe aceasta prin vârstă, rang și putere” (31). În *Republica* Platon subliniază faptul că „nu am putea poseda ceva cu adevărat în absența binelui” (32). În „mitul cavernei” (din *Republica*) Platon arată că adevăratul bine nu se relevă cu ajutorul simțurilor, ci numai prin gândire pură. Ideea binelui aparține lumii inteligibile, ea este percepută cu dificultate și ultima, ca punct final al parcursului inițierii. Binele este propria rațiune, pentru a-l înțelege nu este nevoie de nimic. Este un principiu care nu este condiționat, dar care condiționează tot sub raportul existenței și al cunoașterii. Binele este un principiu generativ, din el iau naștere toate existențele pentru că el este rațiunea oricărei cunoașteri și principiul oricărei existențe.

În această analiză trebuie să ținem cont de vizibil și de inteligibil. Ideea de bine generează în

inteligibil adevăr și intelect și este în același timp cauza a ceea ce este drept și frumos din sensibil. Drept urmare, frumosul se va plasa pe o treaptă inferioară adevărului în raport cu binele, prin apartenența sa la sensibil. În ordinea percepției inițiatice frumosul va fi primul, după care va urma perceperea adevărului și în final cea a binelui. Frumosul, adevărul și binele sunt considerate de către Hegel, în comentariul său la Platon, ca fiind „genuri prin ele însele” (33). Fără existența acestei triade nu se pot înțelege principiile care stau la baza universului; atingerea lor se face numai în mod rațional (34) pentru că realitatea nu înseamnă umbrele lucrurilor, ci a conceptelor în sine și pentru sine.

„Adevărul și cunoașterea – să fie socotite asemănătoare Binelui, dar adevărul rămâne într-un rang inferior binelui care trebuie socotit vrednic de o cinste mai înaltă” (35). Ideea binelui oferă posibilitatea cunoașterii adevărului, ea este chiar cauza cunoașterii și a adevărului. Adevărul este „odrasla” binelui, el aparține inteligibilului și se sprijină pe „ochiul sufletesc” care „gândește” și „este vădit că are inteligență” (36). Adevărul, prin înrudirea sa cu binele și prin apartenența la lumea inteligibilă, va avea o strălucire nonsensibilă. Lipsa adevărului nu poate fi concepută, pentru că sufletul care nu a văzut adevărul „nu poate avea vreodată parte de omenească întruchipare” (37). Adevărul, ca și frumosul, are o latură cognitivă – fiind astfel vizibilă relația frumos-adevăr.

În a doua parte a dialogului *Phaidros* este pus în discuție raportul omului cu ființarea ca atare, ceea ce face ca frumosul să fie vizibil în raport cu adevărul. Acesta este motivul pentru care Heidegger va considera dialogul *Phaidros* un dialog „în

chip esențial despre adevăr”. Comentariul lui Heidegger este intitulat *Frumosul și adevărul într-o dezbinare fericită* punând în evidență și relația dintre frumos și adevăr. Chiar dacă ambele concepte se raportează în esența lor la Ființa ca nonsensibil, ele se plasează pe două trepte diferite ale cunoașterii. Locul frumosului este acolo unde se produce deschiderea Ființei, unde ființează neființarea, apreciată din perspectiva adevărului. Constituiți ca doi termeni, frumosul și adevărul sunt într-o dezbinare care produce bucurie. Frumosul ne ridică deasupra sensibilului și ne duce în ceea ce este adevărat, ceea ce este posibil pentru că inițial frumosul din sensibil și-a adăpostit „esența sa în adevărul Ființei, în suprasensibil” (38). Dar numai frumosul în sine și pentru sine atinge adevărul, în timp ce obiectul frumos existent în lumea sensibilă nu este adevărat. Adevărul și frumosul sunt concepte înrudite, dar plasate pe trepte ale cunoașterii diferite, cu raporturi diferite. În raportarea frumosului și a adevărului la intelect, intelectul este identic cu adevărul, în timp ce prin raportul plăcere – frumos, frumusețea poate fi inferioară dacă obiectul este iluzoriu, adevărata plăcere născându-se din măsură și „toate câte sunt asemănătoare” (39). Proporția, dreapta măsură sunt importante în întreaga triadă frumos-adevăr-bine. Prezența proporției produce frumosul care se asociază cu adevărul, frumosul în sine și pentru sine fiind adevărul. „Păstrând dreapta măsură ele produc numai lucruri bune și frumoase” (40). Atingerea adevărului coincide cu dobândirea nemuririi. Prin frumosul în sine se poate ajunge la adevărata virtute, prin puterea căreia „omul se face iubit de Dumnezeu și nemuritor” (41). Eternizarea identității individuale la care aspiră omul îl

face egalul divinității. Este divinitatea de care omul s-a desprins pentru a cădea în particular, dar sufletul păstrează amintirea viziunii și ase-muiește lucrul frumos și drept frumuseții și dreptății însăși. Ideea de frumos și de bine există în prealabil în spiritul însuși și este inerent acestuia, dezvoltându-se numai în el. Prin aceste realități, frumosul în sine și binele în sine, descoperim „cauza pentru care sufletul este nemuritor” (42). Ajungerea și atingerea lor se face în mod rațional.

Universul este frumos și bun pentru că divinitatea care-l generează este bună în mod natural. O cauză bună va genera un univers frumos – „universul este cel mai frumos, iar dintre cauze demiurgul este cea mai bună” (43); frumosul este un rezultat al punerii în ordine, cum apare evident la începutul dialogului lui Platon *Timaios*. Pentru grecii antici punerea în ordine determină apariția frumosului. Divinitatea pune haosul în ordine și dă naștere cosmosului. În timp ce făurea cosmosul frumos, demiurgul bun „a privit la modelul veșnic” (44) și în acest fel frumosul poate fi așezat printre realitățile dintâi (45). Universul este copia „celeii dintâi realități”, este născut după un model conceput cu rațiunea, printr-un discurs rațional mereu identic cu binele. Cosmosul nu poate fi decât frumos pentru că „Celui mai bun nu-i este și nici nu i-a fost îngăduit vreodată să facă altceva decât ceea ce este cel mai frumos” (46).

Ideea de frumos ocupă un loc intermediar între sensibil și inteligibil, este o idee prezentă în lumea suprasensibilă a frumosului în sine. Această idee este guvernată și pusă în lumină de bine, dar prin manifestări rămâne o idee legată de lumea sensibilă. Prin plasarea la granița dintre două lumi, acest concept va fi inferior adevărului. Frumosul

este inferior prin dorința de plăcere înăscută, spre deosebire de tendința spre bun care este dobândită (47). Inferioritatea frumosului este generată și de faptul că este un concept în mișcare, spre deosebire de bun care este un concept static, fix, etern. Heidegger definește frumosul ca fiind „cel care pune în mișcare transportând” (48). Frumosul este o realitate misterioasă și contradictorie care relevă în lucruri și ființe un elan spre bine, spre ideea supremă, dar frumosul nu se poate detașa de lumea sensibilă diversă și schimbătoare. Adevăratul frumos este însă neschimbător și veșnic, echivalent al binelui așa cum binele este echivalentul ideii supreme.

În comentariul la *Hippias Major*, Lacoste remarcă existența celor două tipuri de frumos: frumosul moral care se îndreaptă spre bine și frumosul estetic care este fondat pe experiența sensibilă. El disociază sensibilul de suprasensibil, obținând două tipuri de frumos, fiecare satisfăcătoare rangului său. În dialogul care-i poartă numele, Hippias urmează gândirea comună în ceea ce privește raportul frumos-bine. El definește frumosul și binele prin excelent și prin aceasta nu depășește gândirea comună, acel excelent calificat de greci prin *kalo-cagathon*. Dar „frumosul nu este binele cum nici binele nu este frumos” (49). Platon nu acceptă identitatea frumos-bine, el pune în evidență o înrudire diferențiată prin puterea generatoare a binelui. Prin a doua definiție dată de Socrate, frumosul este redus la avantaj și astfel opune frumosul binelui care-l zămislește. În aceeași definiție, Socrate propune o temă comună întregii perioade, utilul care este frumos în măsura în care servește producerii binelui (50).

Bezdechi consideră că filosofia lui Platon se reduce la dragoste. Eros ne apropie de frumos și

prin frumos ne apropiem de bine. Astfel frumosul este înfăptuirea „al cărui întreg are spirit” (51). Dragostea este dorința de a dobândi binele pentru vecie (52), dobândire care se realizează prin intermediul frumosului; experiența frumosului descrisă în *Banchetul* se relevă în termeni care ghidează spre lumea Ideilor, conceptul de frumos ne conduce spre redescoperirea binelui. Frumosul este un concept „integrator”, este un concept care unifică. El tinde spre bine pentru că binele este „Unu”, singularitatea care aparține inteligibilului. Binele se substituie ca echivalent al frumosului pentru că ceea ce este frumos este și bun (53). Dar există și cazuri în care conceptele sunt separate, situații diverse care pun în evidență natura vagă a frumosului.

Frumosul și binele sunt proprietăți ale zeilor și din acest motiv ei sunt fericiți. La sfârșitul parcurșului inițiativ, Ideea apare în noțiunea de frumos și astfel tinde spre eternitatea divinului. Frumosul absolut participă la producerea adevăratei virtuți. La sfârșitul dialogului *Banchetul*, Alcibiade, prin portretul făcut lui Socrate, pune în evidență faptul că virtutea, prin excelența sa, lasă să se întrevadă o origine neumană. În încheierea comentariului său la dialogul *Banchetul* Chiara Guidelli subliniază faptul că o astfel de frumusețe asemenea virtuții impune, „frumusețea lui Socrate comandă” (54).

Estetica lui Platon este o estetică ierarhică, o ascensiune treptată până la noțiunea supremă de *kalocagathia* – o împletire între frumos și bine. Binele este principiu și cauză supremă a frumosului, simultan în toate lucrurile, măsura și proporția fac frumosul asemenea virtuții (55); „binele este întotdeauna frumos, iar frumosul nu este niciodată disproportionat” (56).

Conceptele triadei frumos–adevăr–bine, alături de Ființă și divin, stau de partea spiritului care este caracterizat prin stabilitate, claritate și permanență. „Unu” indiferent că este „frumos unu” sau „bun unu” nu acceptă nașterea sau pieirea. Imaginea vremelnică a frumosului și a binelui, în cazul în care trupul și sufletul sunt echilibrate și sănătoase, imită forma universală, omul tinzând să ajungă la frumos și la bine și să câștige privilegiul așezării printre „realitățile dintâi”. Aceste realități – ceea ce este în sine și pentru sine – pot fi cunoscute doar prin gândire. Între aceste realități frumosul aduce în aparență ființa cea mai îndepărtată, el ne smulge din unitatea Ființei și ne oferă contemplarea ei. Esența frumosului face posibilă privirea care vizează Ființa, o luminează și îl împinge pe om să meargă către ea traversând frumosul. Frumosul se înfățișează astfel ca cel mai strălucitor în sensibil și ca legătură între sensibil și inteligibil. Puritatea este un indice al frumosului dar și al adevărului, al binelui, al divinului. Divinul este frumosul în sine, frumusețea absolută, străină nașterii și descompunerii, creșterii și diminuării; este o frumusețe simplă și eternă la care participă toate celelalte lucruri frumoase. Frumusețea este divinul însuși, pe care sufletul l-a contemplat înaintea vieții sale trecătoare și de care își amintește vag.

## Aristotel

Sistematizarea făcută de Platon în ceea ce privește conceptul de frumos decurge din sensul obișnuit al cuvântului din limba greacă. Pentru Platon frumos (*to kalon*) este obiectul dragostei ca admirație și dorință. La Platon, ca și la Aristotel ulterior, frumosul nu este într-o conexiune ime-

diată cu arta, ci cu teoria dragostei, a moralei, este frumosul în conexiune cu teoria cunoașterii și cu problema adevărului. În greacă frumosul în sens filosofic, dar și în sens obișnuit, înseamnă admirabil, excelent, dezirabil, sens întâlnit deopotrivă la Platon și la Aristotel.

Aristotel, filosof, dar mai degrabă savant enciclopedist, este considerat de către Diogene Laertios „cel mai genial dintre discipolii lui Platon”. A scris mult, inițial dialoguri care poartă amprenta maestrului, pentru ca apoi să se îndepărteze de teoriile platonice. Îndepărtarea și opoziția față de doctrina ideilor și a numerelor ideale ale lui Platon se întrevede chiar într-unul din dialogurile de tinerete, *Despre filosofie* și se afirmă ulterior la sfârșitul *Metafizicii*. Dar cu toate că din opera sa s-a pierdut mult, s-a păstrat suficient, ca dovadă a faptului că a fost un gânditor prolific.

Dacă pentru Platon întreaga filosofie este o estetică, pentru naturalistul Aristotel știința ocupă primul plan. Scrierile sale sunt fundamente ale științelor în sens nerestrictiv. Scopul științelor este cunoașterea, îndrumarea acțiunii și crearea de obiecte utile sau frumoase, un frumos care este superior utilului în permanență și care este în același timp și mai demn de a fi iubit. *Etica Nicomahică* subliniază o ierarhizare evidentă a celor două noțiuni, frumosul este superior pentru că „durează”, în timp ce „utilul este mai puțin plăcut și mai puțin demn de a fi iubit” (57). Această rezervă față de util în raport cu frumosul am mai întâlnit-o și la Platon, în *Timaios*, dar tendința omului este de a prefera utilul frumosului, chiar dacă aproape toți aspiră spre frumos (58).

O clasificare a științelor în științe teoretice, practice și productive pune în evidență legătura dintre

frumos și cunoaștere, este clasificarea care apare în *Logica* și în *Filosofia naturii*. Științele teoretice aspiră la cunoaștere de dragul cunoașterii, cele practice au ca obiectiv cunoașterea ca principiu călăuzitor al conduitei și în final științele productive care fac legătura între cunoaștere și frumos, cunoașterea fiind importantă în realizarea frumosului.

În ceea ce privește conceptul de frumos, Mircea Florian consideră că la Aristotel sensul este mai general decât la Platon. Afirmatia se bazează pe faptul că frumosul aristotelic „nu are o semnificație specific estetică” (59). Pentru Aristotel doar frumosul (alături de bine) este metafizic, arta este tehnică; este motivul pentru care nu se poate vorbi despre o estetică la Aristotel în sensul modern al cuvântului, chiar mai puțin decât la Platon. Raymond Bayer consideră că există totuși „o doctrină estetică completă” ilustrată de analiza tragediei în *Poetica* (60). Cu toate acestea nu avem de-a face cu lucrarea unui estetician, ci mai degrabă cu a unui logician al esteticii.

Frumosul în estetica aristotelică este pus în discuție sub două aspecte: frumosul moral, care face din estetica aristotelică o estetică a binelui, și un al doilea aspect – cel al frumosului formal. Frumosul moral a cărui existență depinde de preocuparea pentru bine, este „produsul numai al convenției” (61). Grandoarea sufletească stă la baza frumuseții morale, „acțiunile conforme cu virtutea (...) dețin primul rang prin frumusețe și grandoare” (62). Frumosul este și o problemă de atitudine pentru că este frumos să faci binele frumos.

Problema raportului frumos-bine este problema principală a esteticii lui Aristotel, a unei estetici

În care două concepte cu valori metafizice nu se confundă. Chiar dacă au conținuturi identice, forma frumosului și a binelui, punctul lor de vedere, diferă. Binele este în acțiune și presupune o finalitate, în timp ce frumosul este descoperit acolo unde nu există finalitate sau unde finalitatea este accesorie, „binele și frumosul se deosebesc căci primul este întotdeauna în acțiune, iar celălalt se află și în lucrurile imobile” (63).

Spre deosebire de concepția lui Platon, în care binele este superior frumosului, Aristotel consideră că binele este subordonat frumosului – concepție pe care o întâlnim în *Retorica*. Este un exemplu în care discipolul abandonează concepția maestrului, chiar o contrazice, și impune o diferență de fond în care binele este fundamental, final, în timp ce frumosul scapă finalității sau, cum va spune ulterior Kant, „o finalitate fără sfârșit”. Dacă pentru Platon cauza frumosului este binele, Aristotel consideră că frumosul este cel care generează binele. Aristotel renunță la fixitatea conceptului platonice, frumosul a cărui finalitate este inexistentă sau nesemnificativă generează binele care înseamnă mișcare. El renunță la binele static și îl înlocuiește cu binele care înseamnă acțiune, pentru că viața este „asemeni primului mișcător”. Aristotel păstrează relația de înrudire între frumos și bine, dar nu ca pe o relație de identitate cum era deja fixată.

El distinge trei feluri de bine: cosmic, practic și util. Binele cosmic arată legătura strânsă între bine și finalitate, este domeniul cauzei finale – cauza ultimă care generează mișcarea. Este binele pe care Leibniz îl va înlocui mai târziu cu Dumnezeu. Legătura între bine și acțiune se face prin binele practic. Și, în final, binele ultimei trepte care

rămâne întotdeauna mijloc, utilul, un bun personal și care nu este ținta egoistului. Dar binele vizat de estetică nu poate avea legătură cu utilul pentru că „frumosul este binele în sine” (64).

Pe de altă parte, utilul se îndepărtează de frumos, pentru că acțiunea este evident dezinteresată, acțiune în sine care este frumoasă și bună. Dezinteresul în sine este frumos și astfel utilul, care presupune existența interesului, nu-și are locul. Pentru Aristotel dezinteresul este estetic, izolat, el derivă din bine și creează frumosul. Prin urmare, frumosul este sinteza a ceva moral, dezinteresat, și a ceva estetic, care depinde de mărime. Se creează o falie între frumos și bine care antrenează o ruptură în noțiunea sintetică a gândirii grecești – *kalocagathia*.

Sub influența lui Pitagora, Aristotel definește frumosul formal, prin trei categorii matematice: conformitatea cu legea, simetria și determinarea. Definiția o întâlnim explicit în *Metafizica* – „Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria, definitivul și pe acestea mai ales le scot în evidență științele matematice” (65). Frumosul matematic este esențialmente finit, un frumos pozitiv. Ordinea cu modalitatea sa particulară și conformitatea față de lege (sau *taxis*) sunt condițiile generale ale frumosului. Ceea ce este frumos nu este nici irațional, nici arbitrar; frumosul se supune legilor create de rațiune, legi care sunt însă diferențiate în funcție de gen, specie, vârstă. Legea se datorează divinității, este un plan comun care se realizează în mod particular în funcție de zona de manifestare. Formele complexe conțin în ele toate formele anterioare și generează o serie cu o ordine definită. Formele urmează legea indiferent că sunt figuri geometrice sau forme ale sufletului;

forma omului este „așa cum apare întruchipată în tatăl său” (66).

Pentru Aristotel simetria este simbolul perfecțiunii, prin măsurarea cu aceeași unitate de măsură obiectele pot fi reduse la unitate, grație similitudinii etalonului. Simetria constă în finalitate și va da naștere unui frumos finit diferit și chiar inferior frumosului moral. Ordinea aristotelică se înfățișează ca un raport între elemente diferite. Proporția care stabilește locul perfecțiunii înlăturând excesul sau insuficiența poate fi urmărită de la exemplul matematic, care stă la baza stabilirii formei, până la regulile de comportament. Proporția nu este numai o proprietate a numărului abstract, ci și a numărului integral, prezența ei „salvează prietenia” (67), lipsa ei aduce nedreptatea. În tot ceea ce există trebuie să se „respecte măsura impusă de regula dreaptă” (68) pentru a atinge desăvârșirea necesară apariției frumosului.

Pentru Aristotel este importantă dimensiunea în definirea conceptului de frumos: „frumosul stă în mărime și ordine” (69). Frumosul apare acolo unde întâlnim grandoare sufletească sau pur și simplu dimensională: „grandoarea sufletească se manifestă în lucruri mari la fel cum frumusețea se poate vedea la persoanele înalte de statură, pe când cele scunde pot fi grațioase și bine proporționate, dar frumoase nu” (70). Mărimea, proporția sunt condiții ale frumosului. Proporția creează „sentimentul unității și al integrității obiectului” (71) atât de important pentru apariția frumosului. Mărimea este importantă pentru că face obiectul ușor de perceput „frumosul trebuie nu numai să-și aibă părțile în rânduială, dar să fie și înzestrat cu o anumită mărime” (72). Avem de-a face cu un concept de frumos a cărui unitate organică a fost

deja susținută înaintea lui Aristotel, de către Platon.

Ordinea aristotelică se regăsește în spectacolul sferelor cerești, dar și pe pământ și în viața socială, este ordinea dominată de „darul armoniei și al ritmului” (73). Prin această desăvârșire, indiferent de aria de desfășurare, revenim la sensul cuvântului din limba greacă, frumos similar desăvârșirii. Dar frumos înseamnă și integritate, în momentul în care apar lipsurile este știrbită desăvârșirea și frumusețea este umbrită. Sfera de aplicație a ordinii, mărimii și limitei depășește domeniul estetic și trece în domeniul social. Raportul între diversele elemente este un raport care există pentru Aristotel în natură, în societate, în activitatea oricărui om.

## Plotin

Urmaș al lui Platon, întemeietor al școlii riguros neoplatonice, Plotin este cel dintâi filosof, autor al unei adevărate și proprii teorii a frumosului. Tratatul *Despre frumos* nu este doar un comentariu estetic, în el este concentrată întreaga metafizică plotiniană, ca sinteză a filosofiei antice. Influența nu este însă unilaterală. Raymond Bayer relevă rădăcinile esteticii filosofice ale lui Plotin: tradiția socratică alături de influențele filosofiei lui Platon, dar și de tradiția stoică și cea aristotelică și în final tradiția orfică. Toate aceste influențe vor genera în filosofie un nou punct de vedere. Avem în față un fenomen de sinteză care anunță punctul de vedere bizantin și favorizează propagarea noii concepții filosofico-religioase, creștinismul.

Concepția filosofică a lui Plotin este dominată de Unu, principiul suprem cu reflexul său în lumea

sensibilului. Într-o lume omogenă și ierarhizată, Unu, principiul prim, se află în centru, el domină și subordonează multiplul, care este emanația sa. Prin manifestările sale în sensibil sau inteligibil, Unu generează două zone de explorare: o lume a principiului suprem și, o a doua, în care el se oglindește și apare ca reflex palid.

Particularitatea metafizicii lui Plotin este dată de cele trei ipostaze ale realității supreme. Cele trei realități ierarhizate – unu, intelectul și sufletul sunt model pentru realitatea pe care o emană. Din Unu emană intelectul, așa cum din intelect emană sufletul. Prima ipostază, perfecțiunea divină, produce prin spontaneitate creatoare cea de a doua ipostază – intelectul, a cărei expresie este forma. Intelectul, la rândul său, generează ultima realitate a universului inteligibil – sufletul. În cea de-a doua ipostază avem de-a face cu o dualitate în care „subiectul este în identitate cu obiectul” (74). O dată cu separarea de Unu, intelectul generează forma și prin ea pluralitatea și diversitatea sunt introduse în universul metafizic. Intelectul cuprinde deci totalitatea formelor, dar formele stau ca principiu al individuației. Prin acest principiu este mijlocită apariția celei de-a treia ipostaze – sufletul –, care cuprinde sufletul universal dar și sufletele individuale.

Unu se manifestă în lumea suprasensibilă prin cele trei realități ierarhizate dar și în lumea sensibilă; el este contemplator și contemplat și determină o dezvoltare în trepte. Influențat de teoria ierarhică a frumosului, de sorginte platonice, Plotin va releva aceeași dezvoltare în trepte a frumosului, de la frumusețea sensibilă, a corpurilor, până la frumosul în sine, suprasensibil identic esenței binelui plotinian. În această ierarhizare a

frumosului Plotin este mai riguros și mai sever decât Platon. Pentru Plotin ca și pentru Platon parcurgerea treptelor inițierii în frumos are ca țintă cunoașterea frumosului care determină modelarea interiorului și pregătirea pentru momentul final, contopirea cu binele.

Cunoașterea imediată și totală este singura care duce la contemplarea realului. Tratatul *Despre frumos* cuprinde două tipuri de contemplație: o contemplație metafizică descendentă – „drumul în jos” de la Unu la materie și o a doua care duce la identificarea celui care contemplă cu obiectul contemplației – ascensiunea sufletului pe calea eliberării care este o conversiune. Această cunoaștere prin contemplare vizionară, propusă de Plotin, ne oferă prima formă de filosofie mistică, chiar dacă, numai într-o anumită măsură, Hegel îl consideră pe Plotin autorul unui neoaristotelism. În concepția lui Aristotel materia este „urâtă” pentru că este lipsită de formă, dar este aptă să îmbrace o formă. Plotin consideră materia un rău, o lipsă de Ființă. O dată cu „in-formarea” materiei, lucrul respectiv devine frumos pentru că materia stăpânită de formă este în conformitate cu ideea-formă. Materia înseamnă urâțenie pentru formă, dar forma impune frumosul prin participarea la ideea-formă și astfel frumosul va face parte din planul divin. Forma este o unitate dintr-o multiplicitate de părți adunate într-un ansamblu armonios, este o unitate creată prin asemănare pentru că „forma era ea însăși o unitate” (75). Ceea ce modelează forma este tot o unitate, în măsura în care se poate, în cazul a ceva care există în multiplicitate. Elementele comune ambelor lumi, ale „frumosului de aici” și „de acolo”, multiplicitatea pe care ele o implică va determina o scădere a frumosului.

În „frumosul de aici”, din sensibil, armoniile percepute sunt măsurate prin număr, într-un raport subordonat puterii „Formei-Temei”. Regăsim aici o teorie a măsurii și a proporțiilor care stă sub semnul dialogului lui Platon *Philebos*. Cu toate acestea, în concepția lui Plotin armonia este numai un caz particular. Frumosul fizic, cel destinat vederii, este cel în care își spune cuvântul simetria părților și adaosul culorilor. Simetria este cauza frumosului numai în cazul corpurilor. În final Plotin nu acceptă frumosul ca proporție, măsură, simetrie a părților pentru că în acest fel ceea ce este simplu ar fi scos în afara frumosului. În frumusețea ansamblului este importantă frumusețea fiecărui detaliu, la fel cum este importantă și simplitatea în frumos. Pentru frumusețea corpului, Plotin acceptă inițial participarea simetriei și a măsurii, dar la o analiză mai atentă ajunge la concluzia că nu există raționalitate care să facă frumusețea mai frumoasă. Sub forma exterioară, accesibilă văzului, există o formă interioară și astfel, dincolo de simetrie, ceea ce își spune cuvântul este ideea. Acest punct de vedere apare ca o critică a concepției stoice.

În lumea sensibilului, cea „de aici”, frumosul este destinat în special privirii. A privi înseamnă a prelungi vederea ochiului cu cea a spiritului, a vedea planurile în ordinea lor succesivă. Fenomenul văzului se petrece simultan în ochi și în suflet. „Frumosul se găsește mai ales în vedere”, așa începe tratatul lui Plotin despre frumos. Frumosul din lumea sensibilă este o umbră a frumosului pur, a realității adevărate de natură inteligibilă. Frumosul sensibil participă la cel inteligibil și își datorează existența acestei participări. Frumosul lucrurilor constă într-o propagare a ideilor în

materie. Această lume a sensibilului trebuie acceptată în măsura în care se manifestă în ea lumea formelor. Pe măsură ce pătrunde în materie, frumosul se diminuează, se pierde în raport cu frumosul în sine, frumosul din lumea simțurilor este difuz și iluzoriu, este doar o imagine a perfecțiunii. Este un frumos contaminat de frumosul adevărat – cel unitar și pur din inteligibil. Frumosul sensibil este tranzitoriu, schimbarea este cea care îl caracterizează. Ceea ce se schimbă este lipsit de existență. Această lipsă, acest viciu al ființei face din frumosul sensibil un frumos inferior pentru că ceea ce există în mod real este imuabil. Lumea superioară mereu egală cu sine nu admite schimbările. Frumusețea lucrurilor sensibile nu ține de corporalitate, modelul este determinat de o rațiune naturală derivată din cea supremă: „Un corp [devine] frumos prin comunitatea cu temeiul ce purcede de la Zei” (76). Frumosul nu este determinat de aspectul exterior (formă, culoare, mărime, simetrie), ci de rațiunea care învăluie frumosul sensibil, ea îi dă strălucire și naște în raport cu ea iubirea. Lucrurile corporale devin obiecte ale dorinței pe măsură ce asupra lor se revarsă lumina adevăratei frumuseți.

Primele frumuseți cu care venim în contact sunt frumusețile lucrurilor naturale, frumusețile corpurilor. Contactul direct cu obiectul poate declanșa dragostea față de frumos. Frumosul determină emoții „surpriză și dulce uimire și dorința aprinsă și dragoste și perplexitate amestecată cu plăcere” (77). Acest contact este important în declanșarea sentimentului de rang doi, cum este considerată dragostea față de frumos în raport cu cea față de bine. Eros este elanul spre frumos. În impactul cu frumosul se declanșează dragostea, se observă în

această concepție influența lui Platon asupra lui Plotin.

Ascensiunea frumosului este un semn al aspirației către frumosul absolut, se concretizează în dragostea față de un anume lucru frumos. Plotin pune în evidență diversele „chipuri de frumos”. Ca și Platon în *Hippias Major*, Plotin începe cu frumusețea văzului și a auzului pentru ca apoi, pentru cei ce se desprind din lumea simțurilor, să continue cu enumerarea înaintând „spre o zonă superioară” (78) în care întâlnim frumusețea ocupațiilor, a acțiunilor, a științelor frumoase, ajungând în final la frumusețea virtuților. Frumusețea corpului uman este o frumusețe care aparține ambelor lumi, pentru că frumusețea corpului este prezentă în sensibil, dar depinde integral de suflet prin influența binelui. Frumusețea corpului este dominată de ceea ce există în interior, de virtute; frumusețea sufletului stă în virtute. Sufletele umane individuale au capacitatea de a se înfrumuseța prin faptul că pot fi „separabile și separate de corp”. Pentru a distinge frumusețea sufletului omul trebuie să scape de influența corpului pentru că atât „cât sufletul stă în trup, doarme un somn adânc” (79); această atitudine, diferită de cea antică, este cheia filosofiei lui Plotin (80). Prin lipsa corporalității sufletul devine „pură Idee – Formă și Temei” (81).

Sufletul creează „Corpuri”-le deoarece el este de natură divină; fiind parte a frumosului, sufletul prin posesiunea asupra lor le face frumoase și așa ele au posibilitatea de a participa la frumos. Sufletul vede frumosul, pentru că el însuși a putut deveni frumos. Pe măsură ce sufletul devine frumos, descoperă frumosul, vede obiectul în el însuși. Frumusețea sufletului vine prin emanație, ceea

ce face imposibilă identitatea între frumusețea sensibilă și frumusețea Unu-lui. „Sufletul disprețuiește frumusețea de aici” (82); disprețul se datorează faptului că frumusețile încarnate în corpuri „sunt pângărite de șederea aici” (83) și de faptul că frumusețea sensibilă este doar un reflex diluat al frumuseții Unu-lui. Frumusețile sensibile sunt mesagerii – „ele ne informează despre ceea ce se petrece, dar sufletul este rege, el are puterea să dispună de tot” (84). Sufletul aparține divinului în care există „izvorul frumosului și toate cele înrudite cu el” (85). Sufletul este asemenea divinului, este frumos și bun, incorporeal și intelectual. Plotin introduce o diferență de nivel între frumosul încă angajat în forme și prima ipostază, cea a sufletului. Frumusețea corpului și cea a sufletului sunt date de justetea judecății, de forța și vigoarea corpului și a sufletului. Frumusețea sufletului stă în virtute, urâtenia lui în lipsa de puritate „ca și aurul este frumos atunci când este izolat de alte materii și când este singur cu el însuși” (86). Sufletul pur este frumos, este asemenea divinității care este în întregime frumoasă.

Frumosul de rang superior este văzut de suflet, dar nu prin percepții simple – „este nevoie să ne înălțăm pentru a ne contempla, lăsând lumea simțurilor să rămână aici jos” (87). Prin plăcerea dată de contemplarea frumosului se „ating acum niște realități” (88) și dintre ele inteligența conduce sufletul spre „lucrurile de jos”.

Frumos este ceea ce există, principiul formativ este sufletul, suflet care emană din intelect și idei și este purtătorul ideilor și al formelor. Sufletul ca imagine a intelectului, prin capacitatea sa, dă și susține viața. Prin urmare, numai ceea ce are viață poate fi cu adevărat frumos. Sufletul frumos vede

frumosul, ființa devine întâi divină și frumoasă, pentru ca apoi să contemple frumosul și divinul. Frumosul trebuie contemplat cu ochi interior, un tip de contemplare propus de mistici. Frumosul este inteligență și ființă. Ființa este obiectul dorinței pentru că este identic cu frumosul; ființa și frumosul sunt deci o singură natură.

Rolul frumosului este de a pune pecetea strălucirii, locul „frumosului este în inteligibil” (89). Inteligența este frumusețe potențială, ea „nu privește decât frumosul, se întoarce spre el și se dăruiește în întregime, înălțată și plină de vigoare, ea se vede devenind frumoasă și mai strălucitoare, pentru că este aproape de cel dintâi” (90), de Unu, de ceea ce este dincolo de rațiune și cunoaștere. Prin natura lui, frumosul face să se tindă spre el, la fel ca și spre bine, să fie iubit „cu dorinți arzătoare” și „să disprețuiască preținsele frumuseți dinainte” (91). Frumosul în sine, frumosul absolut, este splendoare divină și strălucire, această adevărată frumusețe nu are formă determinată. Trebuie să admitem că natura primă a frumosului este fără formă, este un frumos detașat de orice structură formală. Frumosul este o esență fără formă pentru că natura primă, esența supremă, nu are formă. Această concepție face din estetica lui Plotin o estetică a informului.

Când inteligența atinge adevărata frumusețe descoperim binele. „Potrivit frumosului și în frumos avem noi parte de bine” (92). În concepția lui Plotin binele este autonom, el nu-și trage principiile din lumea exterioară, ci supune lumea exterioară principiilor sale. Apariția lui nu poate fi provocată, binele apare datorită grației divine.

În spiritul concepției lui Platon, Plotin identifică frumosul cu bunătatea și realitatea, ideea de bine

o identifică cu Unu. Sinonimia celor două concepte urmează tradiția filosofiei grecești. Frumosul și binele sunt cercetate prin mijloace analoge dar care sunt diferite ca rang și importanță (93).

Aspirația spre frumos este la fel de universală ca aspirația spre bine, cele două concepte sunt astfel inseparabile și într-o relație de interdependență. Nu există frumos fără bine. Ambele concepte reprezintă desăvârșirea, ceea ce este rău este și urât, amândouă fiind determinate de o lipsă. Identice în realitatea primă, în ipostaza superioară a inteligibilului, frumosul și binele coincid: „Realitatea primă, Întâiul, este fără formă, la acest nivel frumusețea este natura Binelui Inteligibil” (94).

Drumul către frumos este același cu cel spre bine, năzuința firească spre frumos duce la dobândirea binelui. Erosul are rolul de a ne determina să urmăm acest drum spre frumos. El reprezintă singura posibilitate de a atinge frumosul și binele. „Sufletul generează eros când dorește binele și frumosul” (95), este motivul pentru care frumosul și binele fac sufletul asemănător divinului. „De aceea se spune cu dreptate că binele și frumosul sufletului constau în a se face asemănător zeului” (96). Asemănarea cu divinitatea conferă bunătate și frumusețe, pentru că zeul este bun și frumos, atribute ale divinității, ale eternității. Inteligența este un dar al binelui, prin inteligență sufletul devine frumos. Lumea stă sub semnul binelui și al frumosului, dar nu ca două entități distincte, ci în sens de bine și frumos deopotrivă, contopite prin dragoste. Este *kalocagathia*, conceptul deja stabilit de filosofia greacă. Frumosul nu este identic cu binele, el apare ulterior binelui și nu își datorează apariția unei dorințe înnăscute, în timp ce dorința binelui este originară; frumosul nu răspunde unei

nevoi atât de profunde ca binele. Binele nu este aparent, în timp ce frumosul este. „Este suficient de altfel să pară frumos chiar dacă nu este; dar în materie de bine nu vrei să te mulțumești cu aparente” (97). Binele este cel care conferă frumusețe ființei și inteligenței, dar el nu este niciodată cauza directă a frumuseții lucrurilor, ci este cauza cauzei. În această poziție de subordonare unilaterală frumosul își datorează existența binelui care-l transcende și conferă frumusețe lucrurilor. Lucrul frumos nu poate fi conceput în afara virtuții ca frumusețe originară. Frumusețea sufletului este importantă în cazul frumuseții lucrurilor.

Cauza și efectul nu coincid, binele nu poate fi identic cu frumosul, pentru că este o cauză a lui. Ideea binelui este de prim rang, în timp ce frumosului, prin subordonare, îi este rezervat rangul al doilea; subordonarea se datorează raportului în timp, binele fiind mai vechi ca frumosul. Dar, ca orice tânăr, frumosul ne atrage atenția și ne poate atrage în afara binelui (98). Binele este superior și prin dorința înăscută, în timp ce dorința de frumos apare doar în cazul celor capabili să-și îndrepte privirea spre frumos. „Binele este binevoitor, salvator și milostiv, este acolo când dorim, frumosul ne frapează și produce o plăcere amestecată cu suferința” (99).

Erosul este singura cale de a atinge frumosul și binele; dar așezarea pe trepte diferite își spune cuvântul, dacă dragostea pentru bine este de prim rang, cea pentru frumos este o iubire de rangul al doilea. Frumosul aparține inteligibilului, se identifică cu lumea ideilor, în timp ce binele îi este superior prin identificarea sa cu Unu, cu informul. Frumosul este idee, binele este sursa principiului (100) și astfel noțiunea de *kalocagathia*

împământenită în filosofia greacă se disociază, platonismul transformându-se în neoplatonism.

Șestov consideră că Plotin încearcă să împace concepția lui Platon cu cea a lui Aristotel (101). Este o împăcare ce se realizează prin îmbinarea punctului de vedere aristotelic referitor la teoria formei cu drumul în trepte al inițierii în frumos, de la frumos la contopirea cu binele, acea idee de sorginte platonică. Drumul inițiat, de la exterior spre interior prin purificare, de la frumusețea corpului spre frumosul în sine, trecând prin frumusețea sufletului, este drumul spre frumosul suprem care este adevăratul caracter al esteticii. Ținta demersului este deci frumosul absolut cu splendoarea și strălucirea sa divină, care se află dincolo de orice structură formală.

În analiza frumosului, Plotin s-a limitat la considerații generale, nu s-a preocupat de detalii referitoare la formă, culoare, sunet, a distins însă profund și radical frumusețea sensibilă de frumosul suprasensibil. Frumosul, la fel ca și binele și adevărul, trebuie căutat în interiorul nostru și nu în obiectele lumii sensibile. Acest punct de vedere va da naștere misticismului plotinian și subiectivismului său total. Prin aceste concepții, Plotin, „ultimul mare filosof grec” (102), a influențat ideile și a impregnat scrierile celor maieminenți Părinți ai Bisericii, dar și pe misticii Evului Mediu.

# Frumosul la creștini

Filosofia lui Plotin a pregătit experiența creștină trezind facultățile intuitive ale omului. Indiferența față de frumusețea exterioară îi este specifică lui Plotin. Ulterior ea va caracteriza și concepția creștină. Pentru Plotin, ca și pentru gânditorii creștini, importantă este frumusețea sufletului, această frumusețe care trebuie contemplată cu ochi interior pentru că singura realitate este Inteligibilul, *Nous*-ul plotinian.

Concepțiile lui Plotin au dominat filosofia timp de mai bine de o mie de ani. Ceea ce caracterizează creștinismul este frumusețea sufletului, această frumusețe care este aproape de forma Inteligibilă și care stă sub semnul filosofiei plotiniene. Dacă frumosul este o formă inteligibilă și dacă Unu plotinian, Dumnezeu creștin, este în spatele formei, atunci Unu domină frumosul, prin urmare frumosul este subordonat Dumnezeului creștin. Sufletul este cel care vede frumosul; vede unul din atributele lui Dumnezeu, pentru că Dumnezeu este arhetipul frumosului. Iar dacă vrei să-l cunoști pe Dumnezeu trebuie să-l contempli cu ochii minții și să te desparți de corp și de ceea ce este uman, așa cum propune Sfântul Vasile în secolul al IV-lea. Dar un suflet poate vedea frumosul dacă este el însuși frumos, ne amintește

Plotin. Cel care contemplă divinul și frumosul trebuie să fie divin și frumos (103).

Dintre tratatele neoplatonice creștine, cel mai apropiat de o doctrină a frumosului este cel al lui Dionisie Areopagitul. Tratatul lui *Despre numele divine* reprezintă doctrinarul estetic al creștinismului. Frumosul este unul din numeroasele nume ale lui Dumnezeu „celui mai presus de nume”. Este un concept care nu are prea mult de-a face cu estetica în accepțiunea ei modernă. Acest concept este mai apropiat de cel oferit de Platon. Numele divine sunt de fapt atribute divine, frumosul ca atribut al divinității este o idee care aparține lui Clement Romanul și este anterioară tratatului lui Dionisie Areopagitul.

Dumnezeu este arhetipul frumuseții, în scrierile post apostolice Dumnezeu este numit *Arche*, adică principiul existenței. Sfinții Părinți au totalizat frumosul în Dumnezeu. Pentru ei arhetipul este modelul, sursa inițială. În *Sfânta Scriptură, Cartea facerii* – carte a elogiului frumosului divin – frumosul ni se înfățișează ca un dar al dumnezeirii. Este un dar care nu se revelează niciodată integral, pentru că el este incognoscibil și atotcuprinzător, cum îl descrie Dionisie Areopagitul. Aceeași problemă a imposibilității cunoașterii depline a frumosului arhetipal o întâlnim și la Grigorie din Nyssa.

Frumosul divin este etern, imuabil, supraesențial și suprarational; este atât de intens și de copleșitor că nu poate fi comunicat în mod adecvat. În concepția Sfântului Augustin frumosul divin nu se comunică, el se revelează. Dumnezeu este sursa frumosului, el este cauza frumuseții lumii, a creațiilor divine; frumusețea lui se revelează în frumusețea lumii create. Apologetii disting două tipuri de frumos: frumusețea exterioară „strică-

cioasă” și trecătoare și adevăratul frumos, cel veșnic – frumusețea interioară. Dacă inițial frumusețea exterioară a aparținut virtuții, la Justin apariția viciului din cauza deghizării face din frumusețea exterioară o frumusețe falsă; ca să nu apară confuzii și virtutea să fie confundată cu viciul, frumusețea interioară renunță la orice falsă frumusețe exterioară. Tertulian consideră că frumusețea senzorială incită la plăcere și ne conduce astfel la pieire; deci singura de care trebuie să ținem cont este frumusețea adevărată, care este dovada înțelepciunii dumnezeiești. Înțelepciunea este asemenea frumuseții, dragostea față de ea este „iubirea acelei frumuseți”, ea nu este o iubire egoistă, ci singura adevărată. (104).

La Plotin actul contemplării inteligibilului a creat ordinea, a făcut din lumea sensibilă un reflex al *Nous*-ului. Concepția creștină urmează doctrina neoplatonismului în căutarea *Nous*-ului. Acest demers spre inteligența pură anihilează sensibilul și senzualul din om. Doctrina Sfântului Augustin poartă amprenta lui Plotin. Mai mult decât atât, J. Guitton (citată de H. Ley) consideră că în unele probleme, cea a timpului și a eternității, învățătura lui Augustin pare a fi „strădania de a-l asimila pe Plotin la credința creștină” (105). Această filiație nu apare însă și în ceea ce privește problema frumosului. În acest caz se poate vorbi mai degrabă despre un pitagorism creștin asimilat prin intermediul lui Platon. *Timaios*, singurul dintre dialogurile platonice cunoscut în Evul Mediu, reprezintă opera fundamentală în formarea omului medieval.

Figură dominantă a culturii medievale timpurii, Augustin reprezintă puntea de legătură între Antichitate și creștinism; el este ultimul dintre

gânditorii antici și primul dinte medievali. Format în cultura clasică, el se convertește la maturitate la creștinism și devine cel mai important fondator al teologiei Europei occidentale (106). În *Cărțile Înțelepciunii* comentate de Sfântul Augustin lumea a fost creată de Dumnezeu după *numerus, pondus, misura*; altfel formulate: modul, forma, ordinea, care corespund celor trei ipostaze ale Sfintei Treimi. Categoriile cosmologice influențate de concepțiile platonice sunt și categorii estetice. Estetica creștină este subordonată religiei. Vrajit de experiența frumuseții vizuale, Sfântul Augustin scrie în tinerețe, probabil, două sau trei tratate despre frumos. Pierdute fiind, ne rămâne să înțelegem conceptul de frumos din unghiul lui de vedere prin intermediul lucrărilor care ne-au parvenit.

În *Confesiuni* frumosul atrage și fascinează, în *De quantitate anime* Augustin elaborează o teorie a frumosului ca regularitate geometrică, stabilind o ordine ierarhică a formelor geometrice. În *De Ordine* esența frumosului și a existenței stă în număr, ceea ce place este frumos, în frumos proporțiile, în proporții numerele (107). În *De Musica* Augustin restaurează armonia și numărul ca sursă a frumosului. El a acceptat și a preluat fundamentele teoriei clasice a frumosului și a transmis aceste concepții Evului Mediu, și, în felul acesta, conceptul antic de frumos, ca armonie, a influențat gândirea estetică medievală.

Existența corpului omenesc a decurs din armonia numerică, din concordia părților și din imitarea creațiilor celui ce deține cheia acestei armonii. Din acest motiv, pentru a-l contempla pe Dumnezeu trebuie cercetate operele sale, în lumea corpurilor, a imaginilor degradate și apoi în suflet, unde

Imaginea este mai clară. Sfântul Augustin recomandă studierea „extraordinarelor” relații și proporții ale corpului omenesc pentru că „toate imitau forma lui Dumnezeu, cea mai frumoasă dintre toate formele” (108). Regula după care se desfășoară călătoria sufletului către Dumnezeu are la bază aceeași armonie numerică. Când sufletul devine armonios, și prin urmare și frumos, el îl poate contempla pe Dumnezeu. Este momentul în care el va descoperi frumosul divin, cel care, imitat, dă naștere lucrurilor frumoase.

Toate lucrurile sunt create conform măsurii, ele sunt în armonie cu Dumnezeu, cea mai frumoasă dintre forme. La Augustin actul creației este favorizat de mișcarea ritmică, ordonată, pentru că Dumnezeu frumos iubește ordinea și în același timp este autorul ei. Frumosul este „strălucire a ordinii”. Acolo unde este rațiunea este și numărul în corpul omenesc, în călătoria sufletului spre adevăr și mântuire. Drumul spre mântuire duce la ordine și număr, la trăsăturile definitorii ale frumosului. Numărul stă la baza a tot ceea ce există, a întregii creații a lui Dumnezeu ca arhitect al lumii. Principiul estetic al frumosului ca armonie formală devine principiul cosmogoniei.

Problema echilibrului și a armoniei, a corespondenței dintre pământ și cer, dintre sensibil și inteligibil se regăsește și la Dionisie Areopagitul în *De divinis nominibus*. „Frumosul substanțial este numit frumusețe, din cauza frumuseții care de el este dăruită tuturor ființelor după măsura fiecăreia, ea este cauza armoniei și splendorii tuturor lucrurilor” (109).

La începutul secolului al XI-lea, Otloh de Sankt-Emmerau consideră armonia ca fiind caracteristica fundamentală a frumosului, ea stă la baza

ordinii cosmice și a oricărei ființe. Două sute de ani mai târziu, Tommaso Gallo dă o definiție asemănătoare, Dumnezeu poate fi „numit frumos în măsura în care generează armonia” (110) în obiecte dar și în propria sa identitate. Dumnezeu devine „cauza orânduitoare a existentului” (111). Bonaventura consideră frumosul ca fiind o „egalitate numerică” (112). În același sens pitagoreico-platonic, Albertus Magnus definește frumosul ca o comensurabilitate elegantă. În orice existență este posibilă descoperirea frumosului ca splendoare a formei care a ordonat materia și care dezvăluie acțiunea ordonatoare.

Alături de Augustin, Boethius se află în zona de interferență dintre Antichitate și Ev Mediu. El va transmite Evului Mediu concepția pitagoreică originară a proporțiilor și va influența gândirea scolastică. Într-o perioadă de criză și neîncredere în lumea fenomenală, el își caută refugiul în lumea frumuseții normelor matematice. Legile numărului guvernează sufletul și corpul omului, muzica, armonia cosmosului, pentru că refuzul discordanțelor este o caracteristică a firii umane (problema a fost verificată experimental la sfârșitul secolului XX). În *De divisione naturae* (II, PL 122), Scotus Eriugena consideră frumusețea universului formată din consonanța celor asemănătoare și neasemănătoare.

„Omul este modelat după măsura lumii” (113), legătura dintre microcosmos și macrocosmos stabilindu-se printr-un canon simultan matematic și estetic. În sensul teoriei tradiționale despre *homo ad quadratus*, Chalcidius și Macrobius consideră cosmosul un om uriaș și omul un cosmos mic. De aici se naște tentativa de a interpreta prin arhetipuri matematice raportul dintre macro și micro-

cosmos. Ca și până acum, numărul, ca principiu al universului, are sensuri simbolice bazate pe corespondențe numerice care sunt și estetice. În concepția lui Hugues de Saint-Victor, trupul și sufletul reflectă perfecțiunea frumuseții divine, perfecțiune bazată pe număr – dar diversificată: numărul cu soț, imperfect, este destinat trupului și numărul fără soț este destinat, datorită perfecțiunii sale, sufletului și vieții spirituale.

Școala de la Chartres atenuază rigiditatea legilor matematice care guvernează lumea și înlocuiește această rigiditate cu cosmogonia naturistă. Guillaume de Conches, Thierry de Chartres, Alain de Lille nu mai pun în discuție ordinea matematică constantă, ci un proces organic, în care cauza este Sfânta Treime, Fiul cauza formală, Tatăl cauza eficientă și Sfântul Duh cauza finală.

În *Itinerarium* a lui Bonaventura, proporția „numită delicatețe” stă la baza plăcerii (114); ca și pentru Boethius, contează raportul subiect-obiect. Simțurile apreciază justa măsură și este preferabil frumosul proporționat în funcție de exigențele psihologice ale celui care receptează informația.

Toma d'Aquino, discipol al lui Albertus Magnus, este urmașul Sfântului Augustin în ceea ce privește conceptul de frumos. Prin abordarea problemei frumuseții formale el confirmă caracterul rațional al esteticii sale. Formele ne oferă o cunoaștere adecvată pentru că ele sunt emanații ale divinității. Dumnezeu a creat formele, dar odată creația încheiată, formele s-au multiplicat prin voință divină. Și astfel doctrina tomistă acceptă mai multe tipuri de forme. Forma poate fi superficială de rang patru, *morphe* – forma cu sens de figură, sau poate fi o calitate de prim rang, *forma* – *essentia*. În concepția tomistă mai există și forma cu referire la *pulchrum* – cu sensul de frumos.

Toma d'Aquino concepe frumosul ca pe o relație între subiect și obiect, este o relație între experiența cuiva – subiectul și ceva experimentat – obiectul. Prin urmare, datorită experienței estetice, un obiect poate fi frumos. Dar frumosul este o calitate obiectivă și el poate fi analizat și definit prin caracteristicile posedate. Cele trei calități esențiale, mai mult chiar, cele trei condiții pe care trebuie să le îndeplinească frumosul sunt: *integritas*, *debita proportio* sau *consonantia* și *claritas*. Primele două: integritatea sau perfecțiunea și armonia sau proporția justă sunt împrumutate din Antichitatea clasică; cea de-a treia calitate a frumosului, claritatea, este de sorginte neoplatonică.

Cele trei caractere ale frumosului sunt de natură intelectuală, prin urmare plăcerea față de obiectul frumos este o plăcere intelectuală și astfel frumosul va interesa doar judecata intelectuală. „Frumosul constă în proporția justă, pentru că simțurile noastre se desfată cu lucrurile bine proporționate, ca fiind ceva asemănător lor; ca orice altă facultate de cunoaștere, simțul este de fapt un fel de proporție” (115). La Toma d'Aquino *proportio* are mai multe sensuri. În *Contra Gentiles* „Materia și forma sunt în mod necesar proporționale și echivalente prin natura lor” (116). Același raport materie-formă îl întâlnim și în *De anima* aici proporția determină, în cel ce judecă estetic obiectul, aprecierea adecvatei organizări. Raportul existență-esență este un raport insesizabil din punct de vedere estetic, dar important în plan metafizic; de altfel remarcile despre frumos ating mai degrabă aspectele metafizice ale problemei. Un alt raport care interesează acea frumusețe inteligibilă, preferată și apreciată în Evul Mediu,

este raportul între discursurile raționale și actele morale. Derivat din teoriile lui Augustin și Boethius, raportul dintre cunoscător, cu capacitatea sa de receptare, și lucrul cunoscut stabilește alt tip de proporție, cea psihologică.

Proporția, fundament al concepției estetice medievale, nu se realizează la un singur nivel, ci merge la infinit, până va atinge proporțiile cosmice ale totului. Cosmosul ca univers ordonat cuprinde o multitudine de universuri ordonate, ajungându-se la ceea ce scolastica numește *perfectio prima* – adecvarea lucrului la sine însuși. Plăcerea generată de frumos este o plăcere de natură intelectuală. Ea se bazează pe proporție, pe raporturile între lucruri, pe cea dintre suflet și lume, pe dragostea metafizică ce păstrează unitatea realului. Plăcerea omului se datorează armoniei, este o armonie riguroasă bazată pe ordine complexă (117).

Dar actul de naștere al esteticilor proporției este semnat cu mult înainte. Cea mai veche componentă, *congruentia*, vine de la presocratici. Această concepție cantitativă despre frumos, în care numărul, ordinea și proporția generează frumosul și utilul, provine de la Pitagora, este preluată ulterior de Platon, Aristotel și Aristoxenos. În Evul Mediu proporția părților este însoțită de o „anumită gingășie a coloritului” (118) care trimite la sinteza lui Cicero, exprimată prin diada *chroma kai symmetria*. Ideea necesității existenței unei estetici a culorii și calității pe lângă cea a proporției, deci a cantității, a apărut la Plotin și apoi la Sfântul Augustin. Varietatea culorilor, frumusețea luminii sunt mărturii ale dumnezeirii, considera Augustin. Lumina este cea care facilitează cunoașterea; ca și energia Creatorului, lumina farmecă simțurile, dar și formează și ordonează universul

ființei. Conceptul de lumină este deosebit de complex și important pentru estetica medievală. Provenită din metafizica luminii și a splendorii, de tradiție neoplatonică, a treia caracteristică a frumosului tomist, claritatea, facilitează contemplarea; face ca obiectul să vină în întâmpinarea subiectului, să i se dezvăluie obiectul cu limpezime. Toma d'Aquino a unificat splendoarea și culoarea, în interpretarea frumosului fiind foarte importantă strălucirea culorii, iluminarea ei. Strălucirea culorii, a aurului, îl sugerează pe Dumnezeu, ca *lumină vie* această lumină nelocalizată a misticilor. Toată frumusețea este în Dumnezeu; în concepția religiei creștine „Dumnezeu este frumusețea tuturor frumuseților” (119). *Integritas* sau perfecțiunea este o calitate a frumosului, dar nu este o calitate comună descrierilor medievale în privința frumosului. În gândirea scolastică nu există o tratare atât de distinctă; totalitatea, completul sunt fundamentale dar de multe ori subînțelese. Definiția frumosului prin proporție, integritate, claritate conține întregul mod de a gândi din scolastică. Preferința scolastică pentru proporții pune în evidență admirația pentru cantitate, pentru elemente măsurabile, prin urmare susceptibile de o analiză rațională. *Debita proportio* din *Summa Theologiae* a Sfântului Toma este revelatoare în sensul valorilor dominante în gândirea scolastică. Cele trei caracteristici ale frumosului sugerează o fragilitate „liniară” a spiritului, ele domină gândirea scolastică (120).

Lumina și forma sunt cele două probleme care apar frecvent în scrierile teologice ale Evului Mediu. Vechea antiteză cosmos – haos, ordine-dezordine, este înlocuită în creștinism de cea dintre lumină și întuneric. Problema luminii, atât de

Importantă în Evul Mediu, este anterioară creștinismului; ea există la Platon și o regăsim apoi la Plotin. Această lumină care comunică lucrurilor frumusețea și bunătatea îl comunică pe Dumnezeu (121). Din unirea cu lumina apare o frumusețe desăvârșită, o frumusețe care se transmite de sus și care e frumusețea lui Dumnezeu.

În concepția biblică, simbioza dintre adevăr și bine care se oferă contemplației face „să țâșnească frumusețea” (122). Cauza tuturor lucrurilor, a adevărului, binelui și frumosului este Dumnezeu. Categorie teologică fundamentală, frumusețea divină este o calitate transcendentă a ființei, similară cu ceea ce este adevărat și bun. *Kalocagathia*, bine și frumos, „cei doi versanți ai aceleiași culmi” (123) din concepția antică vor corespunde textului grec al istoriei biblice, în care se vorbește despre *kalon*, frumos, și *agathon*, bun; dar în același timp corespund și dublei semnificații a cuvântului evreiesc. Această simbioză dintre bine și frumos apare în *Filocalia* și se reflectă în imaginea ascetului, o imagine de o nepământească frumusețe. Ea va fi imaginea desăvârșită a Evului Mediu.

În concepția estetică a lui Clement, frumusețea adevărată este văzută în desăvârșirea morală a omului. Această frumusețe ideală este conținută în trupul și în sufletul omului. Pentru Clement, ca pentru întreaga concepție creștină, virtutea este simultan și frumoasă și bună. „Numai omul virtuos este într-adevăr frumos și bun; și numai frumusețea morală se socotește bună” (124). Frumusețea sufletului se reflectă în frumusețea trupului dar îi rămâne continuu superioară; Frumusețea sufletului este frumusețea „făcătoare de bine”, de aici decurge un raport de subordonare a binelui față

de frumos, un raport invers celui întâlnit la Plotin, unde binele genera frumosul. Frumosul divin este superior binelui și adevărului, prin „seducția” divină frumosul îi atrage pe oameni spre Dumnezeu. La Sfinții Părinți legătura indestructibilă dintre frumos, bine și rațional datorată armoniei se reflectă în întrepătrunderea dintre estetic, etic și logic.

Preocuparea pentru raportul dintre frumos, bine și adevăr apare la Sfântul Augustin într-o serie de lucrări. Unele dintre ele s-au pierdut (cum este exemplul dat de M. Barasch în privința lucrării de tinerețe a lui Augustin). Altele care ne-au parvenit pun în evidență înrudirea cu ideile Enneadelor plotiniene în *De vera religione* sau subliniază raportul de filiație dintre Dumnezeu și frumos, bine, adevăr și, inevitabil, iluminarea specifică Evului Mediu. „Dumnezeu, tată al adevărului(...), tată al binelui și frumosului (...) al iluminării noastre” (125). Dumnezeu este binele și frumosul, el este cel care generează „toate cele ce sunt bune și frumoase” (126).

Problema identității frumos-bine este pusă de Alexander din Hales în a sa *Summa Theologicae*. Aparent identice, frumosul și binele diferă din punctul de vedere al raportării la Dumnezeu. Dacă binele se raportează la cauza finală, frumosul se raportează la cauza formală. Cât privește raportul adevăr-frumos, frumosul pune în discuție alcătuirea formei în raport cu exteriorul, în timp ce adevărul stabilește raportul ei cu interiorul. În concepția lui Alexander din Hales adevărul, frumosul și binele sunt convertibile.

La Robert Grosseteste frumosul și binele sunt nume divine, care se contemplau în Unu, generator al vieții. Bonaventura pune în evidență cele

patru condiții ale ființei: *unum*, *verum* (adevăr), *bonum* (bine) și *pulchrum* (frumos), cu caracter distinct dar convertibile. În concepția lui, Unu privește cauza eficientă, adevărul cauza formală, binele cauza finală și frumosul cuprinde toate cauzele. În concepția lui Albertus Magnus, frumosul și binele sunt inseparabile, dar ele diferă prin modul în care le cunoaște rațiunea. În atmosfera de spiritualism creștin, scolastica re trăiește corelarea armonioasă dintre virtute și frumusețea fizică, acel binecunoscut concept antic *kalocagathia*. Frumosul este diferit de bun, dar și identic cu el, în concepția lui Toma d'Aquino. Binele aparține domeniului dorinței, el este interesat de acțiunea sa, spre deosebire de frumos care este total dezinteresat. Frumosul provoacă plăcere și se adresează facultății de cunoaștere. Toma d'Aquino pune în discuție trei tipuri de bine: 1) binele util ce exclude frumosul care este dezinteresat, 2) binele delectabil, care nu este identic cu frumosul pentru că ne fletează simțurile și ne poate duce în păcat, 3) binele onest, care prin calitatea sa esențială, dezinteresul, devine identic cu frumosul. Binele onest și frumosul se confundă pentru că ambele emană din suflet.

Printre alte doctrine preluate din Antichitate, Isidor din Sevilla o preia pe cea referitoare la raportul frumos-util. Utilul este frumosul în funcție de ceva, în timp ce frumosul contează prin el însuși. Identificarea frumosului (*pulchrum*) cu utilul (*aptum*) este considerată în Evul Mediu ca un corolar la identitatea frumos (*decorum*) bun (*honestum*). Identitatea frumos-util presupune adecvarea la scop, o formă este frumoasă dacă este funcțională.

## Conceptul de frumos în Renaștere

După mai bine de o mie de ani, noile popoare ale Europei privesc cu interes spre Antichitate. Este momentul revenirii la concepțiile clasice și al reluării efervescentei culturale întrerupte de năvălirile barbare.

Prin apariția ei, Renașterea marchează un moment de transformare a modului de a gândi. Dar fenomenul nu apare din nimic. El este pregătit de evoluția gândirii Evului Mediu târziu. Bonaventura și Toma d'Aquino sunt invocați frecvent ca autori ai marilor mutații ale secolului al XII-lea. După unii autori, Renașterea nu rămâne să fie decât „o ramură înflorită pe arborele robust al culturii medievale”, așa cum consideră Johann Nordström (127). În aceeași ordine de idei, istoricul norvegian a considerat Școala de la Chartres ca fiind un focar important al umanismului medieval, o prerenaștere care apare în Franța și care este, prin urmare, o „Renaștere înaintea Renașterii”.

Aceeași efervescentă culturală cunoaște și Italia, ea este beneficiara întemeierii unor universități încă din secolele al XI-lea și al XII-lea. Jacques le Goff citează o teză contestată conform căreia franciscanismul stă la baza Renașterii italiene. Dar Francisc din Assisi chiar poate fi considerat inițiatorul Renașterii și al lumii moderne. El este cel care a introdus idealul cavaleresc în creștinism și a acordat un rol important laicilor, lăsând cultura laică să acceadă la spiritualitatea creștină. În momentul în care l-a considerat model pe Cristos, Sfântul Francisc a angajat creștinătatea pe calea imitației Dumnezeuului-Om „care-i restituia umanismului ambițiile cele mai înalte” (128).

În entuziasmul general al Quattrocento-ului, ruinele de la Roma devin loc de pelerinaj și odată cu acest interes tot mai crescut pentru Antichitatea clasică ia sfârșit Evul Mediu. „Cultul lumii vechi” pătrunde pretutindeni. Este perioada în care sunt studiate ruinele păstrate și reconstituite cele distruse. Sub pontificatul lui Leon al X-lea, Rafael este însărcinat să restaureze Roma antică. Este o înrudire cu trecutul al cărei crez este bine ilustrat de cuvintele lui Dante: „fiecare piatră din zidurile Romei trebuie să fie înconjurată cu respect și admirație” (129).

La modificarea concepțiilor medievale și apariția celor renașcentiste au contribuit descoperirile monumentelor literare, artistice, științifice și filosofice ale Antichității greco-romane. Interesul pentru gândirea antică este suscitată și de argumentele bazate pe operele lui Platon, argumente aduse de învățații bizantini în favoarea problemelor lor pentru unirea bisericilor (întâlnirile de la Ferrara în 1438 și Florența în 1439), cu ocazia Conciliului. Acest contact al învățaților apuseni cu cei bizantini este considerat de către istorici ca fiind întâlnirea decisivă care a influențat evoluția cuceririi filosofice apusene. La această întâlnire ia parte și filosoful bizantin Plethon, cel care va deveni inspiratorul Academiei platonice de la Florența. Studiile sale, care-și propun pătrunderea și descifrarea monumentelor literare, istorice și filosofice ale Antichității grecești vor servi drept model Renașterii italiene.

Secolul al XV-lea este secolul în care sunt tipărite primele ediții ale operelor grecești. În 1488 este tipărită la Florența opera lui Homer și tot în aceeași perioadă venețianul Aldo Manucci editează lucrările a douăzeci și opt de autori greci.

La toată această muncă de editare și curățare a manuscriselor de greșelile copiştilor participă și învățați greci veniți în Italia o dată cu căderea Imperiului Bizantin. Sudul Italiei, cu fostele sale colonii grecești, Veneția dar și Florența, vor fi gazdele fugarilor.

Omul Evului Mediu trăia și se manifesta în același grup, se considera ca fiind parte a unui grup. Societatea teocratică suprimă individualitatea și face ca omul să se piardă în anonimat. În secolul al XIII-lea, franciscanismul, în evoluția sa, va determina trecerea de la ritualul comun la misticismul individual. Remodelarea vieții sufletești determinată de Sfântul Francisc și adepții săi constă în individualizarea accentuată a vieții religioase (130). În Italia renașcentistă, omul nu mai este parte a unui grup, el se consideră pe sine ca individ și începe să vadă lumea ca pe o realitate obiectivă. Renașterea exaltă individualitatea și libertatea omului de a fi el însuși; această trăsătură distinctivă a perioadei va determina transformarea modului de a gândi. Omul este acum liber să evolueze, el nu mai este constrâns de grup. Și ca orice societate antropocentrică, Renașterea împinge individualismul spre cultul sinelui.

Reorientarea spiritului spre cultura clasică se reflectă în artă. Formele medievale sunt înlocuite cu cele clasice, figurilor ascetice ale martirilor creștini le iau locul formele „pline” ale nudului păgân.

Spre deosebire de Evul Mediu, unde preocupările se îndreptau spre viața viitoare, în Renaștere, o dată cu trezirea individualismului, în centrul interesului se plasează viața omului. Omul devine centrul activ, mediator între Dumnezeu și lume. El devine protagonistul dogmei religioase (131). Antropocentrismului grec îi urmează teocrația

creștină, cu spiritul infinit și omniprezent ca sursă a iraționalului mistic, pentru ca apoi Renașterea să fie marcată de reapariția raționalismului și de o revenire a antropocentrismului.

Renașterea italiană descoperă textele platonice, adăugând dialogului *Timaios*, cunoscut în Evul Mediu, alte dialoguri platonice. Acestea sunt reevaluate în spirit neoplatonic și subliniază rolul omului în univers. Umanismul renascentist presupune coabitarea platonismului și a aristotelismului, dar și a platonismului și a concepțiilor creștine; redescoperirii înțelepciunii antice i se adaugă interpretări ale Sfintei Scripturi (132).

Alături de celelalte preocupări, Petrarca, în dragostea sa intelectuală față de zei, reînvie în creștinism motivul platonismului. Pe de altă parte, filosoful bizantin Plethon, care-și petrece o parte din viață în Italia, susține că ar trebui să fie înlăturat creștinismul pentru a face loc „unei noi religii” (133). Acest punct de vedere va genera tentativa lui Marsilio Ficino de a reconcilia gândirea lui Platon și cea a neoplatonicienilor (Plotin) cu creștinismul.

M. Ficino se află într-o situație asemănătoare cu cea a Sfântului Augustin, este atras de neoplatonism și de creștinism. Umanistul toscan oscilează între cei doi poli, creștinism și doctrina filosofică antică; se străduiește să demonstreze concordanța conceptelor platonice cu dogmele creștine. Această demonstrație nu are de ce să întâmpine dificultăți, din moment ce spiritul grec oferă suportul religiei creștine și facilitează astfel revenirea concepțiilor antice în Renaștere. Este o reîntoarcere la spiritul antic susținută de o continuitate umbrită dar nu întreruptă. Renașterea a fost parțial o întoarcere la gândirea lui Platon. Dar, în epocă, granița între

cele două concepte nu este clară. Reprezentantul dezvoltării tradiției platonice italiene, Marsilio Ficino, confundă, în entuziasmul său, interpretarea fidelă a filosofiei grecești cu sensul profund al concepției creștine, o confuzie necondamnabilă având în vedere relația strânsă și de filiație între concepțiile platonice și dogma creștină.

Ficino traduce *Enneadele* lui Plotin și dialoguri ale lui Platon. La îndemnul lui Pietro de Medici, în 1468 și 1469, ține un curs public referitor la dialogul *Philebos* pe care tocmai îl tradusese. Comentariul scris la *Banchetul* lui Platon și seria de conferințe ținute pe marginea filosofiei antice vor conduce la extinderea și propagarea ideilor lui Platon în Renaștere.

În Renașterea italiană estetica devine o „normă de viață”. Viziunea estetică renașcentistă diferă de cea a scolasticii sfârșitului de Ev Mediu. În concepția sa estetică, influențată de tradiția platonice, Marsilio Ficino își va sprijini demersul estetic pe iubire. În raportul dintre iubire și cunoaștere, el are o părere diferită de cea a lui Platon. Dacă pentru Platon iubirea este vehiculul care poartă cunoașterea spre divinitate, în schimb Ficino pune cunoașterea pe un plan egal, chiar superior iubirii. Marsilio Ficino are încredere în posibilitățile lui Eros, pentru el iubirea cerească și cea vulgară sunt îndreptățite pentru că doresc ce-i frumos. Tema dragostei generatoare de frumos nu este singulară, am reîntâlnit-o în concepția bizantină, la Sfântul Macarie. Această temă parvine Renașterii și prin contactul bizantino-apusean. Prin concepția sa, Marsilio Ficino dă omului posibilitatea de a intra în relație cu Dumnezeu, fără scheme prestabilite. Este o relație cu Dumnezeu ca necesitate și libertate absolută, în care filosoful vede conștiința

proprie și nu o entitate imuabilă ca la Plotin. Apropierea de Dumnezeu, această dragoste intelectuală față de divin, se va transforma în timp într-o dragoste sensibilă și spirituală, generatoare a frumosului.

Ficino nu este interesat de opera de artă frumoasă sau de frumos în general, ci de experiența frumosului ca mijloc de contact cu frumusețea spirituală. În comentariul *Sopra lo amore la Banchetul* lui Platon, el pune în evidență dubla dorință născută din dragoste: dorința de contemplare spirituală și dorința de generare a frumosului, a realității fizice. Prin propunerea pe care o face, proprie sufletului italian, frumosul este definit ca esență a realității însăși, concepția lui fiind superioară empirismului raționalist al scolasticii.

Iubirea ca factor divin devine instrument în realizarea operei infinite a creatorului. Frumosul este ceva spiritual care transcende experiența senzuală și ne îndreaptă spre originea a ceea ce percepem. În comentariul la dialogul *Banchetul*, Ficino pune în evidență ambele direcții ale traseului a cărui țintă este frumosul. Un traseu descendent al frumosului care are ca punct de plecare frumusețea lui Dumnezeu și care se îndreaptă treptat spre frumusețea formelor, trecând prin frumusețea îngerilor, a sufletului, ajungând în final la cea a corpului. Un al doilea traseu în sens ascendent este cel în care frumosul rămâne fără corp; prin suprimarea varietății formelor se ajunge la simplitatea absolută, prin urmare la frumusețea divină. Dar Ficino nu este interesat de dragostea de frumos și de frumosul care derivă din ascensiunea conceptului filosofic spre ideea de frumos, ci mai degrabă este interesat de rațiunea prin care

Unu se revarsă în cele patru cercuri: idei, sufletul lumii, natură, materie, care aparțin speciilor tuturor lucrurilor.

La Marsilio Ficino, ca și la alți autori renascențiști, se perpetuează căutările existente în concepția antică referitoare la raportul frumos-bine. Raportul stabilit de Ficino este mult mai clar decât cel stabilit o sută de ani mai târziu de Giordano Bruno, pentru care nedefinită și nedescifrabilă este și esența frumosului ca și cea a binelui. Ficino stabilește identitatea bine – Dumnezeu și perpetuarea diminuată a binelui pe parcursul celor patru cercuri (idei, sufletul lumii, natură, materie). Această răspândire a binelui pe trepte diferite va crea o diversitate a frumosului, de la frumosul identic cu binele până la frumosul existent în materie. Dumnezeu identic binelui se revarsă asupra lucrurilor, le oferă perfecțiune și transmite realității frumusețea lucrurilor existente. Identitatea bine-frumos face din dragostea pentru frumos o adevărată teofanie.

Ficino este fascinat de problema soarelui și a luminii ca simbol al lui Dumnezeu, dovada este în comentariul său la *Banchetul* lui Platon. În această perioadă de efervescență intelectuală problema luminii este o problemă cu dublă origine. Pe de o parte este problema fenomenelor optice care suscită interesul științific, iar pe de altă parte această problemă încununează un întreg șir de preocupări care nu se limitează la Platon, ci reapar pe parcursul întregului Ev Mediu. Confuzia între interpretarea fidelă a textului și sensul profund al concepției creștine va face ca *Sopra lo amore* să fie mai mult decât un comentariu la Platon, este o chintesență a gândirii anterioare (134). Lumina care generează în revărsarea sa frumosul este o lumină

divină care ne ajută să vedem gândul. Aceeași lumină care ne lasă să vedem frumusețea strălucitoare a imaginilor lui Dumnezeu apare și la Francisc din Assisi în *Cântarea fratelui soare sau a tuturor creațiilor*.

Prin gândire, vedere și auz se poate percepe frumusețea corpului ca „umbră trecătoare a frumosului” (135). În discursul asupra celor două Venere: Venera Urania și Venera Pandemia, Ficino pune față în față cele două frumuseți. Venera Urania este plasată în cercul minții angelice și reprezintă inteligența. Ea este intensă ca esență spirituală și aparține frumuseții inteligibile. Mai îndepărtată de divinitate și aparținând sufletului lumii, Venera Pandemia, prin funcțiile sale generative, încearcă să se reproducă în formă și dă naștere frumuseții corporale. Venera Urania și Venera Pandemia reprezintă principiul ordinii și al dezordinii spirituale. Ambele frumuseți sunt prezente în noi, ele corespund inimii omului și sunt necesare pentru a recunoaște mecanismul frumosului și al dragostei. Generarea dragostei se face numai atunci când imaginea percepută de simțuri concordă cu figura conceptuală a frumosului prezent în noi. Dacă frumuseții spirituale i se alătură frumusețea corporală avem o dovadă a „grației” divine care oferă minții noastre imperfecte o slabă idee a ceea ce înseamnă perfecțiunea (136).

Grația și frumosul sunt două cuvinte cu același sens, două sinonime pe care le întâlnim la Alberti și la Ficino. O discretă diferențiere a lor este propusă de Pico della Mirandola, grația devine un cuvânt apropiat de frumos dar nu identic. Frumosul este proprietatea corpurilor, grația este o calitate a sufletului. În clarificarea diferențelor, Baltasare Castiglione stabilește că dintre cele două

grația nu poate fi învățată pentru că ea este înăscută. Mai mult, ea nu poate fi măsurată, după părerea lui Angelo Firenzolo, dar ea incită mai mult ca frumosul. Pietro Bembo definește frumosul ca fiind o grație născută din armonie și proporție, grația nerămânând decât o calitate a sufletului.

Spre jumătatea secolului al XVI-lea, Benedetto Varchi scrie un mic tratat în douăsprezece pagini *Libro della bellezza e grazia* în care pune în evidență diferența clară între frumos și grație. Un secol după Alberti și Marsilio Ficino, grația devine o calitate independentă de frumos. B. Varchi definește frumosul la fel ca majoritatea umaniștilor, frumosul este „proporție adecvată și corespondență a părților”. Frumosul este deci obiectiv, este o armonie măsurabilă. Prin proporții este asigurată perfecțiunea corpului, deci frumosul. Grația în schimb nu poate rezulta din măsuri și proporții, pentru că ea emană din suflet; ea este stimulul, este ceea ce ne incită. Prin definirea grației ca „frumusețe a sufletului”, Benedetto Varchi anticipează Romantismul în această revenire explicită la Platon și Plotin. Dimensiunii religioase a Renașterii, ilustrată de Ficino, sub influență platonice, prin care frumosul lumii materiale este reflexul îndepărtat al lumii divine, Alberti îi adaugă o a doua dimensiune, cea umanistă și enciclopedică. Alberti ilustrează tendința spre universalitate a umaniștilor; prin dimensiunea enciclopedică el se apropie de Hippias din dialogul platonice cu același nume. Astfel, acest dialog ne introduce nu numai în concepția greacă despre frumos, peste timp el ne introduce și în concepția renascentistă. Chiar dacă punctele lor de vedere sunt diferite, nu avem de-a face cu o opoziție „externă” Alberti-

Ficino, ci cu sensul unei polarități interne, așa cum consideră M. Jäger. Punctul de vedere ficinian și cel al lui Alberti pun în evidență trăsătura caracteristică a doctrinei renascentiste a frumosului, care este duplicitatea frumosului. Noțiunea de frumos pusă în valoare de Alberti este în strânsă legătură cu principiul său caracteristic *concinnitas*, în timp ce sub influența neoplatonică M. Ficino pune accent pe importanța lui eros. Prin *concinnitas*, această definiție a frumosului net exprimată, Alberti înțelege armonie și perfecțiune. El este primul teoretician al clasicismului care marchează un adevărat moment de răscruce în estetică, „o revoluție estetică” cum o consideră R. Bayer (137).

În această estetică a perfecțiunii, adevărata cunoaștere a frumosului depășește senzualismul și impresia gustului, acesta este punctul de vedere caracteristic lui Alberti, primul umanist raționalist (138). În *De Statua* (139), primul din tratatele albertiene, trecerea de la Evul Mediu la Renaștere este mai evidentă. Tratatul pune în evidență existența unei diferențe între unitatea *ratio* și varietatea capricioasă *opinio*. *Ratio* dirijează elaborarea judecății gustului. *Ratio* și *opinio* își au originea în estetica scolastică, în cele două mari teme: în *ratio* ca număr și în vitalismul lui Toma d'Aquino.

La început estetica albertiană este construită pe un element al vieții și pe unul al ordinii, ordinea fiind un element important în estetica lui Alberti. Cele două categorii distincte – *dimensio*, elementul cantitativ, și *finito*, ca element calitativ, sunt schițate încă din acest prim tratat. Prin *dimensio*, Alberti revine la teoria numărului din *Timaios* și împrumută numerelor virtuți oculte și mistice, ajungând spre sfârșitul vieții ca influențele pitagoreice asupra gândirii sale să fie din ce în ce mai

puternice. *Dimensio*, numărul perfect, este cel care guvernează lumea. *Finito* este elementul cantitativ al frumuseții formale. Acestor două categorii li se alătură o a treia – *collocatio* – în tratatul din 1452 – *De re aedificatoria*. Acum sistemul albertian conține trei categorii ale frumosului: numărul, elementul cantitativ al frumosului, *finito*, elementul calitativ, și *collocatio* care stabilește poziția în ansamblu. *Finito* și *collocatio* din primul tratat erau încă nediferențiate. În final, sinteza celor trei categorii conduce la armonia frumosului.

Cele trei elemente ale frumosului: *numerus*, *finito* și *collocatio* provin din tradiția medievală (140). Reflexe ale tomismului, dar și ale aristotelismului se regăsesc în concepția despre *ratio*. Simbolica numărului amintește de cea a Evului Mediu, care la rândul ei este influențată de teoria pitagoreică a numărului dezvoltată în dialogul *Timaios*. În *De re aedificatoria* și în *De pictura* întâlnim frecvent teze platoniciene preluate în întregime. Teoria platoniciană a numărului, alături de perfecțiunea sferei și frecvențele citate din antici oferă indicii clare ale inițierii lui Alberti în cultura greacă. El nu este doar un prieten al lui Ficino, ci gândirea lor este evident înrudită sub acest aspect.

În același sens al moștenirii platoniciene se pune și problema frumosului în sine: „Alberti este prea platonician pentru a nu crede în frumosul în sine” (141). Această frumusețe perfectă nu este întâlnită în experiența directă, ideea de frumos, ca imagine a unui sistem obiectiv de proporționare, scapă celui neexperimentat. Pentru a putea ajunge la ea este nevoie de experiențe succesive.

Frumosul pentru Alberti este concordanță realizată într-un număr particular, proporție și orga-

nizare cerute de armonie. Michelangelo, în schimb, dă o definiție total diferită frumosului. Nu mai avem de-a face cu un sistem măsurabil, cu relații între părți care pot fi analizate matematic. Frumosul este splendoarea perfecțiunii supranaturale, un frumos care prin perceperea lui ne îndeamnă dincolo de experiența însăși, temă la care revine des în sonete. Tot în sonete este subliniat și darul înăscut al frumosului ca ghid al vocației, dar și puterea frumosului în relația lui cu arta. Teoria frumosului în concepția lui Michelangelo stă sub influența neoplatonismului. Frumusețea aparentă – a corpurilor – naște în noi dorința de a ajunge la originea formelor și astfel frumosul pe care îl percepem ne îndreaptă spre surse. Michelangelo a considerat că se poate ajunge la forma interioară, la sursă, dacă sunt înlăturate masele exterioare. Perfecțiunea operei de artă presupune descoperirea ordinii, a esenței ideale prezente în ordinea deja existentă în Dumnezeu. Frumosul este în acord cu *buon concetto*, ca sinonim al ideii. Michelangelo împrumută termenul *concetto* din tradiția aristotelică și îi împrumută și conotația. *Concetto* este cauza eficientă a tot ceea ce facem sau spunem, are rolul de a transmite imaginea sau forma din imaginația noastră operelor omului. Condivi spunea despre Michelangelo că iubea nu numai frumusețea umană, ci și universalitatea fiecărui lucru frumos (142). Frumosul este cuvântul familiar Renașterii, iar pentru Michelangelo frumosul este marea temă a gândirii lui.

Spre deosebire de Leonardo, Alberti era mai puțin interesat de științele empirice și de tehnologie. Sursele esteticii albertiene erau mai ales filosofice și literare. În schimb Leonardo, cu spiritul său științific, lua în considerare posibilitatea de a

învăța din experiență dar și din experimentul tehnologic, acest fapt reprezentând o adevărată fascinație. De multe ori teoria pentru Leonardo se plasa înaintea practicii, matematica fiind întruchiparea perfectă a teoriei. O dovadă vie este citatul din manuscrisele anatomice: „Să nu mă citească nimeni care nu este matematician” (143). Prin concepția sa, Leonardo este un adevărat reprezentant al raționalismului, dar nu în sensul lui Leibniz, concepția estetică leonardescă nepunând fi separată de știință.

*Saper vedere*, posibilitatea de a vedea, este ținta idealului său științific. Văzul, acest simț care a atras atenția oamenilor de știință ai vremii, devine subiect al explorărilor. Atitudinea lui Leonardo față de văz și lumină este diferită față de cea a lui M. Ficino. Prin atitudinea lui, Leonardo se apropie mai mult de punctul de vedere al prietenului său Luca Pacioli, care consideră că „privirea este sursa cunoașterii” (144). Leonardo consideră că văzul, prin intermediul fenomenelor optice, ne oferă posibilitatea de a înțelege structurile matematice ale existenței. Pentru pictor, ochiul este „fereastra sufletului”, el oglindește în sine toată frumusețea lumii. Ochiul poate vedea frumosul și astfel este stăpânul tuturor lucrurilor.

Chiar dacă există în scrierile lui Leonardo referiri la frumos, ele sunt făcute adesea în treacăt. Oricât de reținut ar fi în aceste referiri, ele vor pune în evidență schimbarea viziunii asupra frumosului. Leonardo respinge bazele teoriei estetice albertiene. Când vorbește despre frumos, el nu se mai gândește la posibila analiză obiectivă, măsurabilă, ci ceea ce-l interesează sunt calitățile emoționale, imposibil de măsurat. Ceea ce ne atrage este grația și farmecul și nu posibilitatea folosirii unei

unități de măsură în aprecierea frumosului. La Leonardo nu există sensuri exacte prin care să distingem frumosul, așa cum credea Alberti.

Raționamentul pe care-l dezvoltă prin teoriile sale este imprimat de Dumnezeu minții umane. Omul este în fruntea naturii și este consecvent cu Dumnezeu. Această idee apare la sfârșitul Evului Mediu. Absolutul, care este identificat cu natura, a plasat-o pe aceasta în Dumnezeu. Și astfel apare existența unei unități a realității universale. Omul poate fi în acest fel modelul lumii, un microcosmos care este ghidat de rațiunea matematică. Raportul abstract om – Dumnezeu, care nu era încă total stabilit în Evul Mediu, se clarifică în Renaștere. Concepția lui Leonardo se îndepărtează de cea a Evului Mediu în care omul aparținea naturii și deci doar lumii fizice. În concepția sa vizavi de divinitate, Leonardo a fost influențat de Marsilio Ficino. Dumnezeu este necesitate absolută, dar și libertate absolută. Leonardo, prin concepția sa, pune în evidență o divinitate ca lume fizică cu toate caracterele existente de la particular la general. Totul este de origine divină, inclusiv frumosul. Sufletul uman este o sămânță divină care are în potență toate posibilitățile cognoscibile. Acest concept coincide cu cel al lui Cusanus exprimat clar în *De Visione Dei*. Pentru Leonardo, omul este modelul lumii, un microcosmos, o frumusețe secvențială care trimite la model. După părerea lui Bovi, acesta este ecoul unui concept moral al unui suflet mistic (145).

În universul lui Leonardo, Dumnezeu, ca supremă necesitate, impregnează totul. Dumnezeu este regula eternă, „maestru al identității”, el se găsește în toate lucrurile. Necesitatea este legea supremă a armoniei, Dumnezeu fiind legea supremă. În

această concepție constă grandoarea spiritului lui Leonardo, naturalmente creștin. Ca element de sprijin al acestei idei stă mai mica lui legătură cu platonismul, în comparație cu Alberti.

Conceptul de adevăr și cel de universalitate fac din Leonardo un om profund moral (146). Aceeași țintă: universalul, o întâlnim și la Fracastoro și Michelangelo. Este de fapt o tendință care se intensifică în secolul al XVI-lea. Spre sfârșitul Renașterii apar modificări și în relația realitate-frumos; M. Barasch consideră că, o dată cu concepția lui Leonardo, apare o posibilă fisură între realitate și frumos.

Entuziasmul general pentru Antichitatea clasică face să se confunde influențele platonice cu cele aristotelice. Dar această împletire nu merge până la identitate. În definirea frumosului, accentul poate să cadă pe calitățile fizice, o definire cu certe influențe aristotelice, sau frumosul poate sta în suflet, definiție de influență platoniciană. Frumosul se poate plasa astfel pe trepte diferite ale traseului idee-materie. Duplicitatea frumosului se datorează și existenței celor două concepte: frumos ca armonie și frumos ca manifestare (*Jäger*), două tipuri de frumos între care există tensiuni, dar nu și opoziții neapărat. Diversitatea raporturilor stă la baza multidimensionalității Renașterii italiene, pluralitatea fiind una din caracteristicile ei, alături de care stă o altă caracteristică, *uomo singolare*, care ajunge în anumite situații să se întâlnească cu aspirația Renașterii, *uomo universale*.

# Marea dilemă a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea

## Importanța Franței în gândirea europeană

Răspândirea ideilor Renașterii italiene va genera criterii și mentalități comune în Europa secolului al XVII-lea. Interesul renascentist pentru lumea antică se perpetuează. Arheologia este în continuare o preocupare constantă, o sursă pentru înțelegerea lumii clasice și un context favorizant apariției lucrărilor de tipul celei scrise de Winckelmann, un secol mai târziu. Secolul al XVI-lea, dar mai ales următorul, sunt dominate de *Poetica* lui Aristotel recent tradusă (o primă traducere este publicată la Veneția în 1498, urmată de o a doua, făcută după original, în 1503).

În secolul al XVII-lea nu există încă o estetică propriu-zisă. Întâlnim o serie de reflecții ale artiștilor, autori ai unei estetici implicite. Acest domeniu aparține încă sferei intelectuale în general, o sferă rațională și aproape în întregime conștientă (147). Chiar dacă admite inconștientul, acesta se bazează pe regulile conștientului. Raționalul și legile sale caracteristice joacă un rol important. Rațiunea este cea care alege, doctrina caracteristică a secolului al XVII-lea fiind „raționalismul universalist”.

În acest context este semnat actul de naștere al esteticii franceze. Treptat, Franța preia rolul

Italiei renascentiste și într-un secol franceza va deveni limbă universală. Adevăratul creator al raționalismului european este francezul René Descartes, al cărui nume va deveni „sinonim cu nașterea epocii moderne” (148). Descartes nu a consacrat o parte specială a filosofiei sale aprecierii frumosului și artei, dar raționalismul cartezian a influențat teoria estetică a clasicismului. Și cu toate că frumosul și arta au fost rar analizate, există „un cartezianism estetic în înțelesul unei libere cercetări asupra acestor obiecte, condusă de preocuparea rațională de a găsi principiile generale și simple” (149). Secolul al XVII-lea este un secol dominat de raționalismul estetic; un raționalism a cărui caracteristică este dată de prezența celor două sfere distincte, subordonate una celeilalte. Sfera inferioară despre care vorbește Wolf, sferă a sensibilității, a schimbărilor continue, este sfera în care morala, religia și logica nu-și au locul. O a doua sferă, cea a universalului, a generalului, sfera legii și regulii, și care aparține rațiunii, este și cea spre care se îndreaptă Descartes.

O teorie a frumosului poate fi extrasă din metafizica lui Descartes. Un obiect este frumos atunci când îndeplinește următoarele condiții: prima, elementele sale nu sunt prea diferite unele de altele și o a doua condiție este ca între elemente să existe proporții aritmetice și nu geometrice. Descartes consideră că orice explicație dată trebuie exprimată în termeni exact definiți matematic. În acest sens, în 1618, în *Abrégé de la Musique* pune în evidență legile matematice de care ascultă muzica. Cartezianismul a răspândit un spirit matematic care face ca judecata estetică să fie total independentă de calitățile sensibile. Accentul pe elementul rațional va duce la ignorarea rolului

imaginației și al senzorialului, ambele nefiind în acord cu principiul său „evidență rațională și claritate”. În răspunsul pe care îl dă părintelui Mersenne în 1630, Descartes definește frumosul în sens clasic, ca armonie a părților, și sugerează ideea ca frumosul să fie „experimentat” (150). Cincisprezece ani mai târziu, în *Pasiunile Sufletului*, definiția pe care o dă se apropie mai mult de formula principiilor plăcerii estetice; numai că este o plăcere intelectuală. Ținta oricărei arte este să atragă sensibilitatea, să fie agrement, nu este numai o plăcere în sine. Descartes a insistat asupra „aplicației speciale” a frumosului, văzul (151).

Pentru a percepe frumosul, obiectul trebuie să fie clar și distinct. Frumosul intră în noi într-un mod particular, definit în epocă *je ne sais quoi*, acel *non so che* apărut deja de la sfârșitul secolului al XVI-lea în Italia și care-l va determina pe Blaise Pascal să facă un pas în îndepărtarea de estetica raționalistă, prin judecata bazată pe sentiment. Dar în concepția carteziană plăcerea simțurilor ascultă de legi, deci de rațional. Estetica în fond ascultă de aceleași legi ca domeniul gândirii, numai că estetica este plasată între două domenii: cel fiziologic și cel psihologic (152) și astfel simțurile devin inteligente și raționale. Această concluzie trimite la „intuiția intelectuală” care va apărea mai târziu la Kant.

După secolul al XVI-lea, când regulile fuseseră abandonate, secolul al XVII-lea este dominat de gândirea raționalistă, este un secol dominat de reguli, de norme, pe care fondatorii Academiei de Artă le considerau necesare pentru obținerea unei structuri permanente. Artiștii din generația primilor академиști credeau că puteau stabili un sistem inefabil de reguli; sperau să găsească o serie

de reguli sigure care să-l ghideze pe artist în obținerea perfecțiunii.

În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, conceptul de regulă este învăluit într-o anumită aură. Regulile sunt mai mult decât auxiliare, ele reprezintă modul de a atinge perfecțiunea. Spre deosebire de *regola* renascentistă, care se referea la fundamentarea științifică a picturii și care se baza pe construcția perspectivă și pe structura anatomică, regulile secolului al XVII-lea sunt mai puțin măsurabile, „adevărul” lor științific fiind mai greu de dovedit. În schimb această perioadă oferă reguli de judecare a operelor de artă, regulile devin criteriul de apreciere, un instrument destinat unui public educat.

Din cauza domeniului comun, esteticienii, în acord cu cartezianismul, consideră frumosul un aspect al adevărului; pentru că adevărul este cheia universului în concepția lui Descartes. Prin *Rien n'est beau que le vrai*, Boileau, teoretician al clasicismului, oferă un echivalent estetic al raționalismului cartezian. El caută sursa frumosului dincolo de senzorial plasând percepțiile realității exclusiv în sfera generalului, alături de adevăr. În acest fel frumosul poate fi cunoscut numai prin rațiune, sfatul lui Boileau: *Aimez donc la raison* fiind definitoriu pentru concepția sa, dar și a epocii sale.

Într-un mod mai puțin categoric, Bouhours oferă un alt raport frumos-adevăr, considerând frumosul o formă învăluită, confuză a adevărului. Roger de Piles, estetician mai mult decât artist, pune în evidență mai multe tipuri de adevăr. Pentru el modelul este lumea perfectă și ideală a naturii, de care artistul se folosește pentru obținerea formei ideale în urma comparării manifestărilor particulare. Selecția perfecțiunilor variate ne

conduce la „adevărul ideal” ce se bazează pe ideea existentă în mintea artistului. Un alt tip de „adevăr simplu” se găsește în natură fără selecție. A treia posibilitate este cea a „adevărului compozit” care se află între natural și ideal, care este compoziția primelor două adevăruri. Roger de Piles pune problema adevărului într-un mod cu totul aparte.

În ce privește raportul cu binele, una dintre regulile secolului al XVII-lea este țelul moral fundamental, continuând concepția lui Ronsard conform căreia frica de Dumnezeu și venerarea binelui trebuie să călăuzească totul.

Concepția antică intră în sfera de preocupări a reprezentanților academismului clasic, Poussin și Bellori, și se reflectă în opiniile lor estetice. Artă poate fi gândită în sens tehnic și normativ, și în acest sens educația trebuie să-l conducă pe student spre frumosul ideal, spre perfecțiune.

Giovanni Bellori, unul dintre conducătorii Academiei di San Luca din Roma, personalitate marcantă a secolului al XVII-lea, este autorul cărții *Vite dei pittori, scultori et architetti moderni*, carte apărută în 1672. Această carte reflectă caracterul cosmopolitan al vieții artistice și intelectuale din Roma secolului al XVII-lea. În 1664, în conferința de deschidere a anului academic, Bellori fixează noțiunea de artist academic și deplânge preferința artiștilor momentului pentru frumusețea formelor în locul idealului. În încercarea de a fixa conceptul de frumos ideal, el îl invocă pe Platon, dar în punctul lui de vedere se simte și eco-ul concepției lui Leonardo da Vinci. Conceptul de frumos ideal este sinonim cu perfecțiunea, concepție care se perpetuează din Renaștere.

Erudit om al bisericii, Bellori introduce, în autentic spirit neoplatonician, conceptul de frumos

care aparține lumii cerești nesupuse schimbării, a cărei copie alterată sunt lucrurile pământești. Din acest motiv, frumusețea oamenilor se transformă adesea în urâtenie, motiv pentru care artistul are datoria de a-l „imita pe artistul suprem”. Frumusețea umană este o frumusețe mixtă, care prin castitate își păstrează forma perfectă. Frumosul și ordinea aparțin numai corpurilor cerești; ordinea este foarte importantă, din acest motiv Bellori afirma în 1664: „caut să iubesc lucrurile bine ordonate” (153). Bellori, ca și Pascal, pune în evidență varietatea formelor frumosului (154). Existența diverselor întrupări ale idealului pune în evidență frumusețile diverse care depind de vârstă și sex, care pot fi forme delicate sau puternice, Bellori enumerând astfel frumusețea lui Jupiter, a Diane sau a lui Hercule. Prezența tipurilor nu este nouă, nou este modul în care Bellori concepe perfecțiunea ca frumos (155). El nu vede nici un fel de contradicție în reprezentarea tipurilor, a emoțiilor și întruparea frumosului ideal. „Frumosul nu este altceva decât ceea ce face lucruri așa cum sunt ele în propria și perfecta lor natură” (156). Este un mod de a privi diferitele tipuri și diferitele stadii ale gândirii, și de a le judeca în funcție de același concept de frumos. Amestecul dintre tipuri, emoții și frumosul ideal devine tema centrală a gândirii clasice.

În Renaștere, arta și frumosul s-au dezvoltat separat, în secolul al XVI-lea frumosul devenea o „valoare marginală” (157), teoria artei fiind rar interesată de frumos. Bellori revine la originile Renașterii și la concepția conform căreia arta manifestă frumosul; mai mult, chiar el le vorbește studenților despre frumos în artă, aceasta reprezentând cea mai originală contribuție a sa (158).

Al doilea reprezentant de marcă al academismului clasic, Nicolas Poussin, pictorul filosof cum îl numește Moshe Barasch, este ca și Bellori preocupat de textele antice și de comentariile lor renascentiste, fiind cunoscut interesul său pentru comentariile lui M. Ficino făcute la *Banchetul* lui Platon. Prin felul în care pune diverse probleme, concepția lui Poussin trimite la Platon și Plotin. Deși nu a scris o estetică propriu-zisă, întâlnim la el o serie de observații referitoare la artă și frumos, care pun în evidență raționalismul francez căruia îi aparține, dar și influențele antice. Aproximarea de tradițiile renascentiste se face prin studiul geometriei, al perspectivei și al proporțiilor și apropierea de antici prin definirea frumosului ca ordine și măsură. Opera de artă este în acord cu legile rațiunii. Artă colaborează cu dorința și rațiunea. Rațiunea îi dă legi, constituie măsuri, etaloane, canoane, dar dincolo de legea exterioară a ordinii există o lege interioară. Poussin observă legile care domină esența și pune în evidență faptul că ființa dezvăluie aparența, intuiția. Rațiunea este sursa valorilor picturale. Ea poate fi găsită în diverse manifestări, dar în special în simplitate. Original este modul de aplicare rațională a diferitelor reprezentări ale emoțiilor; pentru diferitele moduri Poussin preia teoria greacă a clasificării stilurilor, această teorie a modurilor muzicale este în esență o teorie a expresiei, partea centrală a gândirii estetice în Academia de Artă devenind expresia.

Pentru Poussin valoarea centrală a artei nu este rațiunea, ca în Renaștere, ci delectarea. În finalul scrisorii adresate lui Fréart Chambray (la 1 martie 1665) și interpretată ca testament artistic, Poussin consideră delectarea ca țintă finală. Delectarea, nu în sensul ei obișnuit, este o noțiune mult

dezbătută în Franța secolului al XVII-lea; Poussin cu siguranță nu este străin de această noțiune, dovadă stă discuția sa cu Félibien (159). Această noțiune, delectarea, preluată de la moraliștii francezi (François Fénelon pentru care există o „delectare deliberată” și Nicolas Malebranche care era convins că grația este un stadiu al delectării) este considerată de Moshe Barasch ca fiind o sursă timpurie a „plăcerii dezinteresate de la Kant” (160).

În limbajul estetic al secolului al XVII-lea intră cuvinte noi sau sensuri noi ale acestora: ingenuu, gust, fantezie, sentiment. La jumătatea secolului al XVII-lea, Matteo Pellegrini definea noțiunea de ingenuu ca parte a sufletului care caută să fabrice frumosul și eficacele, gustul fiind facultatea de a judeca, îndreptată tot spre frumos. Asistăm la trecerea de la *raisonner par principes*, concepția lui Pascal caracteristică secolului al XVII-lea, la concepția lui Dubos *jouger par sentiment*, care-și pune amprenta asupra secolului al XVIII-lea.

În momentul în care se naște estetica, în Franța, scriitorii, filosofi, artiștii erau deja familiarizați cu gândirea clasică despre frumos. O adevărată sfadă între antici și moderni începe spre sfârșitul secolului al XVII-lea, atunci când Charles Perrault scrie un poem (în 1687), *Querelle des anciens et des modernes*, urmat de patru volume de dialoguri, *Parallèle des anciens et des modernes*, prin care se clarifică conceptul modern de artă și se formează un nou tip de consumator. Charles Perrault refuză ideea Renașterii italiene referitoare la funcția științifică a artei și separă pentru prima dată complet arta de știință. Vraja rațiunii se destramă, arta și frumosul nu mai trebuie să apară în primul rând rațiunii, ci sentimentului. Idealul

lui Descartes se modifică, ne îndreptăm spre secolul al XVIII-lea, în care există raționalism, dar un raționalism moderat, așa cum întâlnim la sfârșitul secolului al XVII-lea la Roger de Piles.

Trecerea de la secolul al XVII-lea la secolul al XVIII-lea este o perioadă caracterizată prin schimbarea unghiului de vedere. Ea se manifestă în filosofie, și implicit și în estetică, prin trecerea de la raționarea prin principii la judecata bazată pe sentiment. Dacă secolul al XVII-lea este secolul rațiunii și al moralei, secolul al XVIII-lea devine secolul rațiunii limitate (161).

Cel mai bun martor al începutului de secol XVIII este abatele Dubos; el scrie una din cărțile cele mai folositoare ale secolului, după cum consideră Voltaire. Este o carte citită și apreciată în întreg secolul, nu numai în Franța, ea este prețuită și în Anglia, de Burke și Hume, *Réflexion critique sur la poésie et la peinture*, carte scrisă în 1719, ce cuprinde o serie de reflecții teoretice. Nu este o lucrare de metafizică sau etică, ci avem de-a face cu lucrarea unui diplomat. Dubos nu este preocupat de idei estetice, cât de analiza celor două arte: poezia și pictura. Structura doctrinei lui se bazează pe conceptul de spectator, care reprezintă și punctul de plecare al reflecțiilor. Prin acest punct de vedere el anticipează o parte din concepțiile moderne.

În secolul al XVIII-lea există tentative de a fonda ideea de frumos pe principii filosofice stabile. În 1741, în lucrarea *Essai sur le beau* părintele André propune o doctrină a binelui, sub influența lui Malebranche, și completează doctrina adevărului carteziană cu o doctrină a frumosului. El completează metafizica și morala cu o estetică. În concepția sa, frumosul este „ceea ce are dreptul

să placă rațiunii și reflecției în virtutea propriei sale excelențe” (162). În plin secol al XVIII-lea părintele iezuit André, fidel cartezianismului, distinge trei forme ale frumosului: un frumos esențial, divin, independent de orice intuiție umană, un frumos natural, independent de opiniile oamenilor, și un frumos arbitrar, de factură umană. Frumosul esențial este ceea ce amintește în corp de acea unitate originară, suverană și eternă, perfectă, ale cărei umbre sunt obiectele de artă. Frumosul este legat de substanța divină și, la limită, se confundă cu ea. Această substanță divină conferă obiectului unitate și frumusețe simultan. În concepția despre frumosul esențial se observă influența lui Platon. Acest frumos esențial este necesar și independent de orice instituție. El reprezintă arhetipul care furnizează modelele naturii. Frumosul esențial înseamnă ordine, proporție, simetrie, regulă, o definiție care ne trimite la cea dată de Sfântul Augustin. Mai mult chiar, există și un frumos moral care se bazează pe ideea de ordine.

Aceste trei forme ale frumosului sunt împărțite la rândul lor în frumos sensibil și frumos inteligibil, ambele perceptibile prin rațiune. În această împărțire carteziană, frumosul sensibil, apreciabil în corpuri, este perceptibil prin rațiunea atentă la ideile sesizabile prin simțuri. Frumosul inteligibil este cel ce trimite, în percepția prin rațiune, la ideile spiritului pur (163). Dintre cele două tipuri frumosul sensibil este cel mai complex, pentru că este perceput prin două dintre simțuri: prin văz și prin auz. Părintele André mai oferă o clasificare a frumosului în funcție de cele două simțuri. Frumosul vizibil poate fi la rândul lui esențial, frumos vizibil natural, și frumos vizibil arbitrar. Această

concepție a părintelui André despre frumos vine în continuarea celei a lui Boileau.

Tot la începutul secolului al XVIII-lea apare în 1721, *Tratatul despre frumos* al lui J.P. Cousaz. În acest tratat autorul subliniază caracterele frumosului: varietatea, unitatea, regularitatea și proporția. Diderot în comentariul său subliniază ideea că plăcerea este efectul frumosului. Croce, în schimb, în comentariul pe care-l face la tratatul lui Cousaz, pune în evidență faptul că frumosul nu este legat de plăcere și sentiment ci de „ceea ce se aprobă” și care de aceea se reduce la idei. Definiția frumosului o identifică cu frumusețile particulare ale științelor, prin această diversificare apare o frumusețe a geometriei, a astronomiei, a algebrei, fizicii, istoriei.

Denis Diderot, figura proeminentă a Iluminismului european și adevăratul fondator al epocii moderne este unul din redactorii principali ai Enciclopediei (164). Această experiență de neprețuit îl împinge spre toate zonele cunoașterii. În estetică se îndreaptă înspre armonia prestabilită și credința în inconștient, estetica sa fiind o estetică a inconștientului. Diderot este primul estetician care oferă un demers sistematic în acest sens. Creația are la bază instinctul, neexistând o diferență esențială între creația unui organism și cea a unei idei noi (165). Fără ipoteza inconștientului nu putem cunoaște teoria gustului și a judecății (166).

În estetica lui Diderot noțiunea de frumos ocupă un loc central. El concepe problema metafizică a frumosului în relație cu persoana care-l experimentează, întrucât pentru Diderot „Totul este experimental în noi” (167). Diderot împarte frumosul în diferite specii, dar nu definește frumosul în

general, el pune în evidență diverse nuanțe ale frumosului: drăguț, frumos, încântător, divin, sublim. Pentru Diderot există două tipuri diferite de frumos, cel considerat de popor și frumosul considerat de filosof (168). Totuși frumosul este judecat în raport cu idealul, ideal pe care-l definește ca „modelul din afara mea” (169).

Frumosul înseamnă ordine, proporție, raporturi, armonie. Ele sunt reguli esențiale ale frumosului și sunt eterne, originale și suverane. Frumosul, ca și întreg universul, depinde de aceste caracteristici ce decurg din existență. „Ne naștem cu nevoi” (170), ele sunt nevoi de ordine, de aranjare, de simetrie, de proporție, de unitate. Dintre ele, ordinea ce produce un efect desăvârșit determină apariția frumosului. Dar la fel de importantă este și nevoia de unitate. Nimic nu este frumos fără unitate, la fel cum nu există frumos fără subordonare. Unitatea este ideea, este intuiția generatoare. Ea trebuie să armonizeze diversitatea, pentru că multiplicitatea trebuie subordonată unității. Toate aceste nevoi sunt venite prin simțuri.

Diderot, în articolul său din Enciclopedie, consideră frumosul „tot ceea ce conține în sine ceva în stare să-mi trezească în minte ideea de raporturi” (171). Frumosul este o relație între cel care contemplă și ceea ce este contemplat, este un raport subiect – obiect. Frumosul constă în raporturi și aceste raporturi din frumos sunt reale (172). Conștiința raporturilor poate fi implicită sau explicită. Frumosul ne inițiază în perceperea acestor raporturi. „Perceperea raporturilor este deci la baza frumosului” (173). Diderot definește frumosul chiar ca percepere a raporturilor. O altă definiție, subliniată de R. Bayer, este aceea în care frumosul este considerat ca fiind conformitatea imaginației

cu lucrul. După natura lucrului există grade ale frumosului; Diderot vorbește despre frumusețea absolută, despre o frumusețe reală și frumusețea percepută. Așa cum există diferențe între frumosul considerat de popor și cel perceput de filosof, tot așa există și un frumos de sistem (174). „Sentimentul frumosului este rezultatul unei lungi suite de observații” (175).

Diderot pune în evidență legătura strânsă existentă între adevăr, bine și frumos. În *Nepotul lui Rameau* el subliniază această relație prin similitudinea cu Sfânta Treime: adevărul este Tatăl care zămislește, binele este Fiul din care provine frumosul, care este Sfântul Duh (176). Dar Diderot preferă bun în loc de bine, pentru că bun este anterior adevărului și nu este metafizic, el devine biologic și legat de util, în timp ce binele este o valoare de realizat. Frumos și bun sunt unite, prioritate are bunul asupra frumosului, Diderot subliniază posterioritatea frumosului în raport cu bunul (177). Legătura dintre bun și frumos se bazează pe fundamentul lor comun, acesta constă în raporturi utile vieții. Perceperea și folosirea raporturilor care se asimilează prin obișnuință reprezintă sursa gustului bun și frumos. Frumos și bun, ambele sunt legate de util și astfel triumfă legile mecanicii și ale fiziologiei (178).

În raportul frumos-util există o serie de oscilații (179). Utilul stă la baza frumosului pentru că „utilul circumscrie totul” (180), dar frumosul poate să-și depășească utilul. Această concepție este expusă de Diderot în 1748 în *Lettre sur les Aveugles* (181). Frumosul implică utilul, dar nu orice util este și frumos. Există, pe de altă parte, o frumusețe falsă, spre care ne conduce arbitrarul, și o frumusețe autentică, subordonată exigențelor utilului. Dar

există două tipuri de utilitate: o utilitate manifestă, utilitatea generală mai mult trăită, și o a doua utilitate ascunsă, latentă.

Mult mai puțin preocupat de frumos decât Diderot, și în contrast cu concepția lui, Jean Jacques Rousseau nu a constituit un sistem al frumosului. Interesul său pentru estetic se îndreaptă spre locul important pe care-l acordă sensibilității și reacțiilor afective. Reacția sentimentului împotriva rațiunii, a iraționalului împotriva raționalului, alături de ponderea extremă pe care o oferă naturii, reprezintă punctul de pornire pentru noul curent.

### Aportul gândirii engleze în aprecierea frumosului

O dată devenită centrul cultural al perioadei, Franța propune o ordine intelectuală lumii. La cumpăna secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, „străinii de calitate” își dau întâlnire aici. Conștient de poziție, regele construiește planul unui sistem solar cu centrul la Versailles. În imperiul cultural o dată creat, franceza va deveni limbă universală și astfel spiritul francez își va pune pecetea asupra gândirii europene. Dominația sudului ia sfârșit, nordul devenind preponderent.

O nouă perioadă ia naștere, o perioadă dominată de observație și marcată de căutări. Beatitudea dată de adevăr pune în lumină un nou tip de frumos, cel al cunoașterii științifice. Matematica este o formă a cunoașterii. Geometria și spiritul geometric sunt la modă, florentinii consideră geometria ca fiind tipul ideal de cunoaștere. Științele naturii intră în atenția lumii, căpătând spații importante în marile reviste europene. *The Royal*

*Society* construiește un microscop mai puternic, Francesco Redi publică un tratat despre viețile microscopice. Interesul pentru problemele matematicii face ca Leibniz și Newton să descopere aproape simultan calculul infinitezimal, de unde și urmările: fenomenele naturii nu mai sunt determinate prin calcule discontinue, determinate fiind prin calculul infinitezimal ele sunt considerate fenomene continue.

La sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea se redeschide gustul pentru călătorii. Locke și Leibniz călătoresc spre a vedea curiozitățile lumii. Aceste binevenite călătorii oferă îndrăzneală autorilor lor (călătorul pornit cu o idee, la întoarcere constată că aceasta s-a clarificat pe neașteptate). Protestanții francezi, ținută departe de patrie prin Edictul de la Nantes, se răspândesc în Europa. Cei stabiliți în Anglia, prin traduceri lor, asigură accesul la filosofia engleză. Ei vor scrie un dicționar util englezilor, care a devenit clasic pentru francezi. Fără Locke, d'Alembert, un secol mai târziu, nu ar fi putut scrie cuvântul preliminar al Enciclopediei. Intelectualitatea franceză exilată răspândește gândirea engleză; limba franceză intermediază între țările latine și filosofia engleză. Sunt traduse scrierile lui J. Locke. Sub influența lui, gânditorii se orientează spre realitățile psihologice. Locke studiază metafizica, dar și științele experimentale. Acestui „astru nou” „îi revine sarcina să propovăduiască noul adevăr” (182).

În secolul XVII englez sunt puțini esteticieni, dar concepțiile estetice care apar sporadic nu sunt de neglijat. Estetica britanică se întemeiază pe concepțiile lui John Locke cu al său spirit al ironiei care aduce un nou suflu. Apar noi căi de cercetare care aduc și o schimbare a atitudinii, o răzvrătire împotriva constrângerilor, a „regulilor”.

Noua cale în investigație nu mai pornește de la adevărul general al rațiunii. Punctul de plecare al cercetării științifice este evenimentul psihologic particular; o dată cu el crește importanța impresiei senzoriale. Putem să-l cunoaștem pe Creator numai prin cunoștințele pe care le putem avea despre creatură (183). Senzația este aceea care ne ajută să reconstituim „totul”. Toate manifestările spiritului se reduc la senzații. Există senzații simple ale lumii exterioare și interioare, și sinteze ale senzațiilor simple care se constituie în idei complexe. În noua școală engleză, gustul se întemeiază pe simț, pe sentiment, pasiune sau intuiție interioară.

John Locke este continuatorul concepțiilor filosofice ale lui Bacon și Hobbes, în special pe linie empiristă. Francis Bacon nu a lăsat o estetică definitivă și completă, dar ceea ce există este sub influența tendinței neoclasice. În sporadicele referiri la frumos nu consideră proporțiile importante, contestând opinia lui Dürer, respinge rolul proporției și reducerea frumosului la un raport matematic, pentru că imaginația „depășește măsura naturii” (184).

Bacon este precursorul lui Thomas Hobbes, omul care a dat Angliei cea mai completă filosofie mecanicistă (185). Hobbes consideră că nu există nimic în afară de materie și mișcare. Mișcarea afectează obiectele exterioare, informația se transmite la creier și apoi la inimă, pentru ca apoi traseul în sens invers să producă senzația. Totul este materie și mișcare, inclusiv spiritul. Hobbes aparține aceleiași tradiții fizio-psihologice ca și renașcentiștii Campanella și Cardanus; prin apropierea psihologică de problema estetică concepția lui Hobbes reprezintă momentul de ruptură cu tradiția scolastică. Profesorul Springran îl consideră

pe Hobbes ca fiind la „baza noii estetici” (186). Hobbes și-a bazat estetica pe o psihologie rudimentară, aceste teorii rudimentare au fost cele care au dat impulsul unui nou tip de gândire. Plăcerea estetică, ca funcție a minții omenești, trebuie investigată și explicată ca „fenomen natural al cosmosului uman” (187). În concepția estetică hobbesiană mai importantă este imaginația, ca operațiune complexă. Imaginația constă în figură și corespondență. Ea nu ne conduce la diversitate ci, la fel ca filosofia, ea clasifică și ordonează. Alături de imaginație un alt element necesar al percepției este memoria. Înzestrarea mentală nativă, simțul interior împing spre armonia sufletului și frumusețea formei (188). Prin acest punct de vedere, Hobbes este în acord cu tendința noii filosofii, raționalizând fenomenele mentale.

Un alt reprezentant al secolului al XVII-lea este George Berkeley, episcop de Cloyne. El nu a scris o estetică propriu-zisă, ideile sale despre frumos sunt expuse în *Jurnalul de călătorie* și în câteva articole din *The Guardian*. Pentru Berkeley, frumosul este miracolul ce revelează unitatea și armonia prin care spiritul uman contemplă estetic; dar fără providența divină nu există izvoare primare ale frumosului. Indiferent dacă plăcerile sunt naturale sau arhetipale, importantă este perceperea ordinii în finalitate. Nu este frumosul ceea ce place, ci simetria, proporția, perfecțiunea; aceste idei ne trimit la concepția platoniciană. Noțiunea de frumos nu este percepută, ci concepută, este o elaborare rațională, o cunoaștere „noțională” (189). Lucrurile frumoase aparțin imaginației, în timp ce principiul lor aparține suprasensibilului, vine deci în interesul pur și urcă spre Dumnezeu ca sursă a întregii unități. Acțiunea

divină precede unitatea universului (pentru că principiul universului există în ideile divine) și printr-o lege divină, perpetuă, face legătura cu senzațiile noastre. Este motivul pentru care natura umană revelează o anume unitate, legile naturii reprezentând limbajul divin oferit omului.

Chiar dacă obiectul este dominat de raționalitate, subiectul este cel care conferă semnificația. Berkeley subiectivează „calitățile primare” și „calitățile secundare” puse în discuție de John Locke.

În secolul al XVIII-lea mutația care se petrece pune capăt doctrinei clasice în domeniul esteticii. Ea corespunde trecerii de la Descartes la Newton în gândirea științifică și acordării unui loc deosebit sensibilității și simțurilor în concepțiile estetice.

Shaftesbury a fost primul filosof englez care a folosit „simț” în sens valorizator. În sens specific estetic, el pune în discuție „simțul interior” (190). Acest simț interior (191) stabilește legătura magică, legătură care face sufletul să vibreze la unison cu armonia divină. Conexiunea suflet-divinitate este predeterminată; simțul armoniei are sensul de înrudire spirituală cu armonia universului. Alături de aceste simțuri, cel cu sens evaluator estetic, simțul frumosului, „nu prea are mult de-a face cu simțurile propriu-zise” (192). Shaftesbury înalță gustul la rangul unui simț al frumosului, care este simț al ordinii și al proporției. Frumusețea este fondată pe corp, spirit și principiu divin, ca sursă a inteligibilului frumos, pentru că „Nimic nu este așa divin ca frumosul” (193). Dar Shaftesbury nu este interesat atât de figurile frumoase, cât de ceea ce este mai elevat la fiecare specie.

Există mai multe frumuseți, coalizarea lor ne conduce spre armonia generală și implicit spre virtute. Viciul devine păcat estetic, a-l comite cu

bună știință înseamnă a încălca logica, morala și bunul gust. Simțul nostru moral tinde să creeze această armonie pe care trebuie să o dorească desăvârșită. Frumosul și binele sunt unul și același lucru, universul este armonic și deci nu există disonanțe. Aceste caracteristici ale frumosului amintesc de cele puse în discuție de Platon. Influențele platoniciene se observă în definirea frumosului ca ordine, proporție, armonie, cadență în concepția ierarhică a frumosului cu cele trei stadii ale sale de la corp prin suflet spre transcendent. Dumnezeu ca sursă a frumosului este tot o concepție platoniciană, la fel ca echivalența frumos, bine, adevăr. Frumosul și binele sunt la fel, „Simte binele și vei vedea toate lucrurile frumoase și bune” (194), ne spune Shaftesbury în *Letters to a Young Man*. El consideră sensibilitatea față de bine și frumos ca fiind congenitală. Estetica lui este o morală, etica sa fiind mai degrabă o estetică.

Francis Hutcheson, principalul discipol al lui Shaftesbury, consideră că „perceperea armoniei este în mod corect denumită simț” (195), pentru că nu implică nici un element intelectual. Acest simț al frumosului se plasează între rațiune și senzualitate. *Sense of beauty* este un gust înnăscut pentru frumos, prin urmare nu contează nici cultura, nici educația și nici exemplul. Frumosul presupune o relație între subiect și obiect fără nici o dependență de dorință, frumosul neavând legătură cu dorința. Simțul frumosului este un simț spontan și ireductibil, „ideile frumosului și armoniei exercitate în sufletul nostru ne plac în mod necesar și imediat, la fel ca și alte idei sensibile” (196).

Obiectele frumoase sunt dirijate de aceleași legi, dar care trebuie surprinse; simțul estetic fiind caracterizat prin universalitate. Hutcheson pune

în discuție două tipuri de frumos: o frumusețe originară sau absolută și o frumusețe relativă sau comparativă. Frumusețea originară este o frumusețe care place în sine, fără a fi comparată cu ceva, este un frumos indiferent de spiritul care percepe. Acest frumos se înfiripă în rațiune din uniformitate și varietate; uniformitatea face ca frumosul să se descopere în proporții ale varietății. Frumusețea originară este frumusețea trezită în noi de relațiile formale plăcute. Există o frumusețe abstractă, cea mai abstractă dintre ele fiind frumusețea teoremelor. Frumusețea matematică este definită ca pregnantă și fecunditate a adevărului, este o frumusețe în care simplitatea este articulată cu bogăția și varietatea consecințelor. Frumusețea comparativă este frumosul fidel modelului. Această frumusețe a copiei este o frumusețe a ceva ce imită originalul, fără să presupună existența frumuseții reale a originalului. Pentru această frumusețe a copiei, Hutcheson propune o lege matematică care determină frumusețea, ea constă în raportul între uniformitate și varietate.

Frumosul indică unele calități morale. Frumosul și binele au comună rădăcina afectivă, primul plăcerii. Numai că regularitatea și armonia frumosului oferă plăceri complexe, sentimentul frumosului și al armoniei fiind superior. Frumosul și binele au ca punct comun universalitatea sentimentului. Amândouă simțurile – moral și estetic – sunt înăscute și sunt puse în evidență de evenimentele vieții. Ele sunt dezinteresate. Prin faptul că sunt dezinteresate, frumosul și binele se desprind de util. Dezinteresul ne face să neglijăm ceea ce este util și convenabil, pentru a obține ceea ce este frumos. Pe lângă aceste caracteristici comune există o serie de deosebiri: sentimentul frumosului

este anterior și natural, simțul frumosului se revelează printr-un simț interior, un simț distinct de cel prin care este perceput binele. Aparent moralistă, estetica lui Hutcheson aparține psihologismului și pregătește punctul de vedere al școlii scoțiene.

Unul dintre reprezentanții școlii scoțiene, David Hume, propune o estetică opusă celei de tip platonician, bazată pe ideea de frumos. El elaborează o soluție estetică în care sentimentul frumosului înlocuiește ideea de frumos. După Cassirer, o dată „cu Hume estetica devine psihologie” (197). Hume este cel care face pasul decisiv. El asigură trecerea de la obiect la subiect și pune bazele principiilor psihologiei artei.

Prin definirea frumosului ca un raport armonic între om și obiect, Hume mai face un pas spre subiectivism. El analizează cele două căi prin care ne parvine frumosul: emoția și sentimentul. În concepția lui, frumosul nu constă în proprietatea obiectului, pentru că obiectul nu are valoare proprie, el își trage valoarea din pasiune, aprecierea frumosului fiind relevată de sentiment. Pentru a vedea dacă ceva este frumos nu ne raportăm la obiect, ci la subiect și la sentimentul de plăcere pe care îl determină acesta în anumite circumstanțe. Fiind fidel concepției lui Hutcheson, Hume raportează judecata estetică la simțul estetic fixând natura umană. Frumosul nu este astfel o calitate inherentă, el există în spiritul care contemplă, sentimentul frumosului depinzând de structura particulară a spiritului.

Există o diversitate în sentimentul frumosului și al valorii, fiecare percepe o frumusețe diferită. Ceea ce este frumos pentru unii este urât pentru alții, oamenii cu gusturi diferite percep diferit frumosul. Nu există deci o frumusețe reală și din

acest motiv apare un contrast între frumos și adevăr. Ceea ce există sunt regulile estetice care sunt fundamentate pe experiență, la fel ca în cazul științelor practice. Regula este universală, dar nu și universal recunoscută. Totuși existența normei nu exclude varietatea, cauza varietății fiind dată de imperfecțiunea gustului. Existența opiniilor particulare depinde de vârstă, de țară, de umorul celui popor.

Hume pune în discuție și o frumusețe perfectă, care poate fi percepută în funcție de individ și în care există o comunitate de sentimente ale frumosului. Norma gustului este dată în acest caz de consens, de „verdicte reunite”. Obiectele care determină aprecieri comune au la bază elemente comune, cele care suscită în noi ideea de frumos sunt obiectele în care există uniformitate și varietate. Normele frumosului se bazează pe un simț puternic unit cu sentimentul de practică, devenit perfect prin comparație și limpezit de prejudecăți.

Cu o concepție diferită de a lui Hutcheson, Hume consideră utilitatea ca având un rol important în analiza frumosului. Această utilitate poate fi o calitate morală dar și una estetică. O conexiune importantă pentru subiectivismul estetic al lui Hume este legătura dintre simpatie și utilitate, la fel cum este cea dintre utilitate și frumos. Prin forța imaginației această simpatie impune conversia unei idei într-o impresie. Într-o estetică în care spectatorul joacă un rol important, avem de-a face cu o frumusețe a imaginației, aceasta fiind unică prin generalizarea plăcerii. Hume, ca și Hutcheson, definește frumosul ca sentiment, ei aparțin „forțelor schimbării” în estetică. Din acest motiv, Carlyle îl consideră pe Hume ca fiind precursor al Romantismului (198).

Al doilea reprezentant al școlii scoțiene, Adam Smith, propune o concepție estetică opusă lui Hume. El este interesat de teoria imitației, de raportul dintre frumos și cutumă, de relația frumos-util dar și de relația frumos-ideal. Adam Smith preia două probleme puse de Hutcheson: prima problemă este cea a distincției dintre frumusețea absolută și frumusețea relativă și a doua problemă este cea referitoare la existența unei valori estetice a cutumei. Prin modul în care pune problema, Smith introduce în estetica engleză preocupări și relativisme sociologice. În același sens Addison definește frumosul ca instinct social al speciei. Frumosul depinde de varietatea culorilor, de simetrie, de poziție, de amestecul corect și potrivit, dar el depinde în primul rând de aprecierile membrilor unei rase sau ai unui neam.

Burke, considerând că „frumusețea este o calitate socială” (199), pune în discuție simțul frumosului ca instinct social. El definește frumosul ca fiind acea însușire a ființelor și lucrurilor care le face capabile de a stârni iubirea. Dar frumosul nu se confundă cu dorința, „simțirea este trezită de frumos” (200) și se numește iubire, Burke reduce astfel întreg procesul estetic la pasiune. El este un antiraționalist, subliniind că frumosul „nu necesită ajutor din partea capacității noastre de a raționa” (201). În concepția sa, frumosul nu depinde de trăsăturile obiective, el nu este o creație a rațiunii noastre, calitățile lui fiind perceptibile prin simțuri. Din acest punct de vedere, frumosul nu se pretează măsurătorilor; frumosul nu este legat de proporție, mai mult chiar, precizia și proporțiile strică frumosului. În concepția lui importantă este diversitatea, pentru că, spune el, nu există frumos unde nu există diversitate. Pentru aprecierea pozitivă

a frumosului sunt importante „proporțiile relativ mici”, netezimea, gingășia, limpezimea și strălucirea culorilor, varietatea și armonia părților. Burke propune o analiză fiziologică a frumosului, despre care Kant spunea că împiedică universalitatea judecății de gust. În 1756, Burke fondează o nouă estetică care merge dincolo de definiția clasică a frumosului. Împreună cu Hogarth el determină ruptura radicală cu teoria neoclasică.

Un punct de vedere ortodox asupra frumosului ne oferă Joshua Reynolds. El apără doctrinele tradiționale ale imitării frumosului ideal. Considerând că „Acest măreț ideal de desăvârșire și frumusețe nu trebuie căutat în ceruri, ci pe pământ” (202), Reynolds vede în „cauza aplecării noastre” spre frumos existența deprinderii, a obiceiului. Prin explicația dată selecției și prin necunoașterea existenței unei regiuni dincolo de regiuni (a supranaturalului), el depășește caracterul pur convențional al gândirii neoclasică.

### Conceptul de frumos în gândirea germană prekantiană

Viziunea Antichității a persistat în secolul al XVII-lea și a devenit crucială în secolul al XVIII-lea. Exaltarea concepțiilor antice, reîntoarcerea la Antichitate, reprezintă tema curentă a secolului al XVIII-lea. Începutul de secol este marcat de trecerea de la logica intelectualistă a autorului din secolul al XVII-lea la concepțiile secolului al XVIII-lea, la cei care vor să trateze principiile nonintelectual (203).

Estetica germană stă sub semnul esteticii franceze și a celei engleze. Predarea doctrinei lui

Descartes a dus la eliberarea Germaniei de concepțiile scolastice, asimilarea spiritului și metodei carteziene reprezentând un câștig definitiv. Spinoza, cel care va influența metafizica germană, a debutat prin a expune sistemul cartezian. În prima jumătate a secolului al XVIII-lea gândirea germană este influențată de raționalismul francez și de senzualismul englez, pentru ca, după 1756, estetica germană să ajungă la o sinteză originală. Influența gândirii engleze asupra celei germane este incontestabilă, dar ea devine evidentă după înlăturarea modelelor franceze. Modelul cartezian oferă o identitate frumos-adevăr, acest frumos clar și distinct revelat prin idei înăscute. Pe de altă parte, manifestările spiritului sunt reduse la senzație; prin această reducere John Locke oferă un model prin separarea senzațiilor în senzații simple și senzații complexe, acestea din urmă, la rândul lor, constituie idei complexe și se obțin prin sinteza celor simple. Leibniz și Wolf folosesc ambele sisteme considerând simțurile inferioare și spiritul superior.

Gânditor cu preocupări enciclopedice, întemeietor al Iluminismului german, Leibniz este filosoful care a influențat întreaga gândire germană a secolului al XVIII-lea. Dacă pitagorismul se baza pe aritmetică, iar spinozismul pe geometrie, filosofia leibnizeană are la bază calculul infinitezimal, ai cărui autori sunt simultan Leibniz și Newton. Leibniz consideră matematica principalul sprijin al filosofiei, pentru că matematica îl ajută să descopere armonia și să stabilească legea mișcării. Filosofia lui Leibniz se bazează pe valoarea infinitezimalului, a imperceptibilului, pe existența substanței simple care constituie esența instinctului vital. Această particulă elementară este, în concepția lui, monada.

Constituită din substanță individuală, monada are două caracteristici specifice: faptul că nu există două calități identice în natură și existența unei armonii prestabilite, haosul și confuzia nefiind decât aparente. Leibniz este mai sensibil la concordanțe decât la contraste, îi place varietatea, dar preferă reducerea la unitate. În armonie se contopesc diversitățile unite într-un tot, în care fiecare are un loc conform ordinii divine. Concepția lui Leibniz este dominată de „afirmarea unei armonii suverane” (204). Paul Hazard consideră că acordul desăvârșit pus în discuție de Leibniz este superior armoniei sferelor din concepția lui Platon.

Leibniz pune în discuție un acord în care universalul să fie reprezentat, fără ca particularul să-și piardă drepturile. În concepția lui, universalul este compus din forme și forțe care urmăresc o țintă. Legea universului, care este unitatea în diversitate, este o lege care capătă formă în legea estetică. Universul este în întregime estetic, este un univers frumos. Întreg sistemul filosofic leibnizian este constituit pe definiția frumosului, concepția asupra universului fiind dominată de punctul de vedere estetic. Acest mod de a privi problema este asemănător cu cel al lui Platon.

Senzația are un rol capital în cunoaștere. Este o sursă de cunoaștere care constituie elementul esențial în definirea frumosului. Această senzație care este pentru senzualiștii englezi un factor de cunoaștere revine în gândirea lui Leibniz sub forma unui concept mai puțin restrâns decât la John Locke.

Leibniz face distincția între frumos și adevăr, prin diferențierea pe care o pune în evidență la nivelul cunoașterii. Cunoașterea „clară și distinctă” este cea specifică adevărului, domeniul frumosului

fiind cel al cunoașterii „clare și confuze” (205). Monadele nu există decât ca reprezentări, se reprezintă pe ele însele, dar și universul. Fiecare corp este o astfel de reprezentare a lui și o reprezentare confuză a universului. Monadele transgresează trei etape diferite ca grad, dar nu și ca natură. Leibniz pune în evidență monada obscură, monada confuză și reprezentarea distinctă care este reprezentarea divină. Universul este un ansamblu armonic, organizat ierarhic. Prin urmare, neexistând decât armonie, nu există urățenie, armonia fiind suportul frumuseții. Ideile referitoare la frumos sunt expuse de Leibniz în lucrările *Beatitudinea* (1710-1711) și *Monadologia* (1714).

În *Beatitudinea*, operă caracteristică secolului al XVIII-lea, Leibniz disociază estetica de morală; o separare clară a eticii de estetică urmează să fie făcută mai târziu de către Kant. În această lucrare, Leibniz definește plăcerea ca sentiment al perfecțiunii, resimțit în noi, dar și în afară. Plăcerea, această repercusiune sentimentală a lucrului intelectual, este fenomenul secund, perfecțiunea fiind plasată pe primul plan. Perfecțiunea, ca și morală de altfel, este definită ca unitate în varietate, se stabilește astfel o identitate între perfecțiune și morală, ca natură gânditoare a esteticii. Impulsul dat de frumos este un elan față de bine, legătura dintre frumos și bine fiind determinată de legătura dintre ordine și perfecțiune. Frumosul rezidă în ordine și prin ordine el trezește dragostea. Leibniz subliniază legătura existentă între frumos și dragoste, ordine și perfecțiune. Reprezentarea clară și confuză căreia îi aparține frumosul corespunde reprezentării estetice, fiind reprezentarea confuză a perfecțiunii. În această estetică intelectualistă a lui Leibniz, perfecțiunea

implică în întregime cunoașterea. Toată estetica germană a secolului al XVIII-lea se bazează pe percepția confuză, și nu pe cea clară și distinctă. Contemplarea estetică este confuză, fenomenele intelectuale, la fel.

Leibniz și Wolf ridică noțiunea de frumos la nivelul ordinii transcendente (206). Frumosul este văzut din perspectiva perfecțiunii, o perfecțiune care ne poate da o impresie de agreabil. Wolf este cel care a stabilit linia de demarcație între cunoașterea sensibilă și cea inteligibilă. El a divizat spiritul în două părți. O parte inferioară, cea a sensibilității și care conține idei înăscute, este partea care nu depășește sfera simțurilor. Acestei părți îi corespund percepțiile confuze. Ideile clare și logice îi aparțin celei de-a doua părți, cea superioară. Această împărțire favorizează apariția clarificărilor *baumgartiene*.

În secolul al XVIII-lea, estetica germană este marcată de ceea ce Moshe Barasch numește *decada crucială* (207). Pe o distanță de mai bine de zece ani apar lucrări semnificative pentru gândirea estetică germană (1750 – an marcat de lucrarea lui Baumgarten, 1755 – de cea a lui Mendelson, 1755 – Winckelmann, 1766 – Lessing).

Estetica exista de la sfârșitul Antichității ca ramură a filosofiei care se ocupă de frumos și arte; jumătatea secolului al XVIII-lea este momentul decisiv, el marchează nașterea noii științe – *Estetica*. Etimologia greacă a cuvântului *aesthetica* trimite la lumea senzațiilor, o lume care se opune logicii. Dar Baumgarten consideră că această nouă știință este *sora mai mică a logicii*.

Profesor de latină și versificație, Alexander Baumgarten menționează pentru prima dată, în 1735, numele disciplinei în lucrarea *Meditationes*

*philosophicae de nonnullis ad poem pertinentibus.* Termenul estetică se naște prin substantivarea unui adjectiv feminin; la origini, termenul are un caracter nespecific, el căpătând specificitate în lucrarea lui Baumgarten. În 1750, urmașul lui Wolf și al lui Leibniz definește estetica, această nouă știință, ca știință a cunoașterii sensibile. Estetica este un domeniu particular de cunoaștere, este o disciplină concepută ca o categorie generală a cunoașterii, este știința de a cunoaște ceva în manieră sensibilă.

În tentativa de a revigora concepția lui Vico, Croce contestă paternitatea clară a noii științe. În concepția lui, estetica este o descoperire a lui Vico, Baumgarten nefăcând decât să fixeze termenul după zece ani de la apariția lui inițială în *Scienza nuova*. Această idee este contestată de M. Barasch din considerente clare, o influență determinată de concepțiile lui Vico își va face apariția în secolele XIX și XX (208).

Odată cu Baumgarten începe o nouă epocă, el este primul care a stabilit o dogmă a frumosului estetic și a separat estetica de filosofie. Estetica este știința frumosului, el o consideră o știință inferioară, pentru că la baza cunoașterii se află senzațiile. La sfârșitul lucrării *Aesthetica* Baumgarten dă o definiție intelectualistă: estetica este *știință a cunoașterii sensibile sau gnoseologie inferioară*. El nu amintește nimic despre simțuri, dar vorbește despre o cunoaștere sensibilă. Perfecțiunea și ținta cunoașterii sensibile – frumosul, este o manifestare a perfecțiunii perceptibile pe cale senzorială. Frumosul se manifestă sub trei aspecte: în primul rând, frumosul rezidă în acordul gândurilor, el se naște din reducția intelectuală a multiplicității la unitatea care este obiectul; frumosul ca acord

intern fiind un al doilea aspect. Ultimul aspect se referă la frumosul ca acord al semnelor, al gândurilor, al lucrurilor. Frumosul este un mod vag de a cunoaște unitatea în varietate, este deci un mod vag de a perfecționa. În perioada târzie, Baumgarten consideră frumosul ca *perfectiune fenomenală* (209). Dar cu toate eforturile de a pune bazele unei noi științe există comentatori care consideră contribuția lui Baumgarten ca fiind *mai degrabă nominală decât substanțială* (210).

Baumgarten face o sinteză a concepțiilor lui Burke, Dubos, Hutcheson în ceea ce privește simțul frumosului. O tentativă similară observăm la Moses Mendelson. El propune o estetică de sinteză, în care combină raționalismul intelectualist al lui Wolf, Leibniz și Baumgarten, cu estetica psihologică engleză a lui Hutcheson și cu concepțiile estetice ale gânditorului francez Dubos. Prin această tentativă de a concilia concepțiile estetice franceze, germane și engleze, Mendelson devine precursor al lui Kant. El definește frumosul ca reprezentare confuză a perfecțiunii. Perfecțiunea se află la baza frumosului, dar se diferențiază de el. Prin unitatea în varietate, frumosul este una din cele trei surse ale plăcerii, alături de senzualitate și perfecțiune rațională.

Spre deosebire de Mendelson, Sulzer opune frumosului perfectul, considerând că frumosul place pentru forma exterioară, în timp ce perfectul place pentru organizarea internă. Frumosul este deci perfecțiunea conținutului și a formei exterioare, el este „indicele și mirajul binelui” (211). În *Teoria generală a artelor frumoase*, Sulzer studiază caracterul intermediar al frumosului, plasându-l între domeniul sensibilului, domeniul intelectual și cel moral.

Reîntoarcerea la antic este tema curentă a secolului al XVIII-lea, temă pregătită intens de scrierile erudite ale secolului al XVII-lea. Ecuația *belle nature – belles antiques* este cea sub semnul căreia stau secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, cu deosebirea că secolul al XVII-lea reconsideră erudiția clasică renascentistă, în timp ce secolul al XVIII-lea înclină spre subiectivitatea gustului „reciclând” raționalismul cartezian (212). În acest context, Mengs prin *der schöne Stil* reînnoadă tradiția neoplatonică (213). Numai că revenirea la antic este incompletă, el nu descrie frumosul în termenii proporțiilor măsurabile, ci în cei ai calităților pure și nobile. Mengs a transformat conceptul de frumos într-o categorie cvasisubiectivă, frumosul este în concepția sa experiența spectatorului însuși. Dumnezeu este cel care ne-a insuflat abilitatea perceperii frumosului, a unui frumos ca manifestare vizibilă a perfecțiunii.

Estetica germană care face referire la concepțiile clasice are ca punct de pornire estetica franceză a secolului al XVII-lea. Lucrările apărute în Franța (J. Franciscus Junius publică în 1637 *De pictura veterum*, îi urmează în 1662 lucrarea lui Fréart de Chambray, cea a lui Ch.A. Du Fresnoy în 1668, Roger de Piles cu al său *Cours de la Peinture* în 1708) vor servi drept model concepției germane. Winckelmann, ca și Lessing, manifestă un nou interes față de Grecia, ei doresc prin studierea lui Aristotel (recent tradus în germană) și a sculpturii din Roma să „reformuleze gustul național” (214). Winckelmann, primul estetician german care nu este și filosof, prin lucrarea *Reflecții asupra imitației operelor de artă greacă în pictură și sculptură* (publicată în 1756), urmărea purificarea gustului. O tentativă similară întâlnim la

Diderot și Rousseau prin chemarea „înapoi la natură”. Lucrarea lui Winckelmann reprezintă punctul nodal al evoluției ideilor despre artă. Prin inițiativa sa, Winckelmann a reprezentat forța majoră de determinare a gustului modern (215). În căutarea unui mijloc de salvare estetică națională, el stabilește primele puncte de legătură clare între clasicismul grec și clasicismul german din secolul al XVIII-lea. În concepția sa, singurul mod de a deveni mare și inimitabil este acela de a-i imita pe greci. Astfel Winckelmann revine la conceptul grec de *mimesis*, urmărind pe de o parte imitarea grecilor, iar pe de altă parte imitarea naturii ca element primar. Chiar dacă Roma era preferată în epocă, Winckelmann afirmă primatul Greciei. El este interesat de simplitatea și liniștea sufletească atât de importante pentru greci. Anticii furnizează un exemplu de urmat, prin urmare de la ei trebuie să învățăm să alegem cele mai frumoase forme.

Dacă secolul al XVII-lea este caracterizat prin reveniri erudite și indirecte, referirile la antic ale secolului al XVIII-lea se bazează pe o documentare directă. În această perioadă, Dresda, orașul unde Winckelmann era bibliotecar, devine „Atena artiștilor”, în timp ce Roma oferă doar un bogat material documentar. Prin particularitățile operei sale: accentul pus pe simplitatea materială și morală, impunerea unei diversități a unei metareguli generale unitare, dar și prin propunerea unei legi laice culturale, Winckelmann determină gustul neoclasic.

Odată cu expunerea idealului grec, Winckelmann schițează propria concepție despre frumos. Dificultatea apare însă în momentul în care pune în discuție conceptul de frumos fără a-l defini. În

*Istoria Artei Antice* chiar vorbește despre această dificultate a descrierii frumosului, pentru ca, în final, să considere că frumosul este „unul din cele mai mari mistere ale naturii” (216). Frumosul este greu de descris, el nu poate fi cuprins în categorii distincte, pentru că frumosul variază de la un individ la altul, de la un popor la altul; el se metamorfozează, nefiind unic și imobil.

Există o frumusețe unică și imuabilă, aceasta este divinitatea. Winckelmann se apropie de estetica lui Platon prin această concepție, conform căreia „frumusețea supremă este Dumnezeu” (217). Caracterele frumosului divin sunt simplitatea și unitatea în varietate. Unul din atributele frumosului este absența individualității, frumusețea absolută bazându-se pe respingerea oricăror calități specifice ca descriere proprie. Frumosul ideal este un concept folosit de Winckelmann, dar el reiese doar din context, nefiind definit nicăieri. Idealul este o noțiune înrudită cu ideea, este un fel de imagine care aparține minții, motiv pentru care frumusețea pură nu este percepută prin simțuri, ci prin rațiune. Idealul este o frumusețe degajată de expresie emoțională. O frumusețe ideală este o frumusețe fără expresie, deci eliberată de orice tendințe personale. Frumosul trebuie să fie „ca apa clară scoasă din adâncul fântânii” (218), în această afirmație apare germenul frumuseții fără scop.

Frumosului ideal i se adaugă metamorfozele sale. Existența unei frumuseți individuale, tipice, a unui frumos fizic aflat la baza frumosului ideal este o concepție care pune în evidență influența pe care a exercitat-o Diderot asupra lui Winckelmann, (dar la rândul său Winckelmann a influențat gândirea franceză a epocii). Frumosul

particular, cum este cazul frumuseții umane, este perfect numai atunci când este adecvat la ideea ce trimite la divinitate, deci la frumosul ideal.

Winckelmann, ca și anticii, nu separă binele de frumosul ideal, la fel cum nu separă frumosul de adevăr. Frumosul, ca și adevărul, este dependent de experiență – „vom afla adevărul și frumosul pe măsură ce dobândim experiență” (219). Dar accesul la frumos este dificil, pentru că nu frumosul ne captivează, ci senzualitatea.

Frumosul nu se calculează și nu se măsoară, ne atrage atenția Annie Becq (220), în schimb, Tagliabue pune în evidență faptul că, în 1766, Winckelmann considera că frumosul depinde de potrivire, proporție și corespunde ființei supreme. Tot Tagliabue pune în evidență faptul că opera lui Winckelmann are un caracter puțin sistematic.

Influențat de Winckelmann, cu care a polemitizat, dar căruia îi este tributar, Lessing publică la Berlin, în 1756, lucrarea *Laocoon*. Pe de altă parte, lucrarea lui Shaftesbury *Plastics*, îi va servi drept model pentru estetica sa. Ca și Winckelmann, Lessing caută o posibilitate de a purifica gustul epocii și apelează la modelul antic cu scopul de a prelua spiritul artei grecești fără a-i prelua modelele. Ceea ce îl interesează pe Lessing la concepția greacă este maxima generalizare.

Armonia are ca efect frumosul, dar o singură nepotrivire nu determină urâtenia. Atunci când părțile sunt disproporționate apare urâtenia. Lessing pune problema urâtului, pe care-l consideră categorie estetică, o categorie opusă celei de frumos. În ce privește frumosul, el este interesat de frumusețea tranzitorie, această frumusețe în mișcare pe care o asimilează farmecului.

Winckelmann îl influențează prin concepția sa pe olandezul Frans Hemsterhuis. Acesta urmărește

caracterul frumosului nu atât ca o structură privilegiată a esteticii, ci mai degrabă ca pe un criteriu. Frumosul este mediator, el se adresează simțurilor și, prin unele elemente, aparține sensibilului. Frumosul este „acel element dintr-un obiect care prilejuiește cel mai mare număr de idei în cel mai scurt timp” (221).

Estetica lui Frans Hemsterhuis, ca și o parte din estetica germană a secolului al XVIII-lea, este derivată din estetica lui Winckelmann. Cultul nostalgic pentru arta greacă, nostalgia frumuseții corporale, a tinereții libere antice, precum și nostalgia pentru o lume dominată de sensul estetico-social sunt caracteristici ale gândirii antice care vor influența gustul modern.

### Îndepărtarea de vechea înțelegere a frumosului

Immanuel Kant este filosoful german care a determinat o schimbare fundamentală a conținutului conceptului de filosofie. Concepțiile sale se derulează pe parcursul a două perioade: o perioadă practică și o a doua în care a scris *Criticile*. Această metodă critică a fost aplicată atât în domeniul moralei, cât și în cel al esteticii.

Noua metodă își are originea în filosofia secolului al XII-lea și al XIII-lea (222). Evul Mediu, prin metoda unei discipline de a critica însăși disciplina, anticipează modernismul. Clement Greenberg consideră că acest nou tip de analiză a început însă odată cu Kant. Criticismul lui Kant este chiar esența modernismului, consideră J. Gaiger și, citându-l pe Greenberg, pune în evidență faptul că prima lucrare care aparține cu adevărat modernității este *Critica Rațiunii Pure* (223). Kant este

astfel considerat întemeietorul filosofiei critice și părintele modernismului.

Vasta lui operă filosofică are multiple implicații și influențe care se manifestă pregnant în filosofia clasică germană. Concepțiile estetice ale lui Kant fac parte din sistemul său filosofic. În acest sistem, cele trei *Critici* reprezintă partea fundamentală a operei sale. Există însă și o serie de lucrări din perioada practică, lucrări care pun în discuție probleme ce aparțin esteticii, dar stabilizarea acestor concepte o face în *Critica facultății de judecare*.

Lucrarea *Critica facultății de judecare* este divizată în două părți eterogene. Prima parte a lucrării, *Critica facultății de judecare estetice*, este consacrată criticii frumosului și sublimului, analizei celor două grade ale experienței estetice care produc plăcere. A doua parte, *Critica facultății de judecare teleologică*, pune în discuție știința finalității sau teleologia al cărei principiu evidențiază faptul că, într-un produs natural, organizarea fiecărei părți este mijloc și scop simultan. Datorită acestei lucrări, Croce îl consideră pe Kant ca fiind cel care „a adus aproape de rezolvare problema acestei științe” (224).

Consacrată de către Kant esteticii, *Critica facultății de judecare* este o investigație a judecății de gust care pune în discuție frumosul. Există două feluri de judecăți: cele determinative și judecățile reflexive, între aceste judecăți existând similarități, dar și diferențe pregnante. Judecata de gust aparține judecăților care au valoare subiectivă, prin urmare face parte din judecățile reflexive. Ca orice judecată, și judecata determinativă și cea reflexivă presupun existența regulilor. Diferența constă în faptul că judecățile determinative pun în discuție reguli preexistente, aceste judecăți fiind cele care

realizează prin ele însele cunoașterea teoretică. Demersul acestor judecăți urmează un parcurs de la general la particular și în acest mod ele încadrează în regulă obiectul. Judecățile reflexive, în schimb, îndreaptă obiectul spre regulă, urmând un traseu de la particular la general.

În domeniul reflexiei este inclusă și plăcerea estetică. Reflexia este cea care, prin educație, ridică realitatea în domeniul frumosului. Judecata estetică este o analiză subiectivă, și nu o judecată de cunoaștere. Ea este o judecată contemplativă. Judecata de gust are o particularitate, din cauza rolului sentimentului, ea nu poate fi niciodată o cunoaștere.

Kant operează cu o concepție estetică clară și minimală (225). O judecată estetică determină o plăcere sau o neplăcere subiectivă. În funcție de rezultatul judecăților, ele pot fi negative sau afirmative, pot produce neplăcere sau produc plăcere. Kant investighează judecata afirmativă, nelăsând loc celei negative. Judecata afirmativă este luată în considerare pentru că frumosul fascinează (226). Noțiunea de frumos este ultima treaptă a împlinirii. Ea este convertibilă în cea de ființă, prin urmare, urâtenia ca lipsă a ființei nu poate fi acceptată (227). Judecata afirmativă este însoțită de armonie, de o stare de spirit care există în orice judecată de gust. Kant consideră că plăcerea este produsă de jocurile libere ale armoniei și, prin urmare, judecata de gust este acompaniată de un sentiment de plăcere.

În 1764, în *Observații asupra sentimentului frumosului și sublimului*, Kant nu pune încă problema priorității gândirii determinative asupra celei reflexive. În acest eseu el vorbește despre plăcerea estetică care se raportează la natura rațională și

socială a omului. Este adevărat că frumosul determină plăceri care nu sunt indispensabile omului, dar care-l privesc ca ființă rațională. Frumosul atrage și prin atracție simțim că obiectul corespunde necesității noastre.

Mai târziu (în 1790), în *Critica facultății de judecare*, Kant clarifică poziția judecății de gust. El prezintă doctrina judecății estetice ca aparținând doctrinei judecății reflexive. Kant descoperă universalul în particular, realizând apriorismul în a posteriori (228). Plăcerea estetică este pur dezinteresată, ea este dependentă de necesități și de atracție. La Kant, nu atitudinea sau experiența sunt dezinteresate, ci plăcerea, dezinteresul explică valoarea particulară a experienței estetice (229). În contemplarea frumosului, plăcerea este liberă de interes; frumosul este o calitate atribuită obiectului pentru a exprima subiectivitatea plăcerii dezinteresate (230). Plăcerea nu oferă cunoaștere, ea este sentimentul particular care urmează judecății.

Frumosul presupune o plăcere dezinteresată vizavi de obiectul care apare simțurilor. Obiectul place pentru el însuși, condițiile plăcerii plasându-se în subiectul care judecă. În fața obiectului frumos, intuiția debutează prin a-l înțelege, creează apoi o imagine, pentru ca în final să ajungă la o schemă, dar fără să creeze un concept. Lipsa conceptului caracterizează judecățile estetice și implicit frumosul. Judecata estetică nu se bazează pe o regulă, ea este determinată de o stare a sufletului particular care rezultă din armonia facultăților. Apare aici o problemă: avem de-a face cu un sentiment sau cu o cunoaștere, este ceva simțit sau cunoscut ?

Kant, prin frumosul său dezinteresat, care nu este definibil obiectiv, se separă de concepția lui

Platon. La Kant frumosul nu ne trimite la o idee din obiect, el nu consideră un lucru în funcție de concept, deci contemplarea estetică nu vizează o cunoaștere obiectivă. Kant consideră că avem de-a face cu un sentiment al unui joc liber al facultății noastre de cunoaștere. Acest sentiment este el însuși o cunoaștere și poate fi universalmente împărțit. Judecata estetică are finalitate formală și configurația frumosului apare ca și când ar fi creată, pentru a simula explorări cognitive (231).

Experiența estetică este o experiență subiectivă, dezinteresată, desfășurată în întregime în spirit. Plăcerea este legată de frumos, dar nu este proprietatea obiectului. Această plăcere estetică este o plăcere a acordului între imaginație și înțelegere, de aceea este dezinteresată și nu are nevoie de posesiune materială. Dar plăcerea nu este numai sensibilă, ci și intelectuală, pentru că judecățile de gust sunt în parte intelectuale (232). Alături de imaginație, intelectul dă posibilitatea aprecierii frumosului, pentru că frumosul este întruchiparea unui concept nedeterminat al intelectului. Dar pentru că intervine un element afirmativ, frumosul nu este atât de intelectual cum sunt concepțiile înseși ale înțelegerii.

Important în aprecierea frumosului este acordul părerilor; când declarăm că ceva este frumos, „nu permitem nimănui să fie de altă părere” (233). Frumosul este o plăcere universal împărtășită, Kant afirmând: „Judecata mea de gust, căreia îi atribui din acest motiv o valabilitate exemplară, este o simplă normă ideală” (234). Dacă apreciem ceva ca fiind frumos, ne așteptăm ca toată lumea să-l găsească la fel. Frumosul pretinde consens în apreciere. Judecata de gust referitoare la frumos

se raportează la sociabilitate pentru că are la bază reguli empirice (235). Pe de altă parte, plăcerea estetică determinată de frumos nu contează decât pentru oameni, pentru „ființele animalice totuși raționale” (236).

Kant consideră frumosul obiect al satisfacției dezinteresate. Frumosul este ceea ce place fără concept, este o definiție pe care o întâlnim, chiar dacă mai puțin conturată, și la J.J. Rousseau (ca de altfel și universalitatea). Kant vorbește despre o universalitate care nu este obiectivă, ci subiectivă, o universalitate condiționată de manifestarea liberă și acordul imaginației cu intelectul. O astfel de armonie este universal comunicabilă și alcătuiește baza plăcerii estetice. Universalitatea judecării gustului este o universalitate subiectivă, care se bazează pe raportul între subiect și reprezentarea sa.

Kant impune două condiții restrictive în cazul judecării de gust. Judecata trebuie să fie liberă, independentă de concepte determinate și, pe de altă parte, conceptele trebuie să aibă o validitate subiectivă universală. Judecata de gust se fondează pe un concept nedeterminat.

În analiza din *Critica facultății de judecare*, frumosul este definit în patru timpi. Într-un prim moment, frumosul este definit ca obiect al satisfacției determinate de aprecierea dezinteresată. Definiția frumosului rezultată din al doilea moment se referă la aprecierea în mod universal și fără concept. Ultimele două definiții ale frumosului pun în discuție finalitatea și relația necesară a frumosului cu satisfacția.

Orice judecată care are ca sursă frumosul este o judecată estetică; ea are ca factor determinant sentimentul subiectului, și nu un concept conținut

în obiect, acesta fiind motivul pentru care gustul nu poate avea un principiu obiectiv (237). Importantă este limitarea, existența unei forme fiind o condiție indispensabilă a oricărei frumuseți. Judecarea frumosului presupune contactul cu obiectul pentru că frumosul este proprietatea obiectului, dar nu a obiectului considerat în sine. Acest obiect nu va însemna nimic pentru frumos fără raportare la sentimentul subiectului.

Nu există interes în cazul frumosului, pentru că avem de-a face cu o plăcere liberă și dezinteresată care decurge din aprecierea frumosului. Această satisfacție dezinteresată dă naștere unei satisfacții universale, pentru că frumosul este ceea ce este reprezentat fără concept ca obiect al satisfacției universale. În al treilea moment, frumusețea este definită ca „formă a finalității unui obiect, întrucât o percepem fără reprezentarea unui scop” (238). Momentul al patrulea pune problema unei relații cu satisfacția pentru că „Numim frumos ceea ce este cunoscut fără concept ca obiect al unei satisfacții necesare” (239).

Frumosul poate fi asociat cu atracția și cu jocul imaginației, pentru că el conține „un intens sentiment vital” (240). Atracția este necesară frumosului, ea îi aparține și chiar atracțiile pot trece drept frumoase. Gustul pentru frumos, având finalitate subiectivă, menține sufletul într-o contemplație liniștită. Frumosul ne învață să acordăm atenție finalității în sentimentul de plăcere. Acest frumos care place la simpla apreciere trebuie să placă fără nici un interes.

Judecata de gust se fondează pe un concept al unui principiu general al finalității subiective, motiv pentru care nu putem să cunoaștem sau să demonstrăm ceva relativ la obiect. Motivația

judecății de gust este pur subiectivă. Frumosul are o finalitate subiectivă și transcendentă. Janson Gaiger și Thierry De Duve susțin că statutul transcendent al judecării de gust a debutat cu concepția kantiană (241).

În aprecierea frumosului, căutăm în noi înșine etalonul frumosului, pentru că frumosul nu este o calitate a obiectului considerat în sine. Prototipul gustului, idealul de frumos, se bazează pe ideea nedeterminată a rațiunii (242). Idealul de frumos se bazează pe reprezentare și pe imaginație, pe facultatea de a întruchipa. Aprecierea conform idealului de frumos nu este o simplă judecată de gust pentru că frumosul este un mod de idealizare și idealizarea este un mod de a revela (243). Teoria lui Kant are la bază realizarea perfectă a idealului. Este teoria fondării, importantă în judecata estetică. Frumosul ideal este un frumos maximal, unic, este arhetipul exemplar al frumosului (244). Frumosul ideal nu este o frumusețe vagă, ci fixată. Obiectele frumoase păstrează în ele reflexul unei armonii ascunse, a unei perfecțiuni teleologice. Nu putem explica frumosul fără a postula într-un fel cauzalitatea ideii, finalitatea (245). Finalitatea este importantă în două momente: în fața vieții și în fața frumosului.

Frumosul ne pregătește să iubim ceva, dispoziția este favorizată de moralitate. Faptul că nu trebuie să existe interes în plăcerea oferită de frumos ne pregătește să iubim dezinteresat. Acest interes pentru frumos este un semn al unui adevărat caracter moral. Idealul de frumos constă în expresia moralității. Frumosul nu trebuie să aibă interes ca factor determinant. El interesează empiric doar în societate. Dacă vom descoperi interes în ceea ce privește aprecierea frumosului, atunci

gustul va dezvălui trecerea facultății noastre de judecare de la desfășurarea simțurilor la sentimentul moral. Interesul pentru frumos este semn al unui adevărat caracter moral, pentru că omul, ca ființă rațională, este interesat de bine.

Împletirea dintre plăcerea estetică și cea intelectuală dă naștere regulilor de gust și rațiune, care chiar dacă sunt reguli relative conduc la împletirea dintre bine și frumos. Datorită regulilor relative, frumosul devine unealtă a binelui și ajunge la o stare care are valoare subiectivă universală. Dacă judecata de gust depinde de un scop conținut în concept, prin limitarea dată de calitatea de judecată rațională, judecata de gust nu mai este liberă și pură.

În prima parte a *Criticii facultății de judecare*, Kant separa frumosul de bine, prin diferențierea pe care o face între cele două concepte. El consideră că frumosul este obiectul unei satisfacții libere, în timp ce binele aparține rațiunii. Spre sfârșitul lucrării, el pune în discuție analogia frumos-bine. Consideră frumosul simbol al binelui moral, el place în această calitate. Frumosul poate fi simbol al binelui pentru că există analogii între experiența frumosului și natura motivației morale. Frumosul este simbolul moralității, datorită faptului că el are misiunea de a uni intangibilul cu fenomenalul, dar cu toate acestea binele și frumosul rămân separate. La Kant există și un substrat obiectiv în obiect; o încarnare a ideii (*noumene*) la fel ca la Platon; substratul frumosului este însă mai legat de fenomen decât de libertate. Pentru că libertatea se manifestă prin morală și viață și doar simbolic prin frumos. Sentimentul estetic se apropie de cel moral; ambele se aseamănă prin dezinteresul lor, prin independența simțurilor, prin

universalitate și necesitate. Dar în cazul frumosului, universalitatea este mai puțin completă și necesitatea mai puțin coercitivă.

Singurul ideal de frumos pe care îl recunoaște Kant este omul, pentru că această ființă este vie și morală. Kant menționează cazurile ieșite din comun, cum este cel al geniului. Artistul de geniu oferă simboluri ale acestui univers; în creierul lui se revelează legile profunde și misterioase ale lucrurilor, stabilind între *noumen* și fenomen o legătură directă, pentru că sufletul universului este analog sufletului omului.

Calitatea majoră a judecății estetice este dezinteresul. Sursele plăcerii sunt variate, dintre ele numai frumosul place fără nici un interes sau concept. Celelalte două, agreabilul și binele, sunt legate de plăcerea interesată. Frumosul se distinge în acest fel de bun, dar și de util și adevăr. Prin tipul de judecată estetică, frumosul se distinge și de agreabil. Există două tipuri de judecăți estetice: judecăți empirice și cele pure. Judecățile empirice sunt judecăți estetice materiale care se pronunță asupra caracterului agreabil. În timp ce judecățile pure sunt singurele judecăți de gust propriu-zise care se pronunță asupra frumosului. Agreabilul ne desfată, în timp ce frumosul ne place nemijlocit, pentru că el nu are nevoie de concept. Ceea ce este bun place prin simplul concept. Este bun pentru ceva, deci este util. Pe de altă parte, bun în sine este numai atunci când place pentru el însuși. Pentru bun, judecata are valabilitate universală, în cazul frumosului, nu pentru că universalitatea este reprezentată subiectiv. Frumosul presupune o judecată de „reflexiune”, satisfacția pe care o determină nu depinde nici de senzație, ca în cazul agreabilului, și nici de un concept determinant ca la bun.

În funcție de independența sau dependența de concept, Kant distinge două feluri de frumos: frumusețea liberă și cea aderentă (sau dependentă). Frumusețea liberă nu presupune un concept referitor la ce trebuie să fie obiectul, ea este independentă de orice concept. Judecata de gust este pură atunci când este apreciată o frumusețe liberă potrivit formei simple. O astfel de frumusețe nu este limitată. Nu există un concept prin care să fie restrânsă libertatea imaginației care „într-o anumită măsură se află în joc liber, contemplând figura” (246).

Dacă judecata de gust nu este liberă, prin urmare, ea nu este pură, pentru că face referire la o frumusețe dependentă. O judecată de gust relativă la un anumit obiect este pură numai atunci când cel care judecă nu are nici o idee despre acest scop sau face abstracție de el. Frumosul care depinde de concept este o frumusețe condiționată de obiect, el este atribuit unui astfel de obiect care stă „sub semnul unui anumit scop” (247). Frumusețea unui om, a unui cal, a unei clădiri presupune existența unui concept al scopului care stabilește limitele perfecțiunii obiectului. Judecata de gust este limitată de judecata rațională. Prin dependența satisfacției estetice de cea intelectuală, gustul câștigă. Gustul se armonizează cu rațiunea, frumosul cu ceea ce este bun și în urma acestei armonii frumosul devine utilizabil, devine un instrument în vederea a ceea ce este bun.

Judecata poate să se refere la același obiect, dar să fie diferită. Dacă judecata se referă la ceea ce există în minte, este o judecată de gust aplicată, care analizează frumusețea dependentă. Dacă este judecat după simțuri, frumosul este liber și judecata de gust pură.

Patru categorii sunt importante în atitudinea estetică și în judecata de gust: calitatea, cantitatea, finalitatea și modalitatea. Cele patru categorii pun în evidență diferența între sublim și frumos. Sublimul și frumosul se bazează pe judecata de gust; dar satisfacția frumosului este legată de calitate, cea a sublimului, de cantitate. Esența frumosului stă în forma obiectului, deci în limitare; cea a sublimului depinde de inform, deci de infinit. Finalitatea formală pentru frumos este în obiect, pentru sublim este doar în actul perceperii; frumosul este în raport cu intelectul, sublimul cu ideile rațiunii. Plăcerea determinată de frumos este pură, cea determinată de sublim este amestecată, este o plăcere negativă a caracterului subiectiv. P.A. Michelis consideră că sublimul tinde să ia locul frumuseții clasice în epoca creștină. Acest sublim întrevăzut de Longinus revine în speculațiile filosofice romantice, la Kant și Burke.

În prima parte a lucrării *Critica facultății de judecare*, Kant apare ca un reformator al lui Wolf și Baumgarten, iar în a doua parte, ca discipol al lui Rousseau. Cunoașterea senzorială este pentru Baumgarten și pentru senzualiștii englezi o cunoaștere rațională, și nu o formă de plăcere. „Cogito sensitiva”, acea experiență a frumosului prin care Baumgarten explică necesitatea unei discipline filosofice aparte, estetica, nu-l satisface pe Kant. El rupe cu tradiția, declarând că nu există o știință a frumosului, ci doar o critică a lui. Refuzul se bazează pe faptul că existența unei astfel de științe ar presupune acceptarea determinării, ca în orice știință important ar fi pentru frumos determinarea științifică și argumentarea (248). Kant se îndepărtează de vechile definiții ale frumosului. Nu mai este importantă plăcerea culorilor frumoase,

a ornamentelor variate; frumosul nu se află în util, nu este concentrat în simetrie sau armonia părților. Frumosul nu stă în perfecțiune, nu contează acordul obiectului cu ideea sa. Frumosul este pentru Kant o evidență, el „este plasat în perspectiva în care este situat Dumnezeu pentru credincios” (249).

Chiar dacă înclină inițial în problemele estetice spre senzualism, Kant a sfârșit prin a fi adversarul senzualiștilor. Din cursurile lui observăm că era familiarizat cu concepțiile senzualiștilor englezi ai secolului al XVIII-lea, le cunoștea pe cele ale intelectualiștilor, dar și pe cele mistice. În teoria sa, frumosul este forma finalității unui obiect perceput fără reprezentarea unui scop, el este obiectul unei plăceri universale, ambele fiind trășături mistice. Instrumentul estetic prin excelență este judecata și în concepția lui Kant, dar și în cea a lui Toma d'Aquino. Prin sinteza pe care o face, Kant marchează un moment de schimbare fundamentală, ideile lui prefigurând concepțiile viitoare.

## Frumosul urmărit din perspectiva sistemelor filosofice postkantene

Unul dintre reprezentanții iluminismului moderat este Johann Gottfried Herder, un discipol al lui Kant. Promotor al istorismului, Herder a aplicat această perspectivă teoretică mai multor domenii. Acest nou mod de a privi a determinat o răsturnare a concepțiilor tradiționale referitoare printre altele și la geneza artei. O altă modificare propusă de Herder și care a deschis porțile romantismului german a fost valorificarea tradițiilor folclorice.

Estetica sa a fost inițial inspirată de cea a lui Kant, pentru ca apoi să critice aspectele formaliste ale esteticii kantiene (250). Herder este adversarul teoriei estetice care despărțea frumosul de artă. Concepția sa unifică sentimentul cu intelectul, spiritul cu natura. El a considerat frumosul ca fiind derivat din forma și spiritul uman. Oamenii au o dispoziție naturală pentru perceperea frumosului, sentimentul frumosului este deci înăscut. Acest dat natural îi face pe oameni capabili de reprezentări sensibile. Dar capacitățile lor nu sunt suficiente, ele trebuie dezvoltate, îmbogățite. Concepțiile lui Herder au avut o puternică influență în epocă. Punctele de vedere ale lui Goethe și Hegel au fost influențate de concepțiile lui Herder.

Dintre postkantieni, Friedrich von Schiller este spiritul cel mai viu. După o perioadă neoplatonică el aprofundează scrierile lui Kant și în urma acestui studiu își adaptează propria viziune la cea a lui Kant. Pe parcursul operei lui întâlnim influențe kantiene, dar și tendințe romantice. Schiller modifică punctul de vedere kantian care opunea rațiunea instinctului. El propune o armonie între instinct și rațiune, care se exprimă prin grație, adică prin frumos în mișcare. Această armonie caracterizează sufletul frumos și este semnul distinctiv al umanității. Ținta omului este să fie fericit, virtutea și fericirea se plasează în câmpul frumosului. Schiller, cu sufletul lui profund religios, definește frumosul ca spirit al materiei, plasat între viață și morală, între natură și formă. El consideră că, atunci când cultivăm facultățile estetice, le cultivăm și pe cele morale.

La fel ca Herder, Schiller refuză despărțirea frumosului de artă. El aduce o corecție doctrinei kantiene, „ștergând orice umbră a dublei teorii a

frumosului și a artei" (251). Schiller nu acceptă distincția făcută de Kant între frumusețea liberă și cea aderentă. Frumosul își capătă forma în înțelegerea noastră, în concepția lui Schiller, frumosul este o formă care trăiește. Kant a raportat frumosul la noțiunea teoretică, Schiller l-a raportat la cea practică, la rațiunea legată de acțiune. Frumosul care imită rațiunea practică devine autonom, deci liber, cauza frumosului fiind chiar libertatea aparentă.

Frumosul la Schiller armonizează natura animală și cea intelectuală, permite trecerea de la o natură la alta. Teoria sa despre natura frumosului este teoria simpatiei. Spre deosebire de bine, care este serios, frumosul este joc, Schiller numind sfera estetică sferă a jocului. Schiller vorbește despre dublul instinct al omului, instinctul sensibil și cel formal, convertibile reciproc. Frumosul este obiectul comun al ambelor tendințe (252). Al treilea instinct, cel al jocului, reconciliază cele două instincte. Jocul este simbolul important al unui popor. Omul nu este exclusiv materie sau spirit, cum nu este nici exclusiv viață sau formă. Polii opuși se armonizează și de aici decurge necesitatea jocului. Prin joc omul își realizează dubla sa natură, fără joc el nu este complet om. Frumosul corespunde echilibrului perfect între cele două instincte, dar în realitate domină când unul, când altul.

Frumosul este ceva unic, el poate lua două forme; frumosul poate destinde omul, este frumosul care moleșește, sau îl poate tensiona, ca în cazul frumuseții energice. Prin sinteza lor este atins idealul. Frumosul este o stare intermediară între materie și formă, el nu trebuie să fie numai viață sau numai formă, ci formă vie. Frumosul este o manifestare a umanității ideale. Dacă frumosul

este cu adevărat real, el este demn de instinctul jocului real. „Omul se joacă numai acolo unde este om în înțelesul desăvârșit al cuvântului și numai acolo este om unde se joacă” (253). Estetica lui Schiller este o estetică a jocului, a instinctului și a libertății. Dar opera lui nu este numai o estetică, ci o sociologie estetică.

Prima mare afirmare filosofică a Romantis-mului a fost marcată de Friedrich Schelling. El a reînviat conștient neoplatonismul în estetică. Punctul de pornire al concepției sale este, ca și la Hegel și Fichte, concepția kantiană. Preocupat de filosofia artei, el se îndepărtează de această concepție; fuziunea între artă și frumos începută de Schiller este definitivată de Schelling.

Schelling definește frumosul ca adecvare a particularului la conceptul său. Astfel încât infinitul intră în finit și este contemplat concret. Frumosul se instituie acolo unde intră în contact idealul cu realul, frumosul fiind îndepărtarea lor sau contopirea ambelor. Există un frumos general și absolut, așa cum există și un frumos particular al lucrurilor. Schelling pune accent pe unitatea particularului cu generalul, a libertății cu necesitatea și a ceea ce este spirit cu ceea ce este natură.

Frumosul cuprinde în sine adevăr și bunătate. Celor trei potențe ale lumii reale și ideale le corespund cele trei idei ale adevărului, bunătății și frumuseții. Deasupra celor trei potențe este punctul lor de întâlnire – Dumnezeu, deasupra celor trei idei stă filosofia. În măsura în care adevărul, bunătatea și frumusețea se întrepătrund, filosofia este știință. „Frumosul și adevărul sunt una” (254). Toate lucrurile sunt frumoase absolut pe cât sunt de adevărate absolut. Adevărul și frumosul reprezintă amândouă identitatea din-

tre subiectiv și obiectiv. Adevărul este intuit subiectiv, având în vedere o pre-imagie, frumosul este intuit obiectiv, având la bază o imagine replică, pentru că imaginile originare ale tuturor lucrurilor sunt în mod absolut frumoase. Îndepărtarea lor se observă în faptul că adevărul care nu este frumos nu este adevăr absolut. Schelling subliniază și legătura dintre bine și frumos. Binele absolut devine frumos, el exprimă armonia și împăcarea absolută. Armonia este adevărata moralitate. Dar legătura lor, a binelui și a adevărului, cu frumosul nu este un raport de mijloc și scop.

Dumnezeu este imagine originară, frumosul este imagine replică. Universul este configurat în Dumnezeu ca frumusețe eternă, este opera de artă absolută, este motivul pentru care ideile rațiunii, intuiția în imaginea replică, devin frumoase. Frumosul este absolutul intuit în real, dar absolutul este frumos dacă este intuit în „limitație” pentru că „frumosul reclamă (...) în mod necesar limitație” (255). Aceste limitații determină diferențele tipuri de frumos. Delimitarea este importantă, „cu cât limitația împacă mai mult infinitul, cu atât câștigă în frumusețe autentică” (256).

Solger, ca și Schelling, ține un curs universitar, Solger ține un curs de estetică, Schelling unul de filosofia artei. La fel ca Schelling, el este preocupat de raportul dintre frumos, adevăr și bine. În concepția lui, frumosul se deosebește de ideea de adevăr, dar și de cea de bine. Binele se deosebește de frumos, pentru că în bine unirea ideii cu realitatea, a simplului cu multiplul, a infinitului cu finitul, nu este o fuzionare efectivă, ci rămâne un ideal.

Filosofia postkantiană se desprinde în trei direcții: direcția idealistă, care-i are ca reprezentanți

pe Fichte, Schelling și Hegel, cea realistă, cu reprezentant Herbat, și direcția transcendentă, al cărei reprezentant este Schopenhauer.

Solger alături de Schelling, Schiller și Kant sunt considerați de către Hegel ca precursori ai săi. Spre deosebire de Kant, la Hegel nu vom întâlni o autonomie a disciplinelor filosofice. Sistemul hegelian tratează global problemele, într-un mod care face ca gândirea lui Hegel să se înrudească cu cea a lui Platon.

La începutul *Esteticii* sale, Hegel pune problema „întinsei împărății a frumosului”. În concepția hegeliană, frumosul, chiar dacă are ca punct de plecare aparența, este generat de spirit. Frumosul aparține spiritului absolut, deci este infinit. El este reprezentat pe toate treptele și în toate manifestările. Fenomenul frumosului este general răspândit, ceea ce conduce la concluzia existenței unui instinct general al frumosului și la o variabilitate mare a formelor frumosului, dependentă de zonele de manifestare ale spiritului. Dar, cu toate acestea, nu există legi universale ale frumosului. Fiecare om apreciază frumosul în funcție de vederile sale, de structura sa sufletească, de cultură, moment istoric, amplasare geografică.

Conceptul de frumos în sine și pentru sine, necesar în reprezentare, corespunde sistemului filosofic, frumosul nu este o plăcere subiectivă, un sentiment întâmplător. „Pentru noi conceptul frumosului și al artei este o presuposiție dată de sistemul filosofic” (257), scrie Hegel. El definește frumosul „ca un anumit mod al exteriorizării și reprezentării adevărului” (258), ceea ce face ca frumosul să fie accesibil gândirii care operează cu concepte. Și totuși frumosul „nu este o abstracție a intelectului, ci un concept concret (...) este o idee absolută în

aparitia (...) sieși adecvată" (259). Esența frumosului este unitatea dintre conceptul care presupune universalitatea și fenomenul individual.

Hegel definește frumosul ca realitate și unitate a conceptului, în care conceptul este dominant. Dar unitatea și realitatea conceptului reprezintă și definiția ideii. Dacă frumosul este idee, el este și adevăr, „frumosul trebuie să fie adevărat în sine însuși” (260). Frumosul ca idee în formă determinată este idealul; ideea absolută este spirit universal și infinit. Frumosul este și el infinit și liber, el „are caracter liberal” (261). Prin libertate și infinitate, frumosul este deasupra realității și este plasat în „împărăția absolută a ideii” (262).

Conceptul este universalul care prin negare de sine devine particularizare; dar este o particularizare numai în abstract și prin aceasta se deosebește de idee. Conceptul subiectiv dă dreptul la liberă dezvoltare, obiectivitatea nefiind altceva decât realitatea conceptului în forma de particularizare și de diferențiere a căror unitate ideală este conceptul.

Frumosul reprezintă acordul dintre formă și concept, dintre interior și exterior. Conceptul, prin determinarea structurii și formei în care apare, va realiza acordul care constituie esența frumosului. Pentru existența frumosului este necesară conexiunea diferitelor laturi, pe de o parte, necesitatea este obligatorie și afirmată de concept, iar pe de altă parte, în obiectul frumos, conceptul, scopul și modul determinat de a fi trebuie să fie produse de obiectul însuși. Esența frumosului o constituie conceptul care-și determină el însuși structura și forma în care apare. Frumosul este răsfrângerea interiorului în exterior. El este aparență – „interiorul apare erijat în fața generalității ca individua-

litate vie" (263). Conformitatea interiorului cu exteriorul, a formei cu spiritul, a aparenței cu esența, dă posibilitatea apariției frumosului la orice nivel. Frumosul este adevărul însuși, este spiritualitatea plăsmuită în formă. Existența concretă a adevărului este prezentă concret numai în realitatea exterioară, acolo unde descoperim și frumosul. Hegel revine și el la corespondența frumos-bine-adevăr. Cele trei concepte reprezintă conținutul substanțial al ideii. Frumosul este substanțial și universal, ca și binele și adevărul. Frumosul este deci ideea realizată în elemente sensibile. Ținta frumosului este idealul, indiferent de nivelul la care se produce, ideal care este unitate în sine, nu este o unitate formală, ci a conținutului.

În concepția lui Hegel, aspirația spre absolut se confundă cu cea spre frumos. Frumosul este idealul, este spiritul absolut care transpare în materie. În cazul frumuseții ideale nu există conflicte, frumusețea idealului este caracterizată prin calm, perfecțiunea existenței, acordul netulburat. Când apare conflictul, el distruge armonia și conduce idealul în zona disonanței. Dacă apar conflicte, acestea trebuie să stea sub semnul idealului. Ca să rămână în zona frumosului veritabil trebuie să se contopească subiectivitatea interioară a caracterului cu exteriorul. Frumosul ideal reprezintă realitatea adecvată idealului.

Regularitatea, simetria, legitatea, armonia, toate fiind principii ale intelectului, fac ca frumosul să fie adecvat intelectului abstract. Prezența lor facilitează analiza întregului, acest întreg care are ca scop frumosul. Frumosul aparține spiritului, dar rămâne un mod imperfect de a fi. Când frumosul este ideal, el este perfect în sine. Formele frumoase,

mai apropiate sau nu de ideal, produc mulțumire sufletească. Desăvârșirea formei este în același timp și desăvârșirea ideii din punctul de vedere al conținutului. Lipsurile apărute în conținut duc la deficiențe ale formei. Ideea este în sine însăși subiectivitate liberă și infinită, „ideea frumoasă se concepe pe sine ca spirit absolut și astfel ca spirit liber pentru sine însuși” (264), pentru că adevărata sa experiență este în sine ca spirit.

Frumosul în general există ca o unitate totală, dar subiectivă, el este ideea realizată în elementele sensibile și reale. Frumosul este înălțat spre „împărăția absolută a ideii, datorită libertății și infinității pe care o include conceptul de frumos și obiectivitatea frumoasă” (265). Aceasta este imaginea libertății care stă la baza conceptului de frumos. Identificarea frumosului cu ideea libertății o întâlnim și la Schelling. În cazul lui Hegel, activitatea în domeniul frumosului este o eliberare a sufletului.

Hegel ca personalitate contradictorie stârnește și astăzi contestări și aprecieri. A fost considerat când revoluționar, când conservator. Caducitatea observată de unii comentatori este opusă profunzimii și actualității gândirii hegeliene puse în discuție de alți comentatori ai filosofiei lui.

## Modificările conceptului de frumos în secolul al XIX-lea

Gândirea franceză a secolului al XIX-lea este marcată de o serie de schimbări. Revoluția franceză și spiritul istoric introduc ipoteza unui alt tip de frumos. Saloanele literare se închid, regulile tradiționale sunt abandonate și înlocuite progresiv cu o anume libertate. Raționalismul specific secolului al XVIII-lea este înlocuit cu un nou tip de gândire opus lui, cel al Romantismului.

Reprezentantul incontestabil al Romantismului francez este Victor Hugo. Definiția pe care el o dă Romantismului este legată de libertate, o libertate care urmează adevărului, animă arta și este expresia societății. Pentru Hugo, frumosul nu este decât un tip, spre deosebire de grotesc, care cuprinde toate urâțeniile și oferă mii de tipuri. Dar urâțenia nu este capul de afiș al esteticii franceze. Lamartine consideră că nu există urât, cum nu există nici rău, în tot universul nu există decât armonie și frumos. Un frumos pe care Chateaubriand ni-l dezvăluie în *Génie du Christianisme*. Important este frumosul ideal, moral, un frumos ideal al caracterului. Frumosul ideal se aplică moralei, dar și lumii fizice, este un frumos care pentru Chateaubriand este apropiat de natură.

În secolul al XIX-lea continuă să apară lucrări care au în centrul preocupărilor lor frumosul. Victor

Cousin, reprezentant al eclectismului francez care conciliază misticismul, senzualismul, idealismul și scepticismul, publică în 1858 lucrarea *Du vrai, du beau, du bien*. El folosește pentru studiul frumosului metoda psihologică și comparativă. În aprecierea frumosului un rol important îl are sentimentul, dar rațiunea este cea care ne dă ideea despre frumos. Cousin propune un frumos care nu mai are legătură cu utilul, armonia și proporția, el respinge și legătura frumosului cu plăcerea. În concepția lui, frumusețea fizică stă sub semnul frumuseții interioare, care este frumusețea spirituală și morală și care reprezintă și unitatea frumosului. Dumnezeu este principiul unei triple frumuseți: a frumuseții fizice, a celei morale și a frumuseții intelectuale. Cousin pune accent pe superioritatea spiritului și a frumuseții morale. Studiul lui pune în evidență preocuparea pentru raportul tradițional frumos-bine-adevăr, care este de altfel și tema cursului ținut la Sorbona în 1818.

Secolul al XIX-lea, prin concepțiile pe care le avansează, pune bazele orientărilor estetice ale secolului următor. Guyau, considerat prin estetica sa ca fiind punctul de plecare al esteticii evoluționiste, propune o estetică a conținutului. Această estetică se bazează pe cele trei trăsături ale frumosului, care sunt și sursele lui: forța, armonia, grația. În două dintre lucrări, Guyau pune problema frumosului, accentuând diferit sursa lui. În *Arta din punct de vedere sociologic*, accentul cade pe condiționarea socială a frumosului. În timp ce lucrarea *Problemele esteticii contemporane* pune în evidență rădăcinile frumosului, căutate în fiziologia individului.

Prin modul în care abordează problema, Guyau se întâlnește cu punctul de vedere kantian,

dar în alt fel. Distincția radicală între agreabil, frumos, util și bun făcută de Kant este văzută din alt unghi de Guyau. Printr-o concepție opusă celei kantiene, Guyau subliniază legătura dintre util și frumos, el pune în evidență asemănarea dintre ele. Când obiectul este bine adaptat scopului său, este considerat frumos, acest frumos satisface inteligența. Utilul este principiul ordinii și armoniei. Dacă există ordine, este consumată mai puțină energie, în aceste condiții apare sentimentul unei vieți mai intense și de aici ia naștere frumosul. Organizarea părților în raport cu un scop, această împletire a frumosului cu utilul, produce ordine și armonie. Armonia trimite la frumos și ordinea oferă frumosului prilejul să se manifeste. Utilitatea este primul grad al frumosului. Ea corespunde în fiecare ființă unei necesități și această necesitate conștientă devine dorință. A dori este într-un fel sinonim cu a admira și în acest fel trimite la dragoste. „Frumosul pare derivat în mare parte din ceea ce aduce folos și din ceea ce poate fi dorit” (266). Dragostea este sentimentul vital și social cel mai puternic pe care se fondează frumosul. Guyau înlătură astfel opoziția totală stabilită de Kant între sentimentul frumosului și dorință.

Frumosul nu este gratuit, dezinteresat ca la Kant, el este elan vital. Guyau stabilește legătura între frumos și viu și dă tezei sale sociale o bază biologică fermă. Estetica lui este plasată de comentatori în fruntea direcției vitaliste și la începutul esteticii sociologice. În concepția lui Guyau, frumosul este o noțiune vitală produsă de divin. Frumosul este viață, el aparține umanului și dă lumii norme; frumosul aparține mecanismului profund al fenomenelor vieții și iradierii ei. Frumosul are caracter vital, el confirmă egalitatea

tuturor simțurilor în fața lui. Guyau subliniază identitatea frumos-viață; pentru el ceea ce este folositor, real și viu, în anumite condiții, poate deveni frumos, frumosul este deci „o floare a vieții” (267).

Senzualismul estetic al lui Guyau oferă fundament raportului frumos-agreabil. Guyau consideră frumosul un agreabil mai complex, mai conștient, mai intelectual și mai voluntar. Orice senzație agreabilă devine frumoasă atunci când atinge un anume grad de intensitate. Senzațiile devin estetice și, prin factorul de asociere, au un rol important pentru că asocierea reprezintă comunicarea esențială a spiritului. Agreabilul devine frumos pe măsură ce se apropie de societate, prin solidaritate frumosul, care este armonic, implică acel eu care devine noi.

Guyau definește frumosul ca fiind o percepție sau o acțiune care stimulează în noi viața sub cele trei forme: sensibilitate, inteligență, voință. Frumosul produce plăcere prin conștientizarea stimulării generale; „Plăcutul este însăși temelia frumosului” (268). Frumosul „se poate revela când în mișcări, când în senzații, când în sentimente” (269). Sursele frumosului le găsim în cele trei trăsături ale lui: forță, armonie, grație. Vigoarea oferă plăcere estetică; forța este frumusețe în mișcare, care are valoare expresivă, ea este un element esențial al noțiunii de frumos. A doua trăsătură a frumosului este armonia, ea este importantă pentru valoarea estetică, alături de proporție și ordine. Ordinea înseamnă și economie de forță. Ultima trăsătură a frumosului este grația, ea este sursa superiorității mișcării curbilinii.

Frumosul nu-și are sursa în miraje, el este o „imitație interioară”. A percepe frumosul înseamnă

a deveni mai bun, a te înfrumuseța interior. Această idee de influență platoniciană apare la Guyau. Astfel, în concepția lui, frumosul și binele se confundă, pentru că ambele sunt cuprinse în germenele plăcutului. „A te bucura de o viață intelectuală și morală înseamnă să trăiești o frumusețe desăvârșită și totodată o bucurie supremă” (270).

Prin concepția sa privitor la satisfacția estetică, Guyau anticipează una din principalele condiționări ale satisfacției estetice puse în evidență de estetica informațională și de primul ei reprezentant, matematicianul american G.D. Birkhoff. Masek socotește considerațiile despre frumos ale lui Guyau ca părând extrase dintr-o estetică a primei jumătăți de secol XX.

Anglia secolului al XIX-lea este influențată de metafizica germană, de schimbările determinate de revoluția franceză, dar și de ideile lui J.J. Rousseau. Regăsim în acea perioadă un cult pentru frumos la poeți ca Wordsworth, Shelley, Keats, Coleridge, în timp ce Galsworthy ne-a lăsat o descriere a tot ceea ce este propice frumosului: emoția, misticismul, alături de o critică intransigentă.

Influențat de dragostea pentru natură și de lecturile Bibliei, Ruskin ne-a oferit o estetică originală, dar și cea mai contradictorie. Această estetică este caracterizată de misticism și naturalism; prin misticism, Ruskin recurge la un unghi de vedere original al frumosului. Frumosul este reflexul unui atribut divin, el este simbol al divinului. Ruskin pune în discuție două frumuseți: o frumusețe tipică a formei eterne și o a doua frumusețe, a formei care este frumosul vital. Perceperea frumosului se bazează pe dragoste, ceea ce este frumos își are originea în dragostea pentru

ordine. Frumosul este în legătură cu „caritas”, adevărata dragoste. Dragostea pentru frumos este o parte esențială a oricărei naturi omenești. Ruskin consideră omul drept măsură în aprecierile estetice, punând în evidență astfel antropocentrismul gândirii sale. Estetica lui Ruskin este o estetică a conținutului și o apologie a pasiunii.

Ruskin îl influențează pe William Morris, dar pentru el frumusețea este divină și este inseparabilă de sentimentul religios, în timp ce pentru Morris frumusețea este umană și reprezintă o consecință a unei activități pline de bucurie.

Contribuția importantă a lui Spencer este generalizarea în Anglia și în restul Europei a concepției evoluționiste. El este chiar creatorul termenului evoluționism. În concepția sa, ca și în cea a lui Grant Allen, frumosul este o activitate fiziologică. El consideră că plăcerea este dată de maximum de stimulare cu minimum de efort. Spencer stabilește o teorie a frumosului plecând de la analiza sentimentelor de plăcere și durere.

În același sens, Violet Paget, cunoscută sub pseudonimul Vernon Lee, pune în discuție o legătură între fiziologie și artă. Ea este în același timp influențată de metodele experimentale ale laboratoarelor germane.

În America secolului al XIX-lea, concepțiile estetice apar în considerațiile scriitorilor, cum este cazul lui E.A. Poe sau al psihologilor și filosofilor ca Emerson și Santayana.

Într-un veritabil cult al frumosului, E.A.Poe nu caută influențe moralizatoare; ca și Oscar Wilde, el consideră zona esteticului independentă de morală. Emerson, sub influența esteticii engleze, propune trei feluri de frumos: o frumusețe inferioară a aparențelor, o a doua, cea adevărată,

frumusețea morală, care este de origine divină, și o a treia frumusețe, frumusețea adevărată, frumusețea transcendentă sau intelectuală, care este o pură concepție a spiritului. Acest ultim frumos este plasat în centrul doctrinei lui Emerson. Frumosul intangibil, imposibil de fixat, este o necesitate. Caracterele lui esențiale sunt ideea de reprezentare și universalitatea.

Santayana, filosoful american de origine spaniolă, își expune propria teorie a frumosului în cartea *The Sense of Beauty*. El consideră frumosul mai important în viață decât teoriile estetice în filosofie. Santayana a studiat sensul frumosului în manifestările fundamentale. Pentru el frumosul este adevăr, este expresia unui ideal ca manifestare sensibilă a divinului. Frumosul este universal și universal acceptat. El reprezintă o bucurie și o posesiune eternă.

Filosofia frumosului este o teorie a valorii, frumosul fiind o specie a ei. Frumosul este o valoare în sine, o valoare pozitivă, independentă și care răspunde idealului estetic. Fiind o valoare subiectivă, ea nu poate fi concepută ca existență independentă. După o perioadă în care Europa evită identitatea frumos-perfecțiune, Santayana va propune o astfel de identitate. Frumosul este manifestarea clară a perfecțiunii. Dacă perfecțiunea este ultima justificare a ființei, vom înțelege astfel demnitatea morală a frumosului.

Santayana propune trei tipuri de frumos: un frumos sensibil, primitiv și fundamental, acesta este și universal; un frumos formal, prin care Santayana se apropie de teza unității în varietate, și un frumos al expresiei, care este fondat pe memorie și asocierile ideilor estetice. Dintre ele, frumosul formal studiază fundamentul fiziologic și reacțiile simțurilor.

Problema caracteristică a esteticii este frumusețea formei, dar Santayana consideră că nu este ușor să reduci frumosul la formă. Această frumusețe a formei este cea care apare specific într-o natură estetică. Claritatea este importantă pentru că ea contribuie la frumos, prin urmare, figurile geometrice, cum este cercul, spre exemplu, sunt frumoase prin puritatea și simplitatea lor. În același sens, simetria, dependența de număr, prin claritate, fac ca diversitatea să fie frumoasă. Perceperea cerebrală a unui ritm va stabili dacă forma este frumoasă sau nu. În frumusețea materialului și în cea a formei descoperim obiectivitatea anumitor plăceri conectate la procesul percepției directe. Pentru frumos este importantă unitatea, pentru că unificarea elementelor date realizează armonia.

Frumosul este plăcerea privită ca o calitate a lucrurilor. Această calitate a lucrurilor este chiar prima plăcere, este elementul constitutiv al frumosului. Plăcerea face ca frumusețea să fie percepută înainte de a fi judecată. Dacă un obiect nu oferă plăcere nimănui, acel obiect nu este frumos, pentru că nu există un frumos independent. Dacă ar exista, ar fi o contradicție de termeni. Frumosul este legat de plăcere, așa cum există o legătură între plăcere și morală. Frumosul rezultă din obiectivarea plăcerii, el este o valoare pozitivă care semnalează prezența a ceva bun. Frumosul adevărat este dezinteresat, pentru că plăcerea adevărată este dezinteresată. Este o plăcere care nu are legătură cu utilul. Valoarea aprecierii este dată de stimuli interni, dar și de memorie și de obișnuință mentală.

Frumosul nu depinde de o combinație specifică, el există în obiect, dar depinde și de observator, și

de acumulările pe care i le oferă acestuia educația. Datorită educației putem percepe frumosul la maximum. Important este omul, natura lui se proiectează în lucruri și ne facilitează perceperea frumosului. Experiența, dar și structura noastră mentală ne fac să anticipăm prezența frumosului. Satisfacția pe care o obținem este dată de armonia dintre experiență și natura noastră.

O parte a esteticii postkantiene se înscrie prin operele gânditorilor ei în direcția concepțiilor vitaliste. Dintre ei, francezul Guyau, englezul Darwin și germanii Schopenhauer și Nietzsche vor fructifica această orientare.

Rebel și nonconformist, Schopenhauer pune în discuție o metafizică în care separă lumea fenomenală de cea ideală (271). Această concepție reprezintă cheia înțelegerii esteticii lui. Pentru Schopenhauer nu există realitate în sine, lumea este ca o magie. Această lume reprezintă obiectivarea voinței; și prin voință, pe care o consideră totalitatea impulsurilor și a instinctelor vitale, el urmărește esența vieții. Voința este principiul metafizic al universului. Ca și sofiștii postkantieni, Schelling și Hegel, Schopenhauer atribuie această voință întregului univers, inclusiv naturii nevii. Cu toată adversitatea față de Hegel, reprezentanții școlii de la Frankfurt observă apropieri nebănuite ale lui Schopenhauer de concepțiile hegeliene.

Ideile lui Schopenhauer se prefigurează în gândirea lui Kant, teoria kantiană a frumosului dezinteresat reapare într-o formă mai radicală la Schopenhauer. Doctrina frumosului schopenhauerian se bazează pe teoria ideilor. Ideea este compusă din ceea ce este esențial în toate gradele vieții, este ideea ca unitate devenită pluralitate. Fiecare lucru exprimă o idee, deci fiecare lucru

este frumos, frumosul stă în atitudine și este o atitudine. Acest gen de frumos favorizează cunoașterea pură, este frumusețea absolută care rezultă din armonizarea și dozarea care domină întregul. Schopenhauer urmărește frumosul de la gradul inferior la frumusețea perfectă, care este cea umană. Prin stabilirea acestei ținte superioare a frumuseții umane „Schopenhauer înfăptuia un act legitim de antropomorfizare a lumii” (272), după cum considera Tertulian.

Zimmermann și Herbat acordă o atenție deosebită structurii formale a frumosului. Pornind de la frumusețea liberă de sorginte kantiană, Herbat întemeiază formalismul abstract. El face aceeași distincție între frumusețea liberă și frumusețea aderentă pe care o întâlnim la Kant. Pentru Herbat, ca și pentru Schopenhauer, frumosul este de natură ideală. Frumosul constă în reprezentări de raporturi urmate în conștiință de o judecată ce exprimă aprobare necondiționată. Frumusețea pură este obiectul judecății necesare și universale. Este o frumusețe care constă în relații care, datorită experienței, sunt considerate frumoase.

Un frumos ca realizare a ideii ne propune și Friedrich Theodor Vischer în lucrarea sa *Estetica sau știința frumosului*. El situează frumosul în sfera spiritului absolut între religie și filosofie. Ideea de frumos aparține totalității ideilor. Vischer plasează frumosul la îmbinarea dintre concept și realitate, el consideră că frumosul nu ține nici de activitatea teoretică, nici de cea practică. Frumosul este viața care apare în mod armonios. Apărută în spațiu, viața poartă numele de formă, ea trebuie să fie caracterizată prin măsură, regularitate, proporție, armonie și, cel mai important și care este specific secolului al XIX-lea, caracterul. Frumosul este

armonia universului, o armonie care nu se realizează în fapt, pentru că se produce în infinit.

Eduard von Hartmann definește frumosul tot ca „apariție a ideii”. El se ocupă de modificările frumosului distingând mai multe trepte, de la plăcutul sensibil la frumosul concret sau microcosmosul individual care ține de conținut. Hartmann pune în discuție serviciile făcute de urât frumosului, considerând că frumosul treptei superioare se bazează pe urâtenia treptei inferioare.

Teoria modificărilor frumosului o întâlnim la Vischer, la Hartmann, dar și la Rosenkrantz, acest fervent discipol al lui Hegel. În studiul modificărilor frumosului, problema urâtului este tratată tangențial până la Karl Rosenkrantz. Inaugurarea teoriei urâtului o face Schlegel. Filosofia germană este de altfel prima care recunoaște urâtul ca moment integrator al frumosului. Rosenkrantz, prin concepția sa, marchează conștientizarea teoretică a specificității urâtului. Sub influența dialecticii hegeliene, dialectică a contrariilor, prin care valoarea negativă este corelatul necesar al valorii pozitive, Rosenkrantz pune perechea contrariilor frumos-urât într-un raport de intercondiționare. În dezvoltarea ideii de frumos nu putem ocoli analiza urâtului, ca formă negativă a frumosului. Rosenkrantz consideră că frumosul este în mod esențial idee. El este întruchiparea ideii într-un element senzorial. Determinările lui sunt date în mod pozitiv, frumosul este prin urmare elementul pozitiv. Este un dat absolut, spre deosebire de urât, care este un dat relativ. Estetica lui Rosenkrantz cuprinde concepte care se împart în trei clase: ideea de frumos, acțiunea producerii frumosului și reprezentarea ideii de frumos prin intermediul artei.

Frumosul este legat de simetrie, el o subordonează pentru un moment. Urâtul lezează legile simetriei și ale armoniei, el lezează frumosul. Dar urâtul are și o parte pozitivă, în prezența lui farmecul savurării frumosului se amplifică. Este însă o amplificare care nu vizează și frumosul ca atare. Rosenkrantz subliniază legătura dintre frumos și libertate. Frumosul în general este manifestarea sensibilă a libertății naturale. Conștiința libertății înfrumusețează, spre deosebire de lipsa acesteia, care urăște.

Hartmann, prin lucrarea sa *Filosofia inconștientului*, lucrare care reunește ideile lui Hegel, Schelling și Schopenhauer, a influențat gândirea lui Nietzsche. La douăzeci de ani, Nietzsche îl citește pe Schopenhauer și această lectură îi provoacă o adevărată iluminare. Sub influența lui Schopenhauer și a lui Wagner, el va pune în lumină o filosofie a iluziei. Totul este iluzie, el pune în discuție o iluzie a cunoașterii, a eticii și chiar a religiei. Formația lui protestantă, cu atmosfera ei „bună și clară”, cum o numește Nietzsche, explică parțial această iluzie a religiei și anticreștinismul lui.

Nietzsche consideră frumosul un vis care apare în voința noastră atunci când suntem adormiți. Un astfel de frumos este opus celui definit de Winckelmann, Kant sau Lessing. Lumea aparențelor și a iluziilor este singura lume reală, chiar și cunoașterea este o iluzie periculoasă. Esența unui lucru nu este decât opinia pe care o determină acel lucru. Nu există fapte, există doar interpretări. Întreaga judecată, inclusiv cea estetică, este un simptom. Nu există lucruri în sine, nu există cunoaștere absolută, valorile percepute nu sunt decât interpretări pe care le introducem noi în lucruri.

Filosofia lui Nietzsche este caracterizată printr-o dublă iluzie, o iluzie dată de vis și o a doua dată de ebrietate. O iluzie, apolonică, cu o aparență de eliberare, și o a doua iluzie, dionisiacă, în care principiul determinării dispăre. Până la Hegel, toate idealurile reclamă o bază obiectivă, în natură, în Dumnezeu sau în rațiune; odată cu Nietzsche totul este interpretare. Nu mai există criterii obiective pentru frumos. Frumosul și urâtul nu există în sine, ci doar ca „simptome” ale unor „stări estetice”. Neexistând posibilitatea evaluării obiective, totul se reduce la evaluări care depind de individ. Cu Nietzsche, omul devine stăpân pe propriul său destin. El se realizează prin spiritul liber, omul este cel „care, în plenitudinea ființei sale, va trăi în sânul naturii ca judecător și măsură a tuturor lucrurilor” (273). Prin urmare, creația artistică umană nu va mai cunoaște nici o limită substanțială.

Nietzsche inaugurează ultraindividualismul. Prin concepția sa, el subliniază inexistența faptelor și, prin urmare, importante sunt interpretările. Din moment ce totul se reduce la evaluări care depind de individ, se poate spune că nu există frumos. Frumosul este expresia savant ierarhizată a multiplicității forțelor vitale, înfrumusețarea nefiind decât expresia voinței vicioase. Ideea de frumos este prizoniera unei anume forme de subiectivitate, cel care alege este subiectul, substratul unic și ultim.

Nietzsche nu are o estetică sistematică proprie, dar prin gândirea sa, prin cererea imperativă a iconocasmului manifestat prin contribuția la *Crepusculul Idolilor* și prin dorința îndepărtării „falselor valori”, el va influența gândirea și arta nu numai a secolului al XIX-lea, ci și a secolului al XX-lea.

Esteticianul și psihologul german Gustav Theodor Fechner, în *Introducere în estetică* declară că „renunță la încercarea de a determina conceptual esența obiectivă a frumosului” (274), pentru că nu vrea să facă o estetică metafizică, de sus. În schimb, prin traseul urmat de la concret, de la plăcerea estetică, la formularea ideii generale de frumos, el devine întemeietorul esteticii inductive, adică a esteticii de jos în sus.

După 1871, metoda psihologică în analiza ritmului devenise insuficientă. În 1876, Fechner încearcă pentru prima dată aplicarea metodei experimentale în estetică, o metodă psihologică ce folosește teste prin care stabilește legi și principii estetice. Fechner face diverse experimente care au în vedere alegerea formei care place cel mai mult. Dintre diversele forme, pătrat și dreptunghiuri de diverse feluri, Fechner constată că preferința se îndreaptă spre dreptunghiul de aur.

Această metodă experimentală pe care o propune esteticii este compusă din trei versiuni: metoda alegerii figurilor cele mai frumoase, metoda producerii lor și metoda obiectelor uzuale. Pentru Fechner, frumosul rămâne „un simplu expedient” pe baza căruia stabilește condițiile dominante ale plăcerii nemijlocite. Frumosul are trei semnificații: frumos în sens larg sau plăcutul în general, frumosul în sens strict, care este plăcutul mai înalt, dar tot sensibil, și frumosul în sensul cel mai strict, care este adevăratul frumos. Acest frumos adevărat în care se îmbină conceptul de frumos, în sensul de plăcut și de bine, este ceea ce trebuie să placă în mod obiectiv.

Alte metode experimentale în aprecierea estetică propune Wundt. În estetica sa, el propune două metode. O metodă a impresiei prin care se

studiază reacțiile fiziologice ale subiectului în contact cu diverse obiecte exterioare. A doua metodă, cea a expresiei, constă în măsurarea modificărilor fiziologice (puls, respirație), determinate de experiența estetică. Tot în zona esteticii experimentale se plasează și Ziehen, care nu pune în discuție determinarea frumosului, ci determinarea diferitelor clase de oameni care apreciază ceea ce este frumos. Această metodă nouă a esteticii științifice este publicată la începutul secolului al XX-lea, mai exact în 1925.

## Permanență și absență în abordarea conceptului de frumos

Ultraindividualismul și hiperclasicismul nietzscheanean vor sta la baza concepțiilor estetice ale secolului XX. Datorită acestei dualități, al acestui fond al mișcărilor moderniste, Nietzsche este considerat primul gânditor al avangardei. Pe de o parte, ultraindividualismul face din inovație criteriul suprem de judecată; pe de altă parte, hiperclasicismul conferă artei funcția de adevăr și pune în evidență nu o realitate armonioasă, ci una illogică, haotică și diformă.

Obsesia modernismului este căutarea originalității cu orice preț, a noutății ca repetare goală a gestului inovării. Apare o „tradiție a noului”, frumosul este identificat cu noul, cu această tradiție goală de sens și conținut. Noul este prin definiție partea perisabilă a lucrurilor, este o otrăvă excitantă ce sfârșește prin a fi mai necesară decât hrana. „Era otrăvirii este deschisă”, ne avertizează Paul Valéry (275). Secolul XX este secolul în care apare un mare număr de reviste și cărți de estetică, este un secol al congreselor și colocviilor. Această abundență a analizelor estetice va genera o diversitate a concepțiilor. Secolul XX este secolul neșanselor și al șanselor, două războaie traumatizează spiritul și tot în acest secol, în America, se dezvoltă o gândire estetică născută din emigrația

europenească. Aceste două puncte diferite marchează un secol al frământărilor.

Valorile trebuie să se refere numai la imaginar, pentru că obiectul estetic este redus la imaginar. Lumea reală se sprijină pe lumea imaginară. Prin plasarea lumii reale deasupra celei virtuale, se naște această hiper-realitate specifică secolului XX, prin care a fost furată realitatea însăși (276).

Prin concepțiile lui Schopenhauer, Nietzsche și Freud, omul se îndepărtează de sacru și își creează o religie proprie. Pentru Schopenhauer nu mai există Dumnezeu, realitatea se datorează existenței voinței. Omul, subliniază Merleau-Ponty în *Sens et Nonsens*, devine eroul contemporanilor săi, el exprimă revolta vieții împotriva rațiunii. Prin inteligență și demnitate, omul impune forme universului și astfel artistul oferă o lecție lui Dumnezeu.

Odată cu Nietzsche se accentuează îndepărtarea de „obiectivitatea” frumosului. Multiplele accepțiuni ale frumosului din secolul XX pot conduce la un adevărat labirint, considera Croce (277). Secolul XX este o perioadă caracterizată printr-o formă de cercetare continuă. Conceptul de frumos oscilează, mergând de la acceptarea frumosului în sens clasic la noțiuni estetice parțiale și ajungând chiar până la negarea conceptului de frumos. Această deplasare a conceptului este simultană cu pierderea conținutului în cazul moralei.

Estetica secolului al XX-lea are un caracter compozit. Direcțiile diverse se nasc din polemică sau prin înrudirea cu diverse domenii. Secolul XX a experimentat mai multe moduri de abordare. Estetica poate fi știință filosofică, știință fenomenologică sau știință umană. Ea se poate înrudi cu discipline colaterale, care în anumite situații

rămân colaterale. Dintre ele, cea mai mare influență o au sociologia și psihologia. Alături de căile de acces metafizică, fenomenologică, psihologică, semantică, sociologică și istorică apar și orientări mai recente, cum sunt cea semiotică și cea informațională. Astfel, alături de estetica generală, apar o serie de estetici particulare, „speciale”.

Abandonând mișcarea pozitivistă a sfârșitului de secol XIX și a începutului de secol XX, estetica franceză propune o autonomizare a esteticii ca știință și folosirea diverselor cercetări din domenii ca fiziologie, sociologie, psihologie. Estetica este o știință autonomă care trebuie învățată, acesta este și argumentul în favoarea inițierii cursului de estetică de la Sorbona din 1920.

Pe parcursul secolului al XX-lea, estetica împrumută metode ale psihologiei, antropologiei culturale și umane, metode ale diverselor sociologii sau ale lingvisticii structuraliste. Definiția contemporană a esteticii are ca punct de plecare concepțiile lui Nietzsche și Freud. Estetica devine știință a corporalității matrice a simbolurilor comunicative, așa cum o definea Dino Formaggio (278). Interdisciplinaritatea, înrudirea cu etnologia, psihanaliza, semiotica, teoria comunicării pot determina „moartea esteticii”. Dacă la începutul ei estetica era teoria lumii sensibile, spre sfârșitul secolului al XX-lea, sfârșește prin a fi câmpul primar al propriei anchete.

Odată cu sintagma lui Nietzsche, „Dumnezeu a murit”, nu mai există frumos absolut. În raport cu materialismul ascetic și anestetic apare o estetică marxistă care ezită în fața frumosului. O astfel de concepție ne oferă Lukacs. Când totuși acceptă frumosul, el subliniază primatul materiei în

determinarea lui. Un astfel de frumos odată constituit capătă autonomie și obiectivitate. Pentru Lukacs esteticul depinde de realitate și de multiplele ei posibilități de configurare și astfel scoate din discuție frumosul în sine. Diversele posibilități de configurare fac ca frumosul să aibă un număr mare de aspecte, în acord cu numărul ipotezelor obiectuale ale creației omenești (279). Estetica lui Lukacs aduce ca element de noutate o metacategorie, frumosul reflectat în conștiința criticului și a spectatorului. Această concepție va sta la baza orientării marxiste contemporane.

Inițiator al școlii de la Frankfurt, Adorno ne oferă în analiza sa estetică o tentativă de eliminare a frumosului. Prin explicațiile marxiste ale concepției sale, el respinge concepțiile estetice clasice, considerând că acestea pun în evidență „fragilitatea identității umane” (280). Simpatia sa se îndreaptă spre forme pseudoestetice, apropiind plăcerea estetică de divertisment. El consideră frumosul subordonat conținutului și subliniază caracterul lui ornamental. Citându-l pe Nietzsche, Adorno consideră frumosul o dispoziție artificială, o violență operativă necesară, care generează ordine. Concepția lui Adorno despre frumos este legată de perspectiva pacifistă. Frumosul își găsește sensul original într-o societate eliberată și pacifistă, mai mult chiar „frumosul în artă este aparența păcii reale” (281). Prin teoria sa estetică, Adorno influențează teoria lui Marcuse. Frumosul cu rol pacificator revine și la Louis Massignon, când, după războiul din Algeria, a apărut ideea că frumosul poate îndepărta violențele.

Estetica lui Adorno este expusă în maniera sociologiei (282). Secolul XX, prin modul propriu de a prelua metode colaterale, determină o serie

de înrudiri ale esteticii cu alte domenii. Estetica propusă de Charles Lalo este o sociologie. Prin această concepție, el face o deosebire netă între condițiile impuse artei în societate și fenomenele proprii artei. Lalo consideră că frumosul aparține socialului și situează caracterele esențiale ale idealului de frumos în societate.

În această criză a metafizicii și a gândirii obiective, care duce la transformarea epocală a prezentului, apare un alt sistem de interpretare a lumii, cel fenomenologic. Metoda fenomenologică pune în evidență viziunea lucrurilor în sinea lor, descoperirea esențelor. Fenomenologia este o metodă de descriere a fenomenului, a datului imediat. Gândirea fenomenologică contemporană a fost influențată de metoda de cercetare a lui Husserl. În concepția lui, această lume reală a fenomenului este lumea în care se petrec procesele subtile, inclusiv frumosul. Husserl consideră frumosul ca fiind esență. Frumosul este fenomen, el aparține ființei și nu există decât la nivelul ei. Frumosul fenomenologic este cauza organizatoare a sinelui lucrurilor și a proceselor. El presupune armonizarea ființei, obiect cu ființa, subiect. În estetica fenomenologică, tendința spre frumos vizează armonia însăși, esența alcătuită proporțional. Esența frumosului fenomenologic presupune o raportare interioară armonizată a conștiinței cu sinele. Frumosul este cel care operează armonia structurală a esenței. El este o categorie primordială cu care conștiința operează în manifestarea intenționalității sale. Frumosul este cauza armoniei și a relațiilor din cadrul structurilor. În cadrul proceselor de cunoaștere, Husserl consideră că frumosul are o structură logică și perceptibilă.

Această concepție a lui Husserl reprezintă punctul de pornire al unui sistem neomogen. Lui i

se alătură Geiger și Ingarden în Germania, Sartre, Merleau-Ponty, Garaudy și Dufrenne în Franța. Sartre reduce obiectul estetic la imaginar. El consideră că ceea ce este gândit poate fi calificat drept frumos, drept o valoare care se aplică doar imaginarului. Acest estetism specific secolului XX nu apare dintr-o dragoste necondiționată față de frumos.

Mikel Dufrenne, moștenitor al lui Kant și înrudit cu Heidegger, este în acord cu concepția epocii moderne referitoare la frumos. El evită să invoce conceptul de frumos, considerându-l noțiune periculoasă. „Frumosul este o noțiune care, ținând seama de extensiunea care i se dă, ni se pare inutilă, dacă nu periculoasă demersului nostru” (283). Acest concept, frumosul, este numitorul comun al tuturor lucrurilor. El este o judecată de valoare care aparține atitudinii estetice. Noțiunea de frumos este elastică, ea depinde de judecată și preferințe. Pe de o parte, Dufrenne subliniază relativitatea frumosului, iar pe de altă parte pune în evidență faptul că avem de-a face cu un concept etern și invulnerabil. Frumosul este o calitate estetică specifică judecății de valoare care reclamă universalitatea.

Frumosul se inventează, nu se imită. Nu există o idee sau un model, frumosul este o calitate prezentă în unele obiecte singulare care sunt oferite percepției. Un astfel de obiect devine frumos în momentul în care solicită atitudini estetice. Obiectul este cel care decide asupra frumosului, manifestându-se. Ca urmare a constatărilor asupra obiectului, frumosul nu poate fi definit, pentru că frumosul este un apanaj al obiectului estetic, dar și garanția autenticității obiectului.

Obiectul frumos este cel care reliefează și manifestă frumosul. Dar nu definirea frumosului

este ceea ce urmărește Dufrenne, ci simpla constatare a faptului că un obiect este frumos. Astfel de întrebări asupra obiectului estetic nu sunt considerate definiții ale frumosului și astfel Dufrenne rămâne în acord cu concepția secolului XX. În *Fenomenologia experienței estetice*, el descoperă esențialitatea lumii pe baza experiențelor individuale. Și, prin urmare, numai prin estetic se poate ajunge la cunoaștere. Există o posibilitate de depășire a viziunii clasice asupra frumosului și aceasta este, în concepția fenomenologilor, arta.

Heidegger, fondatorul școlii existențialiste, este urmașul lui Nietzsche și ca dovadă a acestui fapt stă clasicismul diferenței care apare la Nietzsche și se manifestă cu maturitate la Heidegger (284). Acest clasicism al diferenței traversează toate curentele artistice contemporane. Concepția estetică a lui Heidegger decurge din concepția sa despre esența ființei. Categoriile existențiale vor deveni pentru Heidegger categorii estetice și, în funcție de ele, se va percepe și realiza frumosul. Această modalitate de revelare a esenței definește frumosul. Influențat de Platon, Heidegger pune în evidență o concepție anamnetică referitoare la frumos (285).

La jumătatea secolului al XX-lea, Austin, Goodman și Wittgenstein propun o schimbare importantă în concepția tradițională referitoare la frumos. Ei propun chiar o îndepărtare de judecarea frumosului. Mai mult chiar, în 1960, Austin recomandă ca studiul frumosului să fie abandonat, pentru a se pune un accent mai mare pe sublim. Acest punct de vedere va fi aspru judecat de către Nick Zangwill la sfârșitul secolului XX, odată cu reevaluarea conceptului de frumos.

Într-un sistem cu o concepție filosofică radicală, Wittgenstein nu separă problemele de viață de

cele religioase, psihologice și artistice. El consideră estetica un domeniu vast și greșit înțeles lingvistic, iar judecata estetică reală nu reprezintă pentru el în mod practic nimic. Judecata estetică există în cazul persoanei care știe despre ce vorbește; o amprentă este lăsată și de cultură, în regulile estetice oglindindu-se cultura unei nații. Problemele estetice sunt, în concepția lui Wittgenstein, probleme care privesc efectele pe care le au artelor asupra noastră. Prin acest nou mod de prezentare, Wittgenstein pare să intuiască cel mai bine modernitatea. Estetica sa joacă un rol central, nu ca parte a filosofiei care se ocupă de o imposibilă teorie a frumosului, ci ca filosofia însăși. Acest punct de vedere referitor la concepția lui Wittgenstein este expus de Giuseppe Di Giacomo în lucrarea *Della logica all'estetica*.

Odată cu succesul științei, noțiunea de frumos scade în importanță. În secolul al XVII-lea, gustul tinde să ia locul frumosului, pentru ca apoi să fie înlocuit în secolele XIX și XX de emoția estetică. În trecerea de la dominația frumosului la înlocuirea lui de către gust, obiectivul este înlocuit treptat de subiectiv. Modificări apar și la nivelul abordării obiectului estetic. Abordarea se face în mod diferit; celor trei tipuri de teorii corespunzându-le trei modalități de abordare. Imitația ca modalitate de abordare a obiectului estetic aparține perioadei dominate de frumos. Ea este urmată de deplasarea accentului de pe obiect pe subiect și de o a doua modalitate, cea a expresiei, pentru ca în final și acestea din urmă să-i ia locul o a treia modalitate, cea a imaginației. Această trecere de la frumusețea imitației la teoria expresiei este determinată de doi factori: pe de o parte a crescut importanța individului, iar pe de altă

parte, locul intelectului superior este luat de psihologie și de ideile furnizate de experiență. Nu obiectul este important acum, ci starea psihologică.

Imaginația, inițial adversar al rațiunii și al regulilor, devine concurenta imitației și, în final, a Creatorului. Când imaginația devine termenul central al esteticii, psihologia devine mai importantă ca metafizica, pentru că cercetările asupra imaginației aparțin domeniului psihologiei. În acest context, estetica secolului al XX-lea se apropie de limita esteticii filosofice. Dintre științe, estetica modernă adoptă psihologia ca fiindu-i cea mai apropiată. Și astfel psihologia a influențat o mare parte din direcțiile esteticii secolului XX. Psihologia înlocuiește morala; nu se mai impun norme, accentul cade pe înțelegerea personalității individuale. Individualismul modern bulversează tradiția; individualitatea devine elementul distinctiv prin care se ajunge la originalitatea atât de dragă secolului al XX-lea.

Moriz Geiger, unul dintre reprezentanții esteticii fenomenologice, privește estetica dintr-un unghi de vedere care-l apropie de psihologia științifică. Situația nu este imposibilă, ea se datorează faptului că tema principală a fenomenologiei a fost generic identificată cu tema centrală a psihologiei (286). Estetica germană, de altfel, face fuziunea metafizicii tradiționale germane cu psihologia contemporană.

În acest context, estetica devine parte a psihologiei – cum este cazul lui Lipps – valoarea estetică fiind direct legată de subiect. Prin teoria empatiei, „Einfühlung”, Lipps explică frumosul ca proiecție a subiectului în obiect. Frumosul este „omenescul pozitiv” (287), el nu este decât un transfer al activității noastre în obiect. Estetica lui Lipps este o

estetică dominată de identificarea obiectului cu subiectul. Lipps pune în evidență un frumos senzorial și un frumos spiritual. Dar linia de demarcație a lor nu este clar stabilită; nu există un frumos pur senzorial, el poate fi doar mai aproape de senzorial. Frumusețea oricărui obiect frumos este unică, în frumosul individual evidențiindu-se ceea ce este caracteristic și semnificativ. Mai există și un alt fel de frumos, cel reliefat prin urât. Există și un frumos universal al cărui conținut este abstract. Lipps pune în evidență existența frumosului ideal care preia în sine cel mai puțin urâtul. Superior lui, frumosul „mai ideal” este un frumos expresiv estetic, non-senzorial, este chiar opusul frumuseții senzoriale.

O atitudine psihologică în estetică întâlnim și la Emil Utitz. Pentru acest partizan al esteticii psihologice, frumosul este faptul estetic cel mai pur. Max Dessoir, organizatorul Congresului Internațional de Estetică din 1913 de la Berlin, își limitează și el estetica sa psihologică la problema frumosului.

Unul din cele două curente ale esteticii engleze contemporane este cel psihologic, reprezentantul fiind Clive Bell. În concepția acestuia, frumosul se leagă de puterea sugestiei care, la om, deviază simpla activitate spre o activitate vitală exaltantă.

Psihologia oferă esteticii un limbaj și un mod de analiză a problemelor care domină reflecția actuală. Numeroși cercetători, psihologi și psihanaliști își expun concepțiile estetice în analizele pe care le fac. Astfel de cercetări ne oferă elvețienii C.G. Jung și F.Ch. Baudouin. Psihologia și psihanaliza explorează personalitatea artistului și lumea imaginației. Această explorare se face la nivelul conștientului și al inconștientului. Estetica psihanalitică ne oferă, în locul inconștientului, înflorirea

conștientului în imagine. Imaginația transformă sensibilitatea și sentimentul în rațiune și astfel obiectivul tinde să se nască în subiectiv. Alain Michel consideră acest raționament ca fiind modul cel mai original de a privi frumosul modern. Estetica psihanalitică oferă un frumos care constă în sesizarea punctului exact de întâlnire a fantasticului și a adevărului, în înflorirea imaginarului.

Studiile din perioada interbelică îl vor conduce pe Charles Lalo înspre o estetică apropiată de sociologie. El consideră că în societate se situează caracterele esențiale, frumosul nefiind decât un obiect social. Idealul de frumos variază în funcție de condiții, existența fiind legată prin legi sau relații necesare. Prin concepția sa sociologică, Lalo face o netă deosebire între condițiile impuse de societate artei și condițiile anestetice proprii artei.

Johannes Volkelt consideră estetica fondată pe fapte psihologice ca fiind normativă. Alături de cea a lui Lipps, teoria sa este considerată de Victor Basch o conciliere a esteticii experimentale cu cea filosofică. Acest acord rezultă din fuziunea metafizicii tradiționale germane cu psihologia.

Originea esteticii experimentale se plasează în secolul al XVIII-lea și este legată de semnificația estetică a științei. În acel moment, plăcerea estetică se referea la experimentele electrice și chimice, ca ingrediente ale istoriei naturale și filosofiei (288). Dar estetica științifică modernă apare mai târziu, părintele ei fiind Fechner. El consideră că estetica experimentală este o ramură a psihologiei și îi creează metode care acordă o importanță mare studiului statisticii. Această estetică are un inconvenient, neglijează formele din natură. Inconvenientul va dispărea pe parcursul secolului XX, odată cu definirea esteticii ca știință a artei.

Dezvoltată în mai multe etape, estetica experimentală debutează cu concepțiile lui Fechner și Charles Lalo, cu o psihologie a esteticii. În a doua etapă a esteticii experimentale se fac progrese în sensul aplicării judecății gustului. Pentru ca, în a treia etapă, progresele să se facă în sensul descoperirii unei norme, al unui criteriu de verificare a ipotezei cu experiența. Metodele experimentale oferă dovezi. Acest tip de estetică împrumută metode metafizice, psihologice, sociologice. Ținta acestei estetici este apariția unei estetici pozitive, odată cu renunțarea la estetica mentală.

Secolul XX a renunțat nu numai la criteriile estetice ale frumosului, ci la toate criteriile estetice. Ideea de frumos a fost înlocuită în estetica experimentală cu psihologia experimentală a frumosului. Rolul esteticii experimentale este de a confirma „științific” o idee general admisă. Noua estetică nu mai este o estetică a frumosului, ci a creației; operele de artă moderne nu se mai bazează pe estetica frumosului. În aprecierea lor intervin sociologia, etnologia și antropologia. Psihologia devine sursă de inspirație și criteriu de apreciere. O parte a psihologiei este consacrată experimentelor referitoare la frumos. C.W. Valentine confirmă experimental lipsa de preferință pentru ideea de frumos. Ordinea valorilor se poate distinge în funcție de diverse criterii psihologice și după diverse tipuri de experți.

În estetica experimentală, testele stau la originea aprecierii estetice. Metoda adoptată este descriptivă și cantitativă. Studiile psihologice ale frumosului și gusturilor estetice se bazează pe cercetări psihometrice. Estetica psihometrică urmărește cunoașterea formelor, a combinațiilor de culoare și proporții, pe care un număr mare de

oameni le consideră frumoase. Se ajunge astfel la un „frumos statistic”, cum numește Abraham Moles acest frumos determinat empiric. Testele diferă, pot exista preferințe pentru grupuri de experți, cum este cazul testelor folosite în special până în 1940, sau cum este cazul testului Osgood, care caută să determine ceea ce place unui număr mare de oameni, absolutizând verdictele oamenilor obișnuiți. Testele se adresează diverselor grupe de vârstă. Ele au în același timp și ținte diferite. Testele pot fi aplicate lucrărilor care pun în evidență frumosul sau pot urmări aprecierea unui anume obiect de artă, pot urmări aprecierea formatului unui tablou sau a formelor culorilor și luminii, ca elemente constitutive ale lucrării. Aprecierile vizează adesea figuri geometrice. Dar un astfel de demers are și capcane. Witmer preia metoda lui Fechner, dar se va pierde în psihologia experimentală. Psihometria joacă un rol minim. R. Frances ocolește această capcană, urmărind corelația dintre scorul obținut la teste și aprecierile notate de profesor.

Există o anume relativitate în această estetică psihometrică, ea este confirmată în 1955 de Lawlor. Relativismul, această teză larg răspândită, este combătută de Popper.

Noile orientări ale esteticii pun în evidență pluralitatea fenomenului și oferă psihologului acest câmp de studiu care este diversitatea reacțiilor. Nu mai este explorată doar „psihologia experimentală a frumosului”, cum propunea C.W. Valentine, dar și cea a creației, a originalului, a inertului, a surprinzătorului, a monstruosului și a „anesteticului”. Psihologia devine singura estetică posibilă pentru estetician. Această nouă estetică a secolului XX ne revelează o știință a

sensibilității. Estetica revine astfel la sensul ei etimologic, este o știință a sensibilității în general.

Secolul XX este dominat de tentativa de a înlocui estetica speculativă cu o estetică exactă, constatativă. Exactitatea îi este asigurată de înrudirea cu alte discipline. Estetica științifică va conduce cu necesitate la o estetică teoretică, ce are la bază date verificabile și obiective.

Originalitatea exprimată în termeni informaționali stă la baza esteticii informaționale dezvoltată de Abraham Moles și Max Bense. Esteticieni ai lumii tehnicizate, ei dau naștere unei concepții tehnico-științifice despre frumos. Ei consideră că estetica ne oferă trei tipuri de informație: metrică, structurală și selectivă, care reduce aspectul subiectiv al creației la relații matematice.

Preocuparea pentru măsura gestaltică a lui Birkhoff apare într-o serie de cercetări postbelice (289). În Franța, Abraham Moles, în Germania, Max Bense, H. Frank, E. Walther, R. Gunzenhansen, S. Masser includ în cercetările lor contemporane și măsura gestaltică a lui Birkhoff, alături de teoria informațională. Masser face studii de psihologie informațională, estetica informațională se înru-dește astfel cu psihologia datorită datelor psihologiei experimentale pe care le folosește. Rezultatele date de psihologia experimentală și reflecțiile teoretice dau un factor de proporționalitate (stimulul este proporțional cu informația, el devine estetic prezent dacă apare în cel puțin 40% din ansamblu, constituind mesaj). Gadamer pune sub semnul întrebării estetica informațională, considerând că se bazează pe o masă de informații determinate cantitativ „ca și cum n-ar fi vorba de o varietate sub raport calitativ” (290). În estetica informațională, stările estetice apar sub

două aspecte: microestetic, care au aspect micro-selectiv și se prezintă ca individualități distincte, reprezentând o imagine, și un al doilea aspect superlativ, cel macroestetic, care presupune o totalitate individuală. Maniera metodico-teoretică și câmpul microesteticii semantice și numerice au fost descrise de Pietro Emannuele în „La microestetica” (în 1980). Toate acestea pun în evidență o tentativă de matematizare a esteticii.

Joseph Schillinger, în *The mathematical basis of arts*, ne oferea în 1948 o altă tentativă de elaborare a unei estetici științifice. Bazele matematice ale artei conduc la o teorie științifică, originalitatea ei nefiind decât un produs al cunoștințelor. Fenomenele produse în natură ne revelează armonii estetice, dar creația naturală nu poate fi considerată decât o preestetică. Omul creează realități estetice reproducând aparențele realității fizice, acest proces presupune amestecul logicii matematice. O realitate estetică poate fi deci o producție naturală, o producție a creativității intuitive sau o producție a sintezei științifice realizată prin logica matematică.

La sfârșitul secolului XX, știința este privită în sens estetic. Este un mod de abordare pe care îl întrevădeau Heisenberg, Einstein, Dirac și Yang. Criteriile după care este judecată frumusețea unei teorii științifice încurajează posibilitatea de a constitui un mod obiectiv de teorie estetică (291). Frumosul vine să completeze știința. Claude Levi-Strauss îl consideră un gând în afara logicii stricte, dar cu eficacitate imediată. Știința modernă face ca divinul să nu mai fie perceput în sensibil. Ideea de divin este abandonată, la fel ca și cea de morală.

Baudelaire definea frumosul ca paradox. În 1924, André Breton considera că „numai

surprinzătorul este frumos" (292). Pentru Paul Valéry, frumosul este corelat cu categoria de deznădăjduire. Aceste definiții sunt de la sine înțelese în contextul secolului XX, al deplasării conținutului conceptului și al bulversării normelor. Morala își pierde și ea conținutul odată cu dispariția sau modificarea normelor. Anii '60, ani ai mișcărilor anarhiste care au dominat viața intelectuală și politică, sunt marcați de gândirea nietzscheniană. În această perioadă, expresia care guvernează este „Be yourself”.

Epoca noastră, cu forma sa de cercetare continuă, cu acel inconștient joc al echilibrului instabil, în care omul își caută semnificația, neagă ceea ce poate exista și se întoarce să cerceteze ceea ce a negat, este epoca în care conceptul de frumos se adaptează și el valorii efemere. Obiectul unei astfel de valori este obiect al dorinței și al consumului, al unei societăți „prea estetizată”. „Când totul devine estetic, nimic nu mai este nici frumos, nici urât și arta însăși dispare”, insistă Baudrillard, clarificând situația frumosului într-o hiperestetizare (293). Într-o societate estetizată frumosul se multiplică, își pierde puterea tradițională de semnificație, își caută un nou drum. Ideea de frumos se găsește în situația de a parcurge un drum devenit producție controlată a efemerului estetic.

Revolta împotriva efemerității ne îndreaptă spre discuții referitoare la un spațiu estetic original, se vorbește din nou despre revelațiile frumosului-esență. Preocupările constante pentru frumos și pentru raporturile lui cu adevărul și binele, oricât de discrete sunt, favorizează la jumătatea anilor '70 mișcarea de reacție împotriva ultramodernismului și a tiraniei inovației, care are ca rezultat acceptarea concepțiilor clasice, este deci o

Întoarcere la trecut. La sfârșitul secolului XX, Noel Carrol cerea cu insistență reîntoarcerea la limbajul estetic al frumosului, la estetica filosofică bazată pe conceptul de frumos. Tot acum tind să revină teoriile clasice bazate pe conceptele de imitație și implicit cea de formă, pentru că imitația cere cu necesitate o metafizică a formei. Este o revenire la frumos ca fenomen primordial al esteticii și la ideile clasice de armonie, pentru că frumosul nu oferă doar încântare, ci și relații armonioase. Frumosul redevine proprietate a întregii creații, pentru că, în absența triadei frumos-bine-adevăr, întregul se dezintegrează prin dispariția proprietăților intrinseci ale unei relații ordonate.

Secolul XX debutează prin negarea frumosului în sine și a armoniei ca bipolaritate subiect-obiect. Fără intervenția fanteziei, Croce refuză esența frumosului în natură. El neagă și sistemul unei legi obiective a frumosului. Croce analizează ideea de frumos, cercetează natura lui și factorii determinanți. Propune un concept sever al frumosului. Nu mai există frumos, pentru că frumosul nu are grade, este deci caracterizat prin unicitate. Frumosul este definit ca expresie reușită, ca valoare pozitivă care conține și frumosul moral, frumosul acțiunii, alături de frumosul intelectual. Frumosul nu se confundă însă cu binele, adevărul sau utilul.

Forma obiectivă a frumosului și esența sa metafizică sunt probleme confuze în estetica modernă (294). Ele sunt totuși probleme prezente în comentariile secolului XX. O astfel de situație este ilustrată de concepția lui Nicolai Hartmann. Concepția lui estetică are ca punct de plecare fenomenologia lui Husserl și idealismul neokantian al școlii de la Marburg. N. Hartmann pune accentul pe necesitatea de a cuprinde existența

obiectivă în sine. Locul central al esteticii sale îl ocupă categoria de frumos, ca valoare fundamentală. Hartmann optează pentru o estetică monovalentă în care frumosul este obiectul universal al esteticii, acest frumos este unitar și necontradictoriu.

Există o anumită obiectivitate și universalitate, dar există și o necesitate a frumosului. Lucrurile sunt frumoase în esența lor și nu datorită unei particularități. Frumosul nu este ideea ca atare, ci apariția ei sensibilă. El este aparența subtilă a desăvârșirii. Frumosul cu adevărat estetic este cel al raportului de apariție. Prin frumos ca raport de apariție, Hartmann transferă ideea metafizică fenomenologiei frumosului (295). Esența frumosului nu constă în apariția desăvârșirii, ci în simpla apariție.

Ca întreg secolul XX, Hartmann nu acceptă nici el existența frumosului în sine. În această interpretare cu nuanță psihologică, el consideră că nu poate exista frumos în sine, ci doar „pentru cineva”. Dar Hartmann revine cu o precizare, opusă definiției frumosului dată de Lipps, considerând că frumosul stă în obiect, și nu în eul privitorului. Important este modul de percepere a frumosului. O astfel de percepere presupune o relație între subiectul creator sau contemplator al obiectului și obiectul care poate fi creat din necesitatea de manifestare sau pentru a produce emoția. Există deci o anumită dependență între obiectul estetic și subiectul contemplator, pentru că frumosul nu este inherent unui lucru. Obiectul frumos este suspendat între două moduri eterogene de ființare, prin faptul că există sau nu există se naște vraja frumosului (296). Adevăratul factor de care depinde frumusețea obiectului este rolul determi-

nant al realului. Frumosul este definit ca apariție a realului în ireal, născându-se astfel o unitate real-ireal, care este posibilă datorită participării subiectului receptor.

Hartmann pune problema genurilor frumosului. Într-un mod asemănător esteticii tradiționale, el distinge un frumos natural, un frumos uman și un frumos artistic. Frumosul depinde de formă și de capacitatea formei de a face să apară ceva prin acel raport de apariție care-i caracterizează concepția despre frumos. Orice modificare a formei va determina o modificare a frumosului și parcurgerea treptelor existente de la desăvârșit până la „urâtul notoriu” (297).

Frumosul este un fenomen specific estetic, el este „obiectul universal al esteticii”, această idee domină estetica lui Hartmann și ea a fost preluată de Liviu Rusu în lucrarea „Logica frumosului”. Liviu Rusu consideră frumosul ca fiind fenomenul estetic de bază, frumosul este o noțiune sinonimă cu valoarea estetică. Problemele esteticii sunt probleme parțiale ale frumosului și categoriile estetice aspecte parțiale ale lui. Frumosul este valoarea superioară și fundamentală spre care tinde omul și care prezintă o autonomie și o determinare aparte.

Liviu Rusu subliniază existența afinității între elementele triadei frumos-bine-adevăr. Frumosul armonizează conținutul cu forma, este o armonie dintre adevăr, care pune accent pe formă, și binele, care pune accent pe conținut. Domeniul frumosului aparține unei zone intermediare, zonă plasată între adevăr și bine, și în același timp frumosul reprezintă sinteza necesară adevăr-bine. Frumosul ca unitate în varietate presupune existența acordului. Spre deosebire de adevăr, care

se bazează pe intelect, și de bine, bazat pe voință, frumosul aparține iraționalului, prin faptul că este considerat în funcție de sentiment. Dependența de sentiment duce la negarea raționalității, dar prin superioritatea acestui sentiment al frumosului el se îndreaptă înspre rațional, pentru că sentimentul superior ține de intervenția raționalului. Frumosul are locul lui de sine stătător, el nu poate fi redus la bine sau la adevăr, aceasta fiind și părerea lui Berdiaev (298).

Hartmann pune în discuție diada frumos-bine; permanența legăturii dintre ele se datorează faptului că „simpatiile trebuie să se afle de partea binelui” (299). El subliniază existența unei probleme care apare în cazul frumosului uman. Identitatea frumos-bine este zdruncinată de frumusețea omului îndoielnic moral, acesta este „motivul iritant în fenomenul frumuseții umane” (300). Frumosul nu este expresia unor calități morale, el este expresia unității în deplinătatea interioară. Dar această deteriorare a relațiilor frumos-bine nu-l conduce pe Hartmann la concluzia lui Sartre (confuzia moralei cu esteticul nu este decât o prostie, consideră Sartre).

După Nietzsche și concepția adevărului ca evaluare a puterii, apare în secolul XX o revoluție în noțiunea de adevăr. Adevăratul adevăr al secolului XX este diferența. Clasicismul definea frumosul ca expunere a adevărului, a realului. Odată cu criza frumosului apare și o criză a adevărului. Pentru Heidegger adevărul nu mai este dreapta reprezentare. El are o nouă semnificație, acum nu este decât o aparență. În acest context, Adorno, alături de psihologismul și comentariile psihanalitice frecvente în epocă, refuză triada frumos-bine-adevăr, considerând că aparține culturii pedante.

Fenomenologul Mikel Dufrenne acceptă existența acestei triade și o analizează. În comentariul lui, criteriul sincerității estetice este autenticitatea. Un obiect este frumos cu condiția să fie adevărat. Frumosul este superior adevărului, pentru că obiectul estetic trezește un sentiment mai profund decât adevărul. Reacțiile noastre nu sunt aceleași în fața frumosului și în fața adevărului. În raportul dintre frumos și adevăr există trei aspecte. Chiar dacă frumosul și adevărul presupun amândouă asceză, ele „nu pot fi girate în același fel” (301). Ele sunt apropiate prin dorință, dar diferite prin posesie: „posed adevărul, dar sunt posedat de frumos” (302). Adevărurile metafizice au afinități cu atitudinea estetică, distincția între adevăr și frumos o face raportul sentiment-cunoaștere.

Estetica filosofică nu este abandonată. În deceniul al șaptelea Giuseppe Piscicelli definește frumosul ca raport particular între materie și ideea informatoare și subliniază afinitatea între frumos și formă. El consideră estetica știință a frumosului și trimite prin relația dintre frumos și idee la concepția platoniciană. Frumosul este raportul ideal între materie și ideea informatoare. Frumosul atrage. Fascinația pe care o exercită este o plăcere intelectuală, este plăcerea descoperirii formelor aparent reale. Această plăcere este esențialmente ideală, ea este dată de intuiția pe care ne-o oferă corespondența materie-idee informatoare. Frumusețea poate fi intuită sau concepută. Frumusețea concepută este obiectivă, ea are caractere profunde și precise, este un frumos „obiectiv bine făcut”, conceput rațional. Frumosul intuit este subiectiv, el este întâi imaginat și apoi realizat în concept. Dualitatea aparentă frumos obiectiv-frumos subiectiv pune în evidență distincția logică

între cele două forme de judecată estetică, cea empirică și cea rațională. Judecata estetică nu este obiectivă sau subiectivă, ea este o sinteză a celor două forme.

Frumosul este dinamic, el este în continuă devenire. Nu există grade ale frumosului, ci există tipuri. Există frumusețea individuală și frumosul absolut. Orice formă de frumos respectă modelul său ideal, relativitatea depinzând de gradul de corespondență între materie și ideea informatoare. Conceptul de frumos implică relativitatea, aceasta trimitând la frumosul absolut. Triada frumos-bine-adevăr trimite la frumusețea absolută și nu la cea relativă, părțile constitutive ale triadei fiind aspecte ale realității unice a vieții.

O definiție de inspirație neoplatonică ne oferă și Cleto Carbonara. Frumosul ridică și perfecționează, prin natura sa complexă și intelectuală. Frumosul ridică ideea la unitate și la plenitudinea vieții spirituale. Este obiectul unic al intuiției care conduce la unitate echilibrată și armonică. Frumosul este unitatea și armonia multiplului. Judecata frumosului se bazează pe constatarea armoniei. Frumosul nu este obiectiv, el este o valoare spirituală transcendental subiectivă. Judecata frumosului, care are o aplicabilitate universală, prin caracterul subiectiv, dobândește unitatea.

Frumosul reprezintă plenitudinea ființei și a vieții, în care binele este valoarea perfectă intrinsecă. Între cele două sfere spirituale, bine și frumos, există o legătură empirică, pentru că sunt două forme ale vieții și judecății. Există un frumos care aparține intrinsec virtuții, este frumosul care cere aprobare morală. Renunțarea la frumos presupune renunțarea la perfecțiunea etică, la bine. O

astfel de abandonare a perfecțiunii presupune dispariția legăturii dintre unitate și multiplu.

Valoarea estetică decurge din raportul dintre frumos și eros. Această legătură dintre eros și frumos este observată de Americo De Propriis și de Moutsopoulos. Spre deosebire de estetica filosofică, pentru care frumosul era problema principală, Moutsopoulos observă deplasarea conceptului de frumos către alte noțiuni estetice sau anestetice. El consideră frumosul o noțiune cu caracter complex și multidimensional și îl plasează în categoriile tradiționale. Categoriile finale, cele determinative și categoriile tradiționale se proiectează pe un fond unic, cel al frumosului. Cu toate că reevaluează frumosul, Moutsopoulos definește estetica drept știință a artelor, și nu a frumosului.

Evdochimov consideră frumosul ca o categorie treimică. Această categorie teologică presupune o triplă frumusețe: frumusețea Fiului, Tatăl izvorător de frumusețe și Sfântul Duh ca frumos revelat. Evdochimov și Olivier Clement văd în frumusețea Fiului imaginea lui Crist, ca acord al frumuseții neantului cu frumusețea ființei. Istoria frumosului pune în discuție sacrul, ambii autori reiau problema, considerând sacrul experiența dragostei față de lume în ofrandă și renunțare. Într-un secol în care sacrul și frumosul sunt negate, cei doi consideră că nu există nimic mai sacru ca frumosul. O. Clement consideră frumosul ca țel al vieții și al artei, acest frumos plasat la frontiera creației depășește limitele, stabilind noi limite.

În același sens, Berdiaev consideră frumosul ca existență, frumosul este țelul suprem nu numai al artei, ci și al vieții. Frumosul este o taină pe care o poți cunoaște dacă „trăiești în frumos” (303). Calea

către frumos ca existență este o cale religioasă creatoare, realizarea frumosului făcându-se numai în libertate. În esența ei, această taină care este frumosul este indeterminabilă. Este frumusețea pe care O. Clement o asimilează adevărului, este frumusețea divină a cărei cunoaștere este dată doar spiritului inocent.

Conceptul de frumos apare în diverse moduri de abordare. În feluritele întrebări ale conceptului de frumos, Gadamer consideră că există în continuare „ceva din vechiul kalon” (304). „Moralitatea frumosului” trăiește în toate formele vieții. Frumosul presupune existența unei „ordini vitale”, cu toate transformările, înlocuirile și adaosurile care apar la nivelul frumosului.

Într-un secol obsedat de nou apar diverse teorii care determină poziții eterogene. Multiplele orientări nu au trăsături comune. În secolul XX, un aport important îl au diversele domenii, alături de psihologie, psihanaliza, antropologia, etnologia, matematica, fizica și biologia furnizează metode utile esteticii. Diversitatea influențelor conduce la fragmentarea domeniului. Lipsa unei legi sau a unui criteriu de apreciere estetică va determina o relativizare a domeniului. Fiecare interpretare capătă valoare proprie, judecata rămânând un fenomen social și individual. Granițele geografice dispar, concepția estetică se internaționalizează și, prin contribuția diverselor zone, se naște o estetică interculturală. Apare un real al celei de a patra dimensiuni, inteligibilul. Importanța vizibilului scade în favoarea inteligenței, apare astfel un alt tip de realism „non-idealist”.

Diversele domenii nu oferă esteticii doar metode, ele devin câmp de studiu pentru estetică. Demonstrațiile matematice sunt considerate

frumoase; aprecierea frumuseții lor este o contemplare pur intelectuală. Este o frumusețe legată de adevăr, un concept dependent de ordine. În anii '90 se vorbește despre frumos din punct de vedere molecular, făcând trimitere la dependența aprecierii estetice de stimuli și de mesaje care ajung la creier sub formă de molecule (305). Marcel Luis Bagniet extinsese deja noțiunea de frumos la matematică și inginerie. Frumosul este expresia spiritului științific perfect echilibrat. Este perfecțiunea a cărei primă condiție este utilul. Apare o legătură între frumos și util, care fusese de mult uitată.

Secolul XX este caracterizat prin diminuarea importanței conceptului de frumos. La sfârșitul secolului, Stefano Zecchi se întreabă dacă nu este kitsch să vorbești despre frumos, după Auschwitz. El consideră în acest context că frumosul este important doar în educația estetică și în politică, pentru că prin frumos îndoilele obligă la reflecție.

Oscilațiile conceptului de frumos, prezența, pregnanța lui, alternate cu estomparea și chiar cu negarea, jocul care domină estetica secolului XX, par să se încheie la sfârșitul secolului cu o revenire în forță a conceptului de frumos. Este o revigorare caracteristică mediilor anglo-saxone (în zona mediteraneană, conceptul de frumos nefiind nicio dată definitiv abandonat). Criza frumosului trimite la cea a binelui, o revenire a conceptului clasic de frumos atrage după sine revenirea moralei. În teoria estetică a virtuții, Colin McGinn sugerează că a fi bun este identic cu a fi frumos. Frumosul ca proprietate care ne incită facultățile ne pune în legătură cu ideile morale. McGinn este primul filosof care face o legătură între frumos și virtute, în același fel ca Platon. Apariția concepției

lui este favorizată de faptul că estetica modernă are în interior o linie platonice. Această caracteristică a esteticii moderne a favorizat cercetarea esenței ultime, natura frumosului (306).

Tradiția este reevaluată. Asistăm la trecerea de la modernism la postmodernism, la o trecere de la negarea conceptului clasic la acceptarea și analiza lui, așa cum întrevedea Battisti în 1962.

# PARTEA a II-a

## Despre dihotomia „frumos natural – frumos artistic”



# Frumosul în natură și în artă la vechii greci

## Platon și predecesorii săi

În perioada preestetică se pune accent pe frumusețea exterioară, pe frumusețea naturală a corpului. Sursa frumosului poate fi linia curbă a corpului feminin, cum este cea întâlnită la Hesiod, sau frumusețea corpului masculin, această a doua sursă fiind evocată de Homer. Dar Ahile nu este numai un om frumos, el este și puternic, și curajos, nu este ca Paris, frumos și laș. Prin concepția lui Homer începe să-și facă loc frumusețea morală și spirituală, alături de frumusețea corporală. Pentru început, accentul se pune pe frumusețea naturală a formelor care curg, o frumusețe lichidă a unduirilor mării, care este căutată apoi în forma florilor și chiar la corpul uman. Frumusețea fizică este legată de frumusețea artistică, pentru început de cea a muzicii, fără a fi însă menționat nicăieri frumosul artistic. În această primă perioadă, accentul cade pe frumusețea fizică. Alături de această frumusețe, Pindar remarcă existența unei frumuseți a gloriei, a bucuriei triumfului, a victoriei.

Filosofia lui Pitagora, această estetică de fapt, pune accent pe frumusețea naturii, bazată pe raporturi între numere și pe proporțiile armonice care decurg din aceste raporturi, pe număr ca

primă paradigmă a creației. Natura universală este determinată de legi raționale și proporții numerice, cu numerele ei consacrate: *tetraktis*, numărul „veșnicei curgătoare naturi”, cu a sa continuitate în decadă, ca număr perfect. În tratatul *Despre natură* este subliniată armonia ca necesitate pentru realizarea cosmosului, pentru că „natura în cosmos armonic se îmbină”. Dar această definire a ordinii cosmosului prin raporturi numerice corespunde armoniei muzicale și astfel își face loc cu necesitate frumosul artei, al muzicii pentru început.

Pentru filosofii greci și în special pentru Platon, natura este superioară artei, pentru că ea „a știut să creeze viața” (1). Natura este cel mai mare artist, singurul rol care rămâne artei fiind cel educativ, moralizator. Superioritatea naturii față de artă se datorează faptului că lumea materială stă sub amprenta imaginilor transmise de formele care aparțin divinului. Natura este o copie ale cărei modele sunt ideile, lucrurile din lumea noastră poartă denumiri sinonime cu cele ale ideilor pentru că ele nu sunt decât reflexele lor în oglindă. Frumosul natural este un frumos particular care se raportează la frumosul divin, dar care are o valoare secundară, ca orice imitație chiar și de prim rang. O astfel de frumusețe este cea a corpului. Această treaptă inferioară a frumuseții corpurilor, care este și prima treaptă a traseului ascendent îndrumat de eros, este o frumusețe inferioară pentru că aparține domeniului sensibilului. Traseul ascendent de la frumusețea corpului la frumusețea corpurilor descris în dialogul *Banchetul* este prezent și într-un dialog anterior – *Hippias Major*. În acest frumos ierarhizat, primul studiu este dedicat frumuseții corpului, exemplului frumuseții tinerei

fete, dată ca definiție a frumosului de către Hippias în dialogul cu același nume (2), i se alătură definiția din dialogul *Charmenides*, referitoare la frumusețea băieților tineri (3). Se poate constata o permanență a tradiției vechi grecești, o reluare a tradiției homerice și o trimitere la concepția lui Hesiod. Dar definiția dată de Hippias trebuie evitată, este ceea ce consideră Descartes în *Discours de la méthode*, pentru că o definire a frumosului prin ceea ce este frumos este o confuzie, nu este o definiție generală, ci un exemplu particular. Este o definiție care rămâne la nivelul comun, pentru că este fondată pe erori de logică.

În *Hippias Major*, Socrate dă o definiție pornind de la util, ochii frumoși sunt cei ce pot vedea, corpul frumos ne permite să alergăm (4). Noi considerăm frumos tot ceea ce este util, indiferent de locul unde se află, în natură sau în artă.

Mai presus de frumusețea trupească este cea spirituală și pe treapta următoare acesteia din urmă, frumosul divin. Natura este asemănătoare divinului, este o oglindire a lui așa cum „soare[le] odrasla binelui pe care binele a zămislit-o [este] asemănătoare cu el însuși” (5). Frumosul natural este un prim stadiu, el incită, captează atenția și îndrumă spre stadiile următoare, prin care, cu ajutorul lui Eros, vor atinge sau măcar vor aspira la frumosul în sine, frumosul absolut, singurul adevărat. Un exemplu concludent apare în cele două dialoguri, *Banchetul* și *Phaidros*, ambele urmăresc mișcarea ascendentă a frumosului de la frumosul natural până la frumosul absolut.

Frumosul natural, particular, se raportează la frumosul divin, a cărui imagine o reprezintă. Prin intermediul frumosului, divinul pătrunde în profan și bineînțeles în natură. Prin aceste copii ale

realității eterne se obține o varietate caracterizată prin unitate (6). Corpul nostru, dar și ceea ce ne înconjoară și ceea ce mâncăm, are la bază aceeași formă, cea prezentă în întreaga ființă, triunghiul echilateral (7).

În această largă sferă de aplicație a frumosului, tot ceea ce este uman, ce este viu este frumos datorită armoniei care dăinuie și care este reflex al armoniei cerești, așa cum frumusețea lumii materiale este un reflex îndepărtat al lumii divine. Concepția este prezentă la Platon, dar și la urmașul său renescentist, Marsilio Ficino. În toate există armonie, în cele trei ordine ale realității: în corpul uman, în muzică, în univers. În natură și în artă, ca forme ale sensibilului, armonia se reflectă din suprasensibil. Armoniile din artă trimit la cele din natură, așa cum muzica se îndreaptă spre natură, dar și spre sursă – armonia cosmosului. Dacă natura este o imitație de prim rang, arta care imită natura este o copie de mână a doua.

Frumosul în sine este adevărat, dar nu și obiectul frumos, cazul particular, fie el natural sau artistic. Toate lucrurile primesc de la noi calitatea de frumos, îi spune Socrate lui Hippias, le judecăm în raport cu proporțiile lor, cu natura, cu arta, cu poziția, numind frumos ceea ce este util (8). De altfel, arta judecată pentru influența ei pedagogică își are utilitatea ei și astfel ajungem la un frumos artistic pe care Platon înclină să îl accepte. Dar Platon vede în artă și primejdiile la care ne expune, pentru că ea oferă o cunoaștere iluzorie, o cunoaștere a imitațiilor sensibile. Artă propune o imitație a reflexului în lucruri a frumosului. Nebazându-se pe o adevărată cunoaștere dreaptă despre lucrurile pe care le imită, arta nu ne poate învăța, artistul neavând acces la cunoaștere. Dar

*Republica*, dialogul *Phaidros* și *Legile* ne oferă ocazia să constatăm că nu avem de-a face cu o condamnare netă a mimesisului. În dialogul *Phaidros* muzica este acceptată pentru funcția ei apoloniană în educarea pasiunilor. Platon nu acceptă doar muzica, ci și poezia, datorită faptului că prin ea „nenumărate fapte ale străbunilor capătă veșmântul frumuseții” (9). În *Legile*, poezia și muzica sunt admise ca imitații ale virtuții și binelui, în același sens sunt acceptate și în *Republica*. Muzica are un rol important în educația morală a tinerilor pentru că „cel mai mult pătrund înlăuntrul sufletului atât ritmul, cât și armonia și îl încing cu multă putere, aducând după sine o ținută frumoasă” (10).

Arta nu poate fi acceptată în defavoarea adevărului „dacă poezia și imitația ar vorbi cu rațiune în favoarea plăcerii, cum că trebuie ca ea să existe într-o cetate bine orânduită, noi le-am primi bucuroși, fiindcă ne dăm seama că suntem sub vraja lor. Însă ceea ce poate fi adevărat nu se cuvine a fi trădat” (11). Arta, în măsura în care produce frumosul, îl va menține în sfera sensibilă și în felul acesta la mare distanță de adevăr. Platon consideră experiența frumosului în artă o experiență primară din punct de vedere educativ, pentru că arta ne conduce pe drumul descoperirii ideii. Arta nu rămâne totuși decât un moment al acestui parcurs, odată cu depășirea căruia sufletul se poate îndrepta spre frumosul absolut. La început, îndrăgostitul de frumos se sprijină pe artă în ascensiunea sa, pentru ca apoi să o abandoneze și să-și urmeze drumul spre frumusețea supremă. Dar arta oferă un dezavantaj, prin faptul că încurajează crizele lăuntrice.

Prin apartenența la sensibil, imitațiile oferite de artă, lucruri diluate, suferă o degradare,

explicată prin raportul dintre ideea absolută, esența, și lucrurile sensibile. Din cauza neajunsurilor imitației, arta este o imitație de gradul al doilea, prin faptul că imită sensibilul, și nu suprasensibilul. Ea este chiar o imitație de rang trei, de îndepărtare de adevăr, pentru că arta este o aparență a unei aparențe, și produsele artei „vin în al treilea rând” (12). Nu realitatea este reprodusă, ci aparențele pentru că arta nu este adecvată ideii (13). Pictorul este meșteșugarul unor obiecte aparente, „el produce un pat aparent” (14).

Artistul grec este în primul rând un artizan care învață anumite reguli pentru a putea fabrica obiectele, el nu este creator de geniu, artistul ordonează lucrurile pentru a crea un frumos inferior după modelul imuabil. El este deci un artizan prin excelență. Printr-o imitare conștientă a esențelor, având o știință a imitației, artistul poate deveni superior artizanului. Pictorul va picta ștergând unele aspecte „până ce ar obține caractere umane, pe cât posibil asemănătoare cu zeii” (15). Altfel arta nu rămâne decât un meșteșug, pentru că ea nu aparține științelor teoretice (16). În orice artă, importantă este măsura, frumosul implică și el ideea de măsură, deci există o legătură indirectă între frumos și artă. *To métrion* – „dreapta măsură”, caracteristică artei grecești, face ca echilibrul să fie asigurat de proporționalitate, de raportul între părți și întreg, „dând fiecărei părți ce i se cuvine, face întregul să fie frumos” (17). Dar frumosul care este percepere intelectuală a dreptei măsuri, a armoniei, nu poate fi așezat pe aceeași treaptă cu frumosul creat de artist, acesta fiind un frumos de ordin sensibil, care nu accede la idee. Platon îl respinge pe artist pentru că acesta nu are capacitatea de a atinge adevărul și nici frumosul

veritabil. Arta cu adevărat frumoasă presupune surprinderea intelectuală a esențelor, adevăratul artist este divinitatea și adevărata sa operă este lumea – subliniază Platon în dialogul *Phaidros*.

Frumusețea artei invită în lumea sensibilă și prin aceasta artele devin un obstacol în contemplarea ideii. Dar există și o posibilitate ca artistul să fie stimat, cele trei condiții pe care trebuie să le îndeplinească sunt enumerate de Platon în *Legile*. Ca să nu mai producă simulacre, artistul trebuie să cunoască realitatea imitată, să cunoască în ce fel imitația este corectă (proporții juste, culori potrivite) și să cunoască la ce îi ajută (să fie utilă și bună). Altfel operele artistului au o frumusețe falsă, pentru că în general producția umană în artă este o iluzie departe de adevăr. Imitația nu este decât un joc, spune Platon în *Republica*, și „imitatorul nu știe nimic ca lumea despre lucrurile pe care le imită” (18). Privind acest punct de vedere, Besançon consideră că arta nu este pentru Platon, decât un „joc de copii lipsit de seriozitate” (19).

Motivul neacceptării artei se datorează faptului că arta este susceptibilă de o pluralitate de explicații, dar și faptului că ea nu ne lămurește asupra afirmației, așa se întâmplă cu scrierea și pictura, afirmă Socrate în *Phaidros* (20). Și astfel arta ajunge pe ultima treaptă a valorilor și ocupă locul opus frumosului, care se confundă cu binele și adevărul.

Cât despre artist, el este rar menționat în dialogurile lui Platon și atunci când filosoful o face, el nu acordă artistului și creației artistice privilegiul de astăzi. Artistul este cel care obține realitatea prin oglindire și în concluzie Platon consideră că el nu este decât un șarlatan (21). Artistul are însă

o șansă de a fi fericit și în acest sens *Republica* funcționează ca un îndrumar. Pentru a fi fericit pictorul trebuie să folosească direct modelul divin (22). Numai că există un impediment, ceea ce este străin este greu de imitat: „imitatorii imită cel mai bine lucrurile în mijlocul cărora au fost crescuți” (23). Și așa opera artistului rămâne o frumusețe falsă, pentru că imitația este departe de adevăr, este o iluzie care zugrăvește doar aparențele. Prin imitația lumii sensibile, artele sunt un obstacol în contemplarea ideii, chiar dacă artistul aspiră prin arta sa la nemurire. Frumosul absolut accede la ființa nemuritoare, este o ascensiune nu numai a minții, ci și a existenței în general, pentru care individualitatea noastră este un obstacol.

Toate acestea subliniază faptul că frumosul nu se încadrează aproape niciodată în operele de artă. Platon face o strictă distincție între artă și frumos, nu apare nicăieri în scrierile lui că scopul artei ar putea fi frumosul. Refuzând iluzionismul artei, el aprobă rigiditatea stilului sever al artei arhaice grecești și fixitatea artei egiptene. Ambele punând accent pe ideea de stabilitate, ne îndepărtează de *trompe l'oeil*, dar ne apropie de frumosul absolut, caracterizat și el prin fixitate.

Frumosul natural este superior celui artistic. În dialogurile *Hippias Major* și *Banchetul* operele de artă aproape că lipsesc din discuție, pentru că Socrate și Platon caută frumosul în lucrurile naturale și în materiale: aur, marmură, și nu în artă. Artistul este doar menționat, excepție face menționarea lui Fidias în dialogul *Hippias Major* (24). Natura este model pentru artă, frumusețea fizică este imaginea ideală pentru frumosul din artă, ambele frumuseți sunt însă sensibile. De aceea arta nu cunoaște adevărul, pentru că este „o artă

văduvită de regulile artei" (25). În comentariul la *Phaidros*, Heidegger remarcă faptul că Platon vorbește despre frumos fără ca în felul acesta să fie vorba despre artă.

Prin concepțiile sale despre frumos și relația lui cu arta, Platon va influența gândirea secolelor următoare. El poate fi considerat părinte al iconoclaștilor, dar și al iconofililor, așa cum o face Besançon. În același timp, concepția sa stă și la baza puritanismului englez, care, pornind de la ideea lui Platon că arta fabrică iluzii și depreciază realitatea, va impune închiderea teatrelor în 1642. Mai mult decât atât, Nietzsche vede în condamnarea artei, ca iluzie, prima formă de nihilism și ostilitate față de viață.

## Aristotel

Platon generează o estetică metafizică în care realitatea rămâne o copie imperfectă, o imagine în oglindă a lumii ideilor; în schimb Aristotel, prin negarea ideii în sine și implicit a frumosului în sine, pune accent pe realitate și pe cauzele ei (materială, motrice, formală și finală). În cazul lui Aristotel nu se poate vorbi despre o estetică explicită, *Metafizica* nu poate fi considerată decât o estetică implicită, așa cum subliniază Sir David Ross.

În raportul dintre natură și artă se păstrează concepția platonice, arta nu este decât o imitație, dar care are la bază instinctul uman de imitație. Aristotel depășește concepția platonice, pentru el obiectul imitat este o realitate posibilă, este realitatea esențială și nu o realitate superficială reprodusă mecanic de către artist (ca în concepția lui Platon). La Aristotel imitația este o transfigurare în frumos, și nu o reproducere mecanică. Expe-

riența artistică aristotelică pune în valoare un caracter specific uman, „darul înăscut al imitației” (26).

Acest mimesis produce plăcere, este o plăcere caracteristică naturii umane; „tendința cea mai pronunțată a naturii este să evite neplăcerea și să caute ceea ce este plăcut” (27). Plăcerea este un fel de înfrumusețare care completează lucrul realizat și care, prin faptul că depinde de reflecția asupra operei de artă, implică și o doză de cunoaștere intelectuală. Țelul artei este plăcerea, dacă la Platon plăcerea este desfătare vătămătoare și condamabilă, pentru Aristotel plăcerea este curată și nevătămătoare, pentru că prin procesul de purificare ea nu pune în primejdie echilibrul sufletului. Plăcerea este țelul oricărei manifestări artistice. Natura acestei plăceri depinde de satisfacerea darului înăscut al armoniei și al ritmului, de instinctul mimetic al creatorului.

Raportul natură-artă pune în evidență cauzele lor diferite; cauza artei este tehnica, în timp ce cauza naturii este de ordin metafizic, este o cauză organică. Vechii filosofi au admis pluralitatea elementelor naturii, la ea filosofii naturii adaugă mișcarea ființei. Pentru Aristotel, „natura este doar unul din genurile ființei” (28). Natura trebuie înțeleasă ca un termen comun pentru naturile tuturor „corpurilor naturale” care funcționează armonios. Aristotel susține că lumea este bine organizată și dirijată: „Dumnezeu și natura nu fac nimic la întâmplare” (29), nimic nu este în zadar sau în plus. În *Fizica*, Aristotel oferă argumentul existenței planului, după care este organizată natura, plan necesar pentru că în natură accidentul nu-și are locul (30). Problema este rezolvată prin „permanența claselor”. Teoria armoniei raportată

la studiul naturii este domeniul de desfășurare al fizicianului, dar fizicianul nu studiază doar materia, ci și natura ca formă.

Natura bine organizată trece dintr-o sferă într-alta datorită mișcării, pentru că „natura este un principiu al mișcării” (31). Prin urmare, dacă s-ar elimina faptul că ideile sunt supuse mișcării, s-ar putea elimina orice cercetare despre natură. În definirea naturii un prim pas oferit în *Metafizica* este cel de creștere (32); „elementul originar inerent” al creșterii și deci al mișcării este „substanța lucrurilor naturale”. Natura este ceea ce-și are originea în prima mișcare, în lucrul natural sau materia primară a oricărui obiect artificial. Natura reprezintă materia primă, forma și substanța ca scop al devenirii. Conținerea principiului schimbării este una din caracteristicile fundamentale ale naturii. Principiul mișcării este un principiu immanent lucrurilor naturale, potențial sau în act. „O devenire se numește naturală când ea provine din natură” (33), natura fiind substanța ca principiu al schimbării. Pe de o parte, mișcarea, de care depinde întreaga natură, pe de altă parte, ordinea divină, cu armonia părților componente, caracterizează natura așa cum o definește Aristotel. Cunoașterea naturii unui lucru presupune cunoașterea părților ei componente, înțelegerea ei implică acceptarea existenței mișcării.

Materia susceptibilă de a primi formă se numește natură. În demersul său, Aristotel oferă prioritate formei asupra materiei, pentru că structura inteligibilă (*eidos*), principalul element al noțiunii aristotelice de formă, este sinonim cu esența sau, cum spune Ross, „Forma este planul structurii care «informează» un anumit produs al naturii sau al artei” (34).

Spre deosebire de Platon, pentru Aristotel nici natura și nici arta nu sunt forțe existente în sine. Natura este un nume colectiv pentru naturile tuturor obiectelor naturale; cauza ei finală este chiar structura comună spre care tind indivizii speciilor, fără să urmărească conștient sensul întruchipării individuale. Prima cauză este un spirit individual. Schimbarea este explicată prin potențialitatea care modifică mărimea sau calitatea; dar potențialitatea nu atinge decât individul susceptibil de a fi ordonat după ponderea posibilităților latente. Imposibilitatea de a suferi modificări ale calității sau mărimii enunță lipsa potențialității, a preexistenței. Este ceea ce întâlnim în cazul divinității, al inteligenței și în cazul corpurilor cerești. Suntem în imperiul idealului însuși definit în *Etica Eudemică*, în acest spațiu de „slujire și contemplare a divinității” (35).

Arta este la fel de lipsită de existență în sine ca și natura. Ea este un nume comun pentru cunoașterea actuală existentă în artiști luați în mod individual. Cauza finală este o anumită structură pe care unii artiști o determină să se întruchipeze într-un anume material. Spre deosebire de natură, care are forța inerentă a viului de a determina schimbarea, în artă, preexistența formei este mai puțin evidentă. În natură există ceea ce nu întâlnim în lucrurile artificiale: sursa mișcării.

În urma analizei devenirii observăm cum condițiile similare determină corespondența modurilor de producție, indiferent că avem de-a face cu un mod de producție natural, artistic sau întâmplător. În producția naturală, dar și în cea artistică trebuie să existe o parte a produsului final, preexistența punându-și amprenta asupra naturii și a artei, dar în moduri diferite. Dacă în artă forma trebuie să

preexiste în mod potențial, în natură, preexistența ei trebuie să fie în mod actual. În ceea ce privește producția întâmplătoare, există două moduri de a se realiza: prin imitarea naturii sau a artei. Se nasc astfel cele două tipuri de întâmplare descrise în *Metafizica*: cea care seamănă cu acțiunea naturii sau cea care seamănă cu cea a artei.

Orice proces pe cale de a se naște este unul în care forma se impune asupra materiei. În natură, forma se realizează cu necesitate prin simpla ei prezență în interiorul lucrurilor, spre deosebire de artă, unde forma se realizează printr-o intervenție exterioară, cea a actului de creație, care este o intervenție mult mai liberă. Artă ca imitație a naturii necesită cunoașterea formei, dar presupune și o intervenție a materiei.

Devenirea este determinată de trei cauze interne (formă, materie, privațiune) și de trei cauze externe: 1) cauza motrice proximă în artă (când artă este implicată în generare naturală), 2) cauza motrice comună și cea îndepărtată (în cazul generării naturale) și 3) cauza finală sau mobilă primă (care pune în mișcare prin faptul de a fi dorit sau iubit, care nu este în nici un caz o punere în mișcare făcută mecanic).

La baza deosebirii creației artistice de obiectul din natură stă principiul schimbării. Pentru Aristotel obiectul naturii este cauza schimbărilor proprii, în timp ce în artă cauza schimbării este creatorul. Natura predă artei ștafeta și prin ea natura își atinge țelul. În acest fel, chiar dacă este o imitație, artă tinde să rivalizeze cu natura, dar, spre deosebire de aceasta, artă are avantajul de a-și alege cel mai frumos model. De altfel artă (tehnică și știință) atinge ceea ce naturii nu i-a fost dat. Devenirea este și ea diferită în funcție de locul

desfășurării, unele lucruri pot lua naștere sau prin sine, sau datorită artei. În cazul artei sau al gândirii avem de-a face cu „producții”, în cazul naturii, cu „procesul devenirilor naturale”, apărute din întâmplare sau noroc. Producțiile artistice sunt înscrise, în schimb, în sufletul artistului. Producția artistică este „sămânța care cuprinde în sine virtual forma” (36). Prin principiul mișcării, Aristotel pune în evidență deosebirea dintre artă și natură. „Arta este principiul de mișcare în alt lucru, pe când natura este principiul de mișcare în lucrul însuși” (37). În producțiile artistice agentul nu este cauza materială, ci cea eficientă, spre deosebire de natură, care-și are principiul de acțiune în materie. Există mai multe moduri de apariție a lucrurilor: „fie prin artă, fie prin natură, fie prin întâmplare, fie prin nenorocire” (38), orice devenire ia naștere prin ceva care poate fi calitate, cantitate, loc sau substanță.

Desăvârșirea este atinsă în momentul în care lipsește hazardul, prezența lui demonstrează apartenența artei la lumea contingentei (faptul că arta are un principiu exterior). O judecare corectă a operelor de artă presupune înțelegerea mijloacelor care duc la desăvârșire. În domeniul artelor înțelepciunea este măiestria, *sophia* neînsemnând decât excelarea într-o artă. Măiestria artistului presupune apropierea ansamblului de desăvârșire, prin armonizarea elementelor semnificative. Odată cu atingerea perfecțiunii, își face apariția și plăcerea.

Aristotel subliniază dorința omului de a cunoaște. Accederea la cunoaștere se face în trepte, de la o primă treaptă a cunoașterii prin simțuri, pentru ca apoi să urmeze cea a folosirii memoriei, treapta experienței, a artei și, în final, pe ultima treaptă,

știința. Artă și știința, două zone specific umane, așezate pe trepte diferite, presupun cunoașterea necesarului în cazul științei și cunoașterea contingentului în cazul artei. Prin amplasarea artei pe a patra treaptă a cunoașterii, Aristotel se îndepărtează de concepția lui Platon, de acea concepție prin care artistul nu are acces la cunoaștere, rămânând un simplu imitator superficial.

Artele se pot deosebi în funcție de felul prin care se realizează imitația. Artă face ca plămuirea să fie asemănătoare măcar, dacă nu mai frumoasă, dar în așa fel, încât să nu-și „facă loc nici un element irațional” (39). Pentru ca imitația să fie frumoasă, ea trebuie să îndeplinească anumite condiții: este necesar ca imitarea să fie a unei acțiuni complete și întregi, astfel încât armonia și coerența să-i confere operei un caracter de obiectivitate. Artistul trebuie să-și bazeze activitatea pe o „concepție adevărată” și să descopere forma adevărată în fenomenul izolat, pentru ca apoi să-i confere individualului o valoare universală.

„Frumosul stă în mărime și în ordine” (40) și astfel opera de artă este cu atât mai frumoasă cu cât se va apropia mai mult de proporțiile maxime îngăduite, în limitele verosimilului. Așa cum în natură frumosul se poate vedea la persoanele mai înalte de statură, frumosul confundându-se aici cu grandoarea. Prin intermediul artei obținem lucruri cu ajutorul unei reguli adevărate și, prin urmare, prin artă putem accede la adevăr. Opera de artă își are propriul scop, dar ea este și un mijloc spre ceva mai înalt.

Artă, prin subordonarea sa față de înțelepciunea practică, include artele frumoase și utilul, pe care pune accent Aristotel. Prin util artă devine instrument al unei activități intelectuale sau

morale. Artă imită natura și datorită artei utilitare se suplinesc lipsurile naturii. În primul caz, cel al artelor frumoase, artă ar putea avea ca scop contemplația estetică, dar, în conformitate cu afirmația lui Ross din comentariul său la Aristotel, nu există nici un indiciu referitor la acest lucru ca scop în sine.

Artă imită natura și natura nu este altceva decât energie creatoare înzestrată cu rațiune instinctivă. Și pentru artă, dar și pentru natură, forma este importantă. Când este atinsă, forma proprie spre care tinde acea formă exprimă esența. Chiar dacă atitudinea artistului, în concepția lui Aristotel, este de respect față de natură, prin opera sa artistul își propune să întrecă modelele oferite de natură, să selecteze și să atingă idealul. Artă este o imitație a idealului (această idee poate fi regăsită și la Hegel). Ea imită individualul semnificativ, imită forma în sensul de realitate, forma tipică existentă în individ. Prin aceasta îi redă artei sensul metafizic de instrument al absolutului, de mijloc teoretic. În teoria artei, Aristotel este substanțialist, în timp ce în teoria frumosului, Mircea Florian consideră că „Aristotel pare a fi formalist” (41).

## Plotin

Plotin este primul filosof grec care scrie tratate închinat frumosului, mai mult decât atât, el stabilește o conexiune inexistentă până acum. Plotin face legătura între frumos și artă, fără însă să treacă artistul pe primul plan; păstrând punctul de vedere platonice, artistul rămâne în continuare în plan secund. De la Socrate și Platon, până la Plotin, artă este mimesis; ea imită natura

materială, accentul fiind pus pe legile armoniei. Odată cu Plotin, opera de artă nu mai este considerată imitație a lumii materiale, ea este un mijloc de a crea un contact cu suprasensibilul, cu elementul spiritual care este *Nous*-ul. Referindu-se la concepția lui Plotin, A. Gabar consideră că transmiterea „*Nous*”-ului reprezintă singura realitate și singura rațiune de a fi a operei de artă. Opera de artă devine astfel un punct de plecare pentru o experiență metafizică.

Arta posedă o realitate superioară obiectelor pe care le redă. Ea este mai aproape de tiparele raționale pentru că urmărește să descopere forma desăvârșită prin realizarea unei sinteze și în același timp prin înlocuirea părților nereușite, existente în natură. Prin apropierea de tiparele raționale, arta acordă frumusețe lucrurilor, prin această generalizare arta se apropie de inteligibil, de arhetip.

Când reproduce obiecte naturale, arta nu imită vizibilul, ea privește spre modelul ideal. Frumosul artistic nu mai este o umbră a frumosului natural pentru că, în concepția lui Plotin, arta este mai aproape de sursa originară. Arta este mai aproape de una din ipostazele suprasensibilului. Contrar concepțiilor lui Platon, Plotin consideră că arta poate aduce principii inteligibile în sensibil (42). Artele plastice pot aduce mai multă frumusețe prin reprezentările lor decât există în original. O piatră, spre exemplu, devine mai frumoasă grație formei pe care a impus-o arta. Astfel materia devine informată și, ca urmare, ea devine superioară. Artele nu imită direct obiectele sensibile, ele se îndreaptă spre rațiunea care a generat obiectul. Pentru prima dată sursa imaginii este în gândirea artistului, înainte de a fi piatră imaginea

apare în mintea artistului (43). Acesta este primul pas, primul câștig al artei. Fidias l-a făcut pe Zeus fără să aibă un model sensibil, el a urmărit esența lui Zeus, și nu o imagine degradată a lui. Prin urmare, artistul începe să aibă acces la cunoaștere prin strădania de a exprima ideea în materie.

Platon îl respingea pe artist pentru că acesta nu avea capacitatea de a atinge adevărul și nici frumosul veritabil. În concepția lui Platon, artistul nu avea acces la cunoaștere. Plotin face un pas în acceptarea artei și a artistului. În concepția lui, artistul are acces la cunoaștere, dar nu poate exprima pe de-a întregul frumosul la care accede. Frumusețea exprimată de artist este întotdeauna deficitară, în raport cu frumusețea interioară pe care artistul vrea să o exprime. Proiectul artistului este întotdeauna superior execuției, „căci frumosul care sălășluiește în artă nu pătrunde în piatră (..) în piatră se încorporează doar o frumusețe mai mică (..) ea se relevă numai în măsura în care piatra a dat ascultare artei” (44). Arta nu mai este o imitație, ci o regăsire în sine a mișcării elanului inițial. Arta îndepărtează materia de rău și de lipsa de ființă, ea îndreaptă materia spre Unu, ea este o salvare indirectă a materiei în măsura în care intervin inteligența și sufletul. Arta este o activitate subsidiară a unei activități complexe, cea de salvare a omului.

Pentru Plotin (dar nu și pentru Platon), „artistul, ca și natura, dă o formă materiei” (45). Artistul se străduiește să exprime ideea în materie, dar, pentru că dispersează principiile inteligibile, nu ne putem aștepta să ducă mintea în realitatea inteligibilă.

Plotin are un punct de vedere complex în ceea ce privește reprezentarea individualizată a figurii

umane. Disprețul pentru corp persistă, estetica lui Plotin este o estetică a informului, care stă sub semnul unui citat pe care Șestov îl consideră cheia filosofiei plotiniene: „Cât sufletul este în corp, doarme un somn adânc” (46). În consecință, Plotin refuză să considere opera de artă drept o reproducere iconografică a unei anumite ființe; în concordanță cu această concepție, el nu acceptă să i se facă portretul. Acest refuz este în acord cu metafizica sa și, prin acest mod de a privi, el se apropie de concepția lui Platon.

Plotin neagă importanța proporției și a simetriei. Asemănările sunt date de legătura cu originalul, și nu de legile proporției. Pentru Plotin, frumos este ceea ce iluminează proporțiile. Lumina care face vizibil invizibilul, ea este o caracteristică a viului. Într-o figură vie există mai multă luminositate și frumusețe decât într-una moartă. Însuflețirea face o statuie mai frumoasă decât proporțiile ei bune. Este mai frumos un om urât, dar viu, decât o statuie a unui om frumos, pentru că viul are suflet și astfel penetrează în suprasensibil, dar și pentru că viul are mai multă formă a binelui. Viul este deci colorat în lumina bunătății. Prin urmare, arta mimetică incapabilă de a reda grația vieții este inacceptabilă.

Prin existența vieții, natura este superioară artei pentru că numai ceea ce viețuiește poate fi cu adevărat frumos. Dar prin capacitatea de a atinge inteligibilul arta capătă un loc privilegiat în raport cu cel pe care i-l rezerva Platon. Frumusețea sensibilă, indiferent că acea frumusețe este naturală sau produsă (artistică), sufletul o recunoaște ca pe o „amintire” a frumosului de dincolo de sensibil. Armonia pe care o implică frumusețea sensibilă determină identificarea înrudirii dintre ea

și suprasensibil. Această legătură se datorează faptului că „Natura produce cu privirea fixată asupra frumosului” (47).

Natura se naște prin contemplare, ea se naște din inteligibil „evident din bine și frumos” (48). În acest proces de contemplare, ea încearcă să reproducă modelele, astfel încât să nu le denatureze esența. Pentru că „natural” este ceea ce nu are esența denaturată. O tentativă similară de a reproduce modelele o are și arta.

Dintre frumusețile sensibile frumusețea corpului nu este decât o informare recunoscută în materie, care trimite la descoperirea aristotelică a formei. Legătura dintre frumosul sensibil și materie, care are sens de rău până la informare, face ca frumosul din natură, strâns legat de materie, să se plaseze pe o treaptă inferioară în raport cu frumosul în sine. Există în natură o rațiune care este modelul de frumos prezent în corpuri, dar există în suflet o rațiune mai frumoasă, de unde vine ceea ce este în natură. Numai că nu există numai în natură; o frumusețe superioară încearcă să transmită și arta.

În întreaga sa operă, Plotin nu se oprește asupra frumuseții concrete a naturii, ca Platon. La Plotin, analiza frumosului natural este mai degrabă subînțeleasă. Analiza frumosului din natură este înlocuită cu atenția deosebită acordată artistului și artei. Plotin consideră că arta se plasează în punctul în care lucrurile se îndreaptă spre Unu și încep mișcarea de „reintegrare”. Această mișcare apare întâi în sufletul artistului, pentru ca apoi materia să urmeze ideea interioară atât cât poate. Opera de artă devine un punct de plecare pentru existența metafizică. Autorul ei, artistul, își depășește condiția de simplu meșteșu-

gar. Dar, conform concepției lui Plotin, cea mai curată frumusețe este frumusețea fără culoare sau mărime, este o frumusețe care nu poate fi percepută cu nici un organ de simț. Frumusețea culorilor este dată de lumină și prin lumină frumosul participă la ideea-formă și în acest fel frumusețea culorii din sensibil (din natură sau artă) este în directă legătură cu ideea. Dar, pe de altă parte, culoarea menține frumosul în sensibil și îl împiedică să se contopească cu Unu.

Prin refuzul sensibilului, Plotin determină un criteriu estetic auster care este în directă legătură cu concepția sa despre portretistică. Starea de spirit plotiniană anunță arta bizantină a cărei concepție îi corespunde. Dematerializarea oferă o figurație conformă cu evocarea inteligibilului, detaliul capătă o importanță mai mare în iconografia bizantină. Acest punct de vedere trimite la concepția lui Plotin, o concepție în care fiecare element în parte este important în realizarea frumosului, și astfel nu numai armonia contează. Prin concepțiile sale, Plotin îl anunță și pe spectatorul Evului Mediu. Formele medievale, anticlasice, răspund mai bine noului program.

# Raportul între frumosul natura și cel artistic în concepția creștină

Urmas al Antichității grecești, creștinismul preia și interpretează ideile oferite de aceasta. Concepțiile pitagoreico-platonice și cele ale lui Plotin își fac loc în noul context filosofic. Noua religie acordă o importanță deosebită lumii reale, realității ca reflectare a divinității.

Odată cu schisma, evoluția celor două lumi culturale va pune în evidență două moduri diferite de a privi lumea reală. Punctul de vedere apusean, Dumnezeu, ipotetic este pus sub semnul întrebării, fapt care determină o abundență a argumentelor aduse în favoarea existenței lui; și al doilea punct de vedere, cel al răsăriteanului, pentru care lumea este îndoielnică, iluzorie, singurul argument în favoarea realității este evidenta existență a lui Dumnezeu. Această diferență va genera atitudini diferite în modul de a privi arta și frumosul pe care ea îl poate pune în evidență.

Creștinismul timpuriu pune bazele concepției medievale despre artă, o concepție prin care religia subordonează arta. Toate mijloacele estetice ale creștinismului sunt strâns legate de rugăciune și întreaga estetică creștină este o estetică subordonată religiei. Este o estetică condiționată de credință.

La început, în secolele al II-lea și al III-lea, artele figurative nu au nimic sacru. Ele sunt considerate

obiecte de lux, „îngeri decăzuți, ademeniți de pământence” (49). Pentru început frumosul artistic este repudiat, pentru că produce plăcere și pune în pericol omul. Această concepție îl va determina pe Tertulian să opună esteticii artei estetice naturii. Artă este plasată pe o treaptă inferioară naturii și bineînțeles mult inferioară celei pe care se află Dumnezeu. În acest sens, Lactanțiu consideră că adevărul, înrudit cu Dumnezeu, este mult deasupra artei. Dar, într-o tentativă de reabilitare a artei, Clement pune problema artei ideale care trebuie să-l ridice pe om, să-l facă să treacă din lumea sensibilă în cea inteligibilă. Această idee dezvoltată în Evul Mediu se reflectă în modul de reprezentare, în special în spațiul bizantin.

În prima etapă, creștinismul este nevoit să renunțe la estetismul cultic pentru ca apoi acesta să-i devină propriu prin conferirea noilor semnificații. Dacă, inițial, imaginile cu mimetismul lor antic erau de neînțeles pentru rigorismul și antiestetismul apologetilor, ulterior, creștinismul bizantin se va caracteriza prin abundența imaginilor, a slujbelor somptuoase care se folosesc de obiecte de cult din aur, bogate în pietre prețioase.

Imaginile mimetice din artele plastice, pe care Clement le considera la baza idolatriei, se vor modifica, se vor spiritualiza, astfel încât icoana să capete un rol important în spiritualizarea privitorului. Icoana ne îndeamnă să ne ridicăm spre frumusețea nevăzută, pentru că artă este o rugăciune adresată de cel care a realizat acest frumos al artei. Și astfel prin artă omul îl preamărește pe Dumnezeu. În concepția ortodoxă, icoana reprezintă unul din locurile în care coboară Dumnezeu. Din acest motiv artă este considerată ca fiind

capabilă să reveleze frumosul. Mesajul comunicat ne proiectează în Absolut, frumosul artistic ajutându-i pe autorul operei și pe contemplatorul ei să înainteze spre Dumnezeu, spre ținta artei care este frumosul clar perceput. Pentru a recepta frumusețea divină, arta trebuie să se îndrepte, prin credință, spre înțelepciunea necreată.

Dumnezeu este principiul causal al creației. În frumusețea divină își au sursa frumusețea lumii, a omului și frumusețea creațiilor umane, cea a artei. Acest frumos artistic se realizează numai în operele care se eliberează de contradicția dintre intenții și realizare, în momentul în care se armonizează vizibilul cu invizibilul. Frumosul artistic este o modalitate de exprimare a comuniunii și comunicării cu invizibilul. Frumosul artistic își are sursa în frumosul absolut, dar în același timp ne și îndrumă spre Dumnezeu. Artă transfigurează frumosul arhetipal al lui Dumnezeu, ea este una din căile de acces spre Dumnezeu. Artă va fi prin urmare acceptată pentru că Dumnezeu se simte bine în orice operă de artă, pentru că ea este „ogindă a slavei sale” (50). Dar această regăsire în divin face ca artele plastice să nu aibă valoare autonomă, ele nu rămân decât copii în raport cu originalul.

Icoana sugerează unitatea dintre armonia corpului uman și armonia cosmică, corelația dintre microcosmos și macrocosmos, ca sursă a frumosului. Frumusețea cosmosului se reflectă în frumusețea artei, pentru că artă ilustrează frumusețea divină și artistul talentat este capabil să creeze imagini asemănătoare. În creștinism, imaginea, cu asemănarea ei cu divinitatea, reprezintă o cale specifică de ascensiune gnoseologică. De aici decurge rolul important al icoanei bizantine. Există o relație strânsă între frumosul artistic și frumosul divin.

Frumosul artistic ne înalță sufletul spre frumos ca atribut al divinității, prin urmare ne ajută să întrezărim divinul, și în același timp el dă omului forță și rafinament.

Arta este o creație. Frumosul artistic comunică parțial energia spirituală cu care a fost creată opera. Creația artistică în creștinismul bizantin are sens de comunicare, este o comunicare între Dumnezeu și artistul care este creat la rândul lui tot după chipul lui Dumnezeu. În acest fel, frumosul artistic devine o modalitate de exprimare a comunicării dintre om și Dumnezeu. Alături de armonia lumii, frumosul artistic este de asemenea înțeles ca armonie, ca încorporare a unor aspirații, întruchipare sensibilă a dorinței reușite care este puritatea formei. Toate acestea revelează frumusețea divină. Acesta este și scopul artei și al frumosului artistic, să se realizeze ca armonie și chemare spre transcendent, spre Absolut.

Ideea bizantină, că opera de artă nu este o imitație a lumii materiale, ci un punct de plecare pentru o experiență metafizică, este o idee care provine de la Plotin, pentru care opera de artă este un mijloc de a crea un contact cu *Nous*-ul. Unu plotinian devenit Dumnezeu unic face ca în concepția creștină arta să capete valoare, ca mijloc al reprezentării lui Crist și a vieții sfinților, icoana fiind un produs al iluminării. Claritatea perceperii frumosului artistic depinde de artă, cu cât țelul artei este mai înalt, cu atât frumosul este mai clar perceput.

Pentru iconoduli, imaginea devine un punct de plecare, ea ne pune în contact cu originalul și ne conduce spre arhetip. În acest mod este reluat conceptul platonice de „participare” (*methexis*) din dialogul *Phaidros* (51). Dar climatul intelectual

diferit generează unghiuri diferite de a vedea „participarea”, principiu universal pentru ortodox, sau ignorarea problemei participării pentru occidental. Pentru Evul Mediu occidental imaginea nu a devenit problema centrală a gândirii estetice și acest fapt va conduce la întârzierea aprecierii estetice a artei. Dar întreaga doctrină a Evului Mediu nu este favorabilă aprecierii artei și în special a artelor vizuale, din cauza ofertei de imagini degradate a operei lui Dumnezeu, artele vizuale sunt repudiate. Ele sunt incapabile de a reprezenta dubla natură, corporală și spirituală, au deci un grad de superficialitate din cauza reprezentării exclusive a laturii corporale.

O concepție similară a adevărului parțial oferit de artă am mai întâlnit și la Platon. Inexistența punctului de vedere vizavi de artele vizuale din Antichitate se repetă și în Evul Mediu. Mai mult chiar, Grigore din Nyssa în estetica sa respinge operele și reprezentările într-o măsură mai mare, pentru că spiritul își pierde din frumusețe când îi scade participarea la asemănarea cu arhetipul. Dar Evul Mediu oferă și o condiție pentru acceptarea operei de artă frumoase; Bonaventura consideră că o operă de artă este frumoasă atunci când ea egalează modelul, pentru el *conformatio expressa* – conformitatea operei cu idealul interior al artistului – este importantă pentru realizarea frumosului artistic.

Artistul în Evul Mediu nu este considerat creator. În concepția creștină forța creatoare îi aparține numai lui Dumnezeu. Doar Creatorul este cauza absolută a oricărui lucru creat. Artistul este repudiat pentru unul din păcatele sale, cel al trufiei, care este și originalitatea lui, îi era deci negată creativitatea, dar îi era acceptată măiestria,

desăvârșirea execuției. În concepția lui Augustin, artistul creează în concordanță cu formele purtate în sufletul lui, această concepție trimite la gândirea aristotelică. În același timp, artiștii folosesc numerele ca principii călăuzitoare în munca lor. Numărul este cel care, alături de ordine, înlesnește actul creator, pentru că deasupra spiritului este numărul etern. Concepția creștină influențată de filosofia pitagoreico-platonică face din număr un concept de referință. Ochiul artistului descoperă în univers numărul și măsura. Numărul domină armonia și simetria, importante în reprezentare. Cuvântul-cheie al aprecierii estetice medievale este ordinea, concept preluat de creștini din *Timaios*. Augustin chiar definea frumosul ca strălucire a ordinii.

Spre deosebire de cistercianul Bernard de Clairveaux, care refuză arta pentru că ne împiedică să medităm la legenda divină, scolastica are o atitudine diferită. Se poate spune că intrăm într-o nouă eră, care stă sub semnul apariției enciclopediilor și sub patronajul intelectualilor profesioniști ai Evului Mediu târziu. Este momentul în care centrele urbane iau locul celor monastice. Scolastica favorizează dezvoltarea artistică, dar și dezvoltarea teoriilor despre artă, chiar dacă încă nu există discuții explicite referitoare la artele vizuale. Singura excepție este scurta prezentare pe care o face Toma d'Aquino referitoare la natura frumosului, dar fără a face o referire clară la sculptură și pictură. Moshe Barasch consideră însă amplasarea frumosului înspre experiențele vizuale ca o acceptare implicită a artelor vizuale. În această perioadă apar frecvent reflecții asupra operelor de artă, ceea ce va genera o frecvență mai mare a „atitudinilor estetice”. Toma d'Aquino, în lucrările sale, pune în evidență experiența

emoțională puternică care apare în fața operelor de artă, dar, ca orice scolastic, el pune accent pe inexistența imaginației creatoare a artistului. De fapt, pentru întreg Evul Mediu, arta nu este decât un sistem de reguli care poate fi învățat.

Arta este „imitatio cum ratione”, cum considera Augustin. Ea este „fruct(ul) adulterin” pe care Hugues de Saint-Victor îl acceptă numai în imposibilitatea contemplării creației divine. Arta este o activitate inferioară contemplării lui Dumnezeu, contemplarea ei fiind un pas permis doar laicilor pentru rolul educativ pe care îl joacă. Frumusețea artei este acceptată deci doar pentru rolul ei instructiv, această idee pe care o regăsim la Cicero este preluată de Augustin și ulterior de scolastici.

Arta este pe de o parte, pentru laici, mijloc de a întrevedea infinita bogăție a divinului și, pe de altă parte, ea este expresia unei vieți spirituale intense – în cazul clericilor. În perioada medievală, modul de gândire și manifestare pune în evidență existența a două spiritualități: cea destinată lumii laice și care acceptă medierea sensibilului și cea a clericilor care refuză analogia între frumusețea lumii de aici și strălucirea lumii de dincolo. Din punct de vedere creștin, arta este un dar al lui Dumnezeu, care conferă artiștilor caracter de divinitate în ceea ce fac și văd. Dar creația artistului om diferă de cea a artistului-Dumnezeu. Mai exact, Dumnezeu creează, natura procrează și arta produce doar aranjamente într-o materie preexistentă. Sau cum scrie Toma d'Aquino în *Despre principiile naturii*: „Meșteșugarul nu lucrează decât asupra a ceea ce a fost desăvârșit de natură”.

Hugues de Saint-Victor în *Didascalicon* distinge trei tipuri de creație: cea a lui Dumnezeu, creația

naturii și creația artistului sau artizanului, cele două din urmă fiind emanații ale creației divine. Astfel voința artistului este limitată chiar dacă este analoagă cu cea a lui Dumnezeu. În același sens, Toma d'Aquino în *Summa* consideră că „opera de artă are la bază natura și aceasta din urmă creația divină” (52). Hugues de Saint-Victor pune în evidență *imitanda natura*, ca o caracteristică a artei. Artistul imită natura, dar nu o reproduce, el îi imită activitatea, și nu opera. Artistul este într-un fel interpretul și eroul naturii. În concepția lui Toma d'Aquino, artistul, ca și natura și Dumnezeu, acționează în vederea finalității și ordonează elementele în funcție de scop. În aceste condiții se creează și o relație de subordonare, arta este inferioară naturii pentru că natura ordonează elementele în mod substanțial.

Dumnezeu își pune amprenta asupra a tot ceea ce există în lumea creată. Indiferent că este natură sau artă, multiplă și divizibilă, lumea creată aspiră la unitatea lui Dumnezeu, aceasta se realizează prin armonie și unitate în varietate. Frumusețea lumii reflectă imaginea frumuseții ideale. Ceea ce este în natură trebuie să fie și în artă pentru că ambele sunt organizate după modelul divin, fiind reflex divin. În concepția Evului Mediu creștin, frumosul este general răspândit, el există peste tot, inclusiv în lucrurile naturale sau în cele artificiale.

În concepția Școlii de la Chartres, opera lui Dumnezeu este considerată *kosmos*, deci o ordine a totului, făcând astfel trimitere la antic. Mediatorul în această acțiune este natura ca imagine a armoniei cosmice, care este o amplificare a unei forme individuale, fie ea din natură sau din artă. În forma exterioară a tuturor lucrurilor, naturale

sau artificiale, există ceva din frumusețea adevărată, arhetipală. „Felurita... frumusețe” a naturii este dovada atotputerniciei lui Dumnezeu în concepția lui Teofil al Antiohiei. În același sens, Tertulian subliniază că frumusețea naturii este o dovadă a existenței unicului Creator. Lactanțiu consideră că, în cazul frumuseții naturii, fiecare ființă vie are un singur tip de frumusețe, cel mai rațional pentru specia dată. În același sens al frumuseții specifice, dar cu o anumită amprentă pitagoreică, Dionisie Areopagitul scrie în *De divinis nominibus*: „Frumosul substanțial este numit frumos din cauza frumuseții care de el este dăruită tuturor ființelor după măsura fiecăreia, ea este cauza armoniei și a splendorii tuturor lucrurilor” (53).

Preferată frumuseții artei, frumusețea naturii este câteodată ignorată ca în cazul Sfântului Bernard, care încearcă să nu o ia în seamă din dragoste pentru Cristos și în acest fel să nu se îndepărteze de frumosul divin. Frumusețea naturală este o frumusețe reală, dar fragilă. Dintre creațiile din natură, frumusețea desăvârșită îi este dată omului ca „imagine după asemănare”. Dar această asemănare a omului cu Dumnezeu este parțială, din cauza pierderii prin căderea în păcat. Prin corporalitate, omul aparține naturii, prin frumusețea sufletului, el aparține divinului. În acest fel, omul se află la granița între sensibil și inteligibil. Prin asemănarea cu Dumnezeu, omul este plasat pe o treaptă superioară, poziție care-i dă puterea să stăpânească natura.

Raportul între frumusețea divină și cea umană reprezintă problema centrală a învățaturii creștine. Această problemă este una teologică înainte de a fi estetică. Omul se află pe treapta cea mai

Înaltă a creației prin faptul că aparține celor două lumi. Prin suflet, latura spirituală a lui, „omul este licoană a lui Dumnezeu” (54), prin trup, latura materială, el este „opera desăvârșită” (55).

Într-o relație de corespondență, trupul omului este format din pământ și apă, în el se reflectă structura pământului (56), sufletul omenesc este considerat a fi principiul organizator al trupului, ambele însă reflectă perfecțiunea divină la niveluri diferite. Din ansamblul creației, pe care o iubește, Sfântul Francisc din Assisi respinge trupul pentru că el este loc al plăcerii. Dar Evul Mediu acceptă frumusețea trupurilor martirilor, pentru că aceste trupuri, chiar mutilate, strălucesc prin frumusețea lor interioară. Este ceea ce subliniază Sfântul Bernard: „corpul este marcat de chipul minții” (57). Creștinismul preferă acest punct de vedere pentru că frumusețea trupului este pândită de ispite care-l știrbesc calitățile.

În contextul influenței plotiniene, gânditorii medievali consideră că arta ajută natura, dar nu o poate transforma, nu-i poate altera finalitatea. În această perioadă, doctrina estetică-filosofică este defavorabilă aprecierii artei și din considerentul că arta își are gradul ei de falsitate.

Gânditorii Evului Mediu nu acordă importanță frumosului formal. Pentru ei frumosul se aseamănă cu frumosul moral de la Platon. În această sinteză a componentelor platonice, neoplatonice și creștine se creează un univers de o inepuizabilă frumusețe, frumosul prim. Particularitatea concepției creștine stă în faptul că forma și arta sunt daruri ale lui Dumnezeu. Aceeași situație este și în cazul naturii. Huizingha consideră că sentimentul frumosului, în Evul Mediu, este convertit în comuniunea cu divinul (58). Toată această perioadă este influențată de concepția lui Dionisie Areopa-

gitul. Fiecare element al creației stă sub semnul iluminării divine, primește și transmite după puterile sale informația. Și fiecare ființă sau lucru este plasat în ierarhie după gradul de participare la esența divină.

Prin referirea la frumosul nonsensibil, medievalii oferă o serie de opinii referitoare la sensibil, mai mult chiar Evul Mediu nu neagă sensibilul, ci este preocupat de el. Acest tip de estetică se conturează la Saint-Denis, și la Cluny, dovadă stă inscripția gravată pe poarta de bronz de la Saint-Denis la cererea abatelui Suger: „Prin frumusețea sensibilă, sufletul amorțit se înalță la adevărata frumusețe și, din locul unde zăcea pierdut, el reînvie în cer, privind lumina acestor splendori” (59).

Estetica medievală este o estetică care se adaptează idealurilor morale, ea este dominată de rigorismul moral. În acest context, ceea ce trebuie urmărit este frumosul ideal, restul nu este decât deviere și întâmplare. Sfântul Francisc, ca și Sfântul Bernard, refuză frumusețea lumii, respectiv a naturii, pentru ca oamenii să afle că întreg harul vine de la Dumnezeu. Este o caracteristică a Evului Mediu, ca natura și arta să ocupe un loc marginal. Până în secolul al XIII-lea, când, încă ezitând, este descoperit simțul frumosului, în mod deosebit al frumuseții lumii. Nu există încă loc pentru artă. Deschiderea spre ea este înăbușită de ascetismul creștin.

Cu o concepție asemănătoare în ce privește locul divinității în aprecierea estetică, dar cu divergențe în atitudinea față de artă, estul și vestul Europei se vor reîntâlni sub influența Bizanțului, păstrător al învățăturii clasice. În acest fel, prin intermediul Bizanțului, revin concepțiile parțial pierdute. Și această influență va pregăti apariția unei noi concepții estetico-filosofice, cea a Renașterii.

# Arta și natura în Renaștere

Prin revenirea la concepțiile antice, Renașterea marchează un moment de cotitură în gândirea europeană. Zeii păgâni supraviețuiesc, imaginile lor apar chiar și la Vatican (în sala pontifilor). Cu privirea ațintită spre Antichitate, Renașterea îi pune pe zei în formele lor de zei, Plethon propune chiar renunțarea la creștinism în favoarea credințelor antice; John din Salisbury meditează la învățăturile păgâne. Prezența zeilor antici pune în evidență caracterul nesacramental al imaginii occidentale (60). La jumătatea drumului între imaginea complet sacră și cea complet profană se plasează imaginea vechilor zei. În acest moment în care linia de demarcație între imaginea sacră și cea profană se șterge, calitatea teologică a operei de artă depinde din ce în ce mai mult de calitățile ei plastice.

În Renaștere dispăre tipul canonic al Evului Mediu. Imaginile depind acum de personalitatea individuală a artistului. Această individualitate caracteristică Renașterii îi permite artistului să evolueze liber. Nu mai există acum o unitate a modelului, artistul renașcentist alege momentul reprezentării. Imaginea, sinteză estetică și religioasă, pe care o oferă, depinde acum de meditația personală a artistului, și nu de normele prestabilite ale îndrumarului medieval.

Alături de zei păgâni este redescoperită și natura. Ea devine acum familiară. Țintă a studiului intens, prin măsurători și disecții, natura poate oferi șansa descoperirii tainelor lui Dumnezeu. Momentul coincide cu apariția artistului savant, care cultivă, pe de-o parte, intuiția specifică artistului și, pe de alta, deducția savantului. Apare o nouă estetică, ei îi corespunde o nouă artă. Această nouă artă, laică și independentă, este destinată unor spectatori „sofisticați” (61), opusul spectatorului mirean medieval, și pentru care arta era numai un abecedar în imagini, o Biblie ilustrată. Artistul renașcentist nu mai folosește simboluri, el studiază natura în speranța de a descifra tainele divine, pentru că excelența supremă emană din Dumnezeu, această credință a clericilor medievali se perpetuează și în Renaștere. Totul este de origine divină, inclusiv elementele pur fizice existente în noi. Peste tot există imagini ale lui Dumnezeu. Este și ceea ce ne asigură *Cusanus* în *De Visione Dei*. Dumnezeu este necesitate și motor al lumii. Prin acest concept al necesității, Renașterea impune legea armoniei ca regulă supremă. Legea necesității stă la baza universalului și formează rațiunea lucrurilor. Ea este immanentă și transcendentă în lucruri, în ele însele. O idee similară întâlnim și la Marsilio Ficino. Dumnezeu este necesitate și libertate absolută. El nu este o entitate imuabilă, ci o autoconștiință a omului. Această schimbare a punctului de vedere face ca relația om – Dumnezeu să evolueze spre o relație fără scheme prestabilite.

Concepția lui Ficino stă la baza celei pe care o va dezvolta Leonardo. În universul leonardesc, Dumnezeu impregnează toate lucrurile. Pentru Leonardo, ca și pentru ceilalți renașcentiști,

Dumnezeu este regulă eternă, el este necesitate supremă și „maestru al identității” (62). Dumnezeu este singurul care cunoaște măsura adevăratei frumuseți, această afirmație a lui Dürer susține concepția renașcentistă.

Umanismul renașcentist descoperă o nouă realitate – natura. Între Dumnezeu și natură se stabilesc raporturi de armonie și echilibru ca între elemente și legea lor. În viziunea lui Marsilio Ficino, natura este „unicum”, în care Dumnezeu transcende ca rațiune universală, ca necesitate. În același sens Leonardo consideră natura ca unică realitate care trebuie descoperită. Prin această idee, Leonardo depășește meditația umanistă a timpului, consideră Bovi (63). Natura, această realitate, parte a lui Dumnezeu, reprezintă o treaptă a scării care duce la Dumnezeu, este un moment al ascensiunii spre o realitate mai puțin cunoscută. Acest moment amintește de traseul ascendent pe care Platon îl propune pentru atingerea frumosului absolut. Leonardo identifică absolutul cu natura, identificare pe care o face posibilă existența unei unități a realității universale. Prin concepția sa, Leonardo „a dus natura în Dumnezeu”, după expresia lui Bovi (64). Leonardo are o profundă încredere în realitatea naturii, în „operele excelente ale naturii” (65), în această „frumusețe a universului”. O frumusețe care este răspândită în toată natura consideră Alberti, Leonardo și întreaga gândire renașcentistă.

Frumosul este esența realității însăși, în concepția lui Ficino. Un real pe care Leonardo, cu înclinația sa spre știință, îl regăsește în științele naturii, dar și în intuiția artei. Un real, imagine a divinului, care există peste tot și care se manifestă în natură ca forță motrice. Această concepție ficiniană ne

va conduce spre naturalismul interior al lui Leonardo. Concepțiile renașcentiste evoluează însă în sensuri diferite, dar înrudite. Natura ca forță motrice este unica realitate care trebuie descoperită, spune Leonardo. Pe de altă parte, Giordano Bruno consideră că natura nu este fapt real, ci idee, astfel prin această concepție natura rămâne un fapt închis experienței.

Spre deosebire de Evul Mediu, când nu se stabilește un raport abstract între om și Dumnezeu, când natura și omul aparțin lumii fizice, Renașterea propune omul ca model al lumii, un microcosmos a cărui frumusețe secvențială ne îndreaptă spre model. Omul este partea providențială, în el se reflectă ordinea care guvernează întreaga natură. Între cele două perioade, Evul Mediu și Renaștere, înrudirile există și ele stau sub semnul creștinismului, cu influențele lui provenite din Antichitate.

Umanismul florentin propune o relație microcosmos–macrocosmos, în care se stabilește „o magie naturală” (66), o punere în evidență a unei naturi dominate de om. Desprins din rândul bestiilor, omul depășește limitele naturii, dar nu atinge infinitul, divinul. El se plasează între finit și infinit, dar rămâne în finit prin limita spiritului uman. Omul în fruntea naturii și consecvent cu Dumnezeu este concepția care domină Renașterea. Este o idee care apare la Leonardo și pe care o preia la rândul său Cusanus.

În raportul dintre microcosmos și macrocosmos, în concepțiile Evului Mediu și ale Renașterii există diferențe și înrudiri. Evul Mediu oferă un om după chipul și asemănarea lui Dumnezeu. Cultura renașcentistă oferă un alt punct de vedere al raportului om–Dumnezeu. Renașterea consideră

că există în mod necesar un raport macrocosmos – microcosmos, așa cum în mod necesar Dumnezeu se varsă în lume.

Renașterea descoperă frumusețea umană și face din tema omului tema sa preferată. Omul tratat ca obiect al artelor pune două probleme: pe de o parte, problema aprecierii nudului, iar pe de altă parte este pusă problema analizei raportului artă–natură. Jäger pune în evidență faptul că amândouă, prin specificitatea lor, subliniază tensiunile interne ale sistemului artistico-cultural al Renașterii. În antropocentrismul renașcentist, artistul tinde să ocupe punctul central, dar fără a se îndepărta prea mult de Dumnezeu (67). Prin opera sa, omul artist face să fie perceptibilă mai mult afinitatea cu Dumnezeu decât îndepărtarea de el.

În Renaștere se elaborează un concept particular de frumusețe artistică care se bazează pe preocuparea de căpătâi a artiștilor renașcentiști – imitația naturii. Jäger subliniază cele două sensuri posibile ale imitării: 1) *natura naturans*, imitarea forței creatoare a naturii, și 2) *natura naturata*, imitarea produselor. Prima este preferată în Evul Mediu, cea de-a doua în Antichitate. Cele două sensuri ale imitării determină în secolul al XV-lea distincția între frumosul obiectului și frumusețea capacității artistice, este o distincție între frumosul reprezentat și cel de reprezentare.

La fel ca și în estetica medievală, frumosul este de origine divină, frumosul natural aparține divinului. Natura este o creație frumoasă, ordonată și unitară a artistului divin, care stă ca model pentru artă. În Evul Mediu, artistul imită natura pentru că ea este imaginea lui Dumnezeu pe pământ. În această perioadă, a imita natura este

sinonim cu a te ruga. Mimesisul medieval este, prin urmare, un mod de a contempla divinitatea. Pentru artistul renascentist, natura este mai mult decât un model de copiat, este un complex de legi care urmează a fi descifrat. Naturalismul renascentist impune crearea unor replici intelectuale, el propune ca artă un fel de comentariu asupra naturii, un comentariu asemănător celui făcut de Platon și Aristotel, dar concretizat în alt fel. Antichitatea, ca și Renașterea, consideră „imitatio” ca o componentă dominantă a artei. Dar nu este o imitație servilă a unui model abstract, ci este o imitație născută din spirit. Renașterea are încredere în acest tip de imitație, la fel cum consideră omul un microcosmos care conține întreg universul.

Natura este model pentru artă. Caracteristic Renașterii este alegerea elementelor din natură în funcție de organizarea lor (completă) și de profunzimea lor. Artistul nu privește doar natura, el judecă ceea ce vede. A vedea înseamnă mai mult decât a privi, înseamnă a înțelege. În preluarea datelor, artistul face o analiză critică a naturii, și nu o fotografie a ei. Arta, prin intermediul legilor matematice, face din părți ale naturii un ansamblu coerent. Ea nu se limitează la imitație, în sensul strict al cuvântului, în spatele ei stă construcția. Distincția între imitație și construcție apare frecvent în istoria artei. O întâlnim la Platon, mai târziu în *Libri Carolini*, ea se reafirmă în Renaștere, odată cu Alberti. Artistul nu copiază realitatea, dar, ca și demiurgul platonian, el are nevoie de această realitate ca să creeze.

După un Ev Mediu în care artistul nu este socotit creator, creația artistică își capătă locul meritat. Augustin consideră că o creatură nu poate crea. Toma d'Aquino face un pas înspre Renaștere,

considerând arta o cvasicreație. Înainte de afirmarea creației artistice, chiar și la începutul Renașterii, singurul creator rămâne Dumnezeu. Această idee va plana asupra Renașterii până la sfârșitul ei.

Plasat la sfârșit de Ev Mediu, Cennino Cennini aduce un element de noutate în concepția medievală. Să privești natura brută, să imiți lucruri din natură, să urmărești asemănarea sunt unele din sfaturile pe care le dă în cartea sa. Cennini, prin problema pe care o pune referitoare la copierea naturii muntelui, se apropie de teoria renascentistă. În problema asemănării, Cennini se apropie de Renaștere, dar nu se desprinde întru totul de Evul Mediu. Natura este încă neexaminată și imitația, în sensul renascentist, este încă un proces neexplorat. Pentru el, imitarea naturii nu rămâne decât un „passepartout” spre pictură, nu este decât o simplă rețetă. Libertatea pe care o va câștiga artistul renascentist este încă îngrădită prin aceste rețete. Concepția Renașterii înseamnă deci și eliberarea de rețete.

După o tentativă timidă, Boccaccio, primul autor renascentist, a explicat relația între artele vizuale și imitarea naturii. Este momentul debutului imitării raționale a naturii. Această imitare a naturii făcută rațional, printr-un sistem logic, reprezintă punctul central al concepției albertiene despre artă. Pe de o parte, asemănarea cu natura este ținta finală a picturii, iar pe de altă parte, de la natură învățăm cum să ajungem la această țintă, ea ne „învață cu seriozitate și folos” (68). Imitarea naturii este echivalentă reprezentării frumosului, pentru că cele două, reprezentarea naturii și cea a frumosului, merg în tandem.

Alberti definește frumosul ca armonie și perfecțiune. Este un frumos recreat cu ajutorul ei,

o frumusețe fondată pe imitarea naturii. Ideea de frumos nu este separată de cea de natură. Din acest motiv, artistul poate fi credincios și naturii, și reprezentării frumuseții armonioase, pentru că frumosul nu este străin de natură. Dar figura reprezentată, modelul oferit de artist, nu există în natură. Artistul, în concepția albertiană, este nevoit să opereze o selecție, pentru că în natură nu există o frumusețe completă care să-i servească artistului ca model. Alberti nu optează pentru redarea întocmai a naturii, ci preferă o sinteză, pentru că „natura nu este atât de generoasă cu un singur corp” (69). Prin urmare, artistul ne va oferi un model eclectic. Din frumusețile răspândite în toată natura, el recrează un frumos cu ajutorul ei. Modelul din natură este indispensabil, numai prin el se poate ajunge la cele mai frumoase creații (70). Frumosul promovat în artă nu este un frumos bazat pe un canon unic, canonul este doar o rețetă care ne asigură obținerea frumuseții artistice, a modelului de perfecțiune care este ținta Renașterii.

Această imitare a naturii făcută printr-un sistem logic, rațional, este favorizată de abilitatea mai degrabă intelectuală decât manuală a picturii și sculpturii. Este un element de noutate adus de Alberti, noutate prin care pictura și sculptura sunt scoase din zona manuală și trecute în cea intelectuală. Și astfel, la cele șapte arte liberale (gramatică, retorică, dialectică, aritmetică, geometrie, astronomie, muzică), preluate de Evul Mediu de la Antichitate, Renașterea adaugă alte trei arte: pictura, sculptura și poezia. Dar, în același timp, prin țintirea spre modelul de perfecțiune, Renașterea va separa artele.

Renașterea preia de la Antichitate mimesisul aristotelic, îl transformă, îl lărgeste, nepreluându-l

ad litteram. Prin tratatele sale, Alberti pune în discuție două accepțiuni diferite ale mimesisului. În *De re aedificatoria* este mai importantă pentru artist imitarea forței creatoare, *natura naturans*, și nu imitarea pură a lucrurilor. În cele două tratate de pictură și sculptură este preferată a doua accepțiune a mimesisului, cea a imitării obiectului în sens direct, *natura naturata*. Acest decalc al obiectului urmărește o asemănare cât mai mare a corpurilor create cu cele din natură. Este asemănarea în care sunt importante proporțiile, pentru că ele oferă posibilitatea obținerii unei frumuseți perfecte, a unei unități și universalități a reprezentării.

În această estetică a raționalului, în care canonul joacă un rol important în fixarea universalului, găsim în subsidiar sensul particularului datorat unui efort de adecvare care particularizează fiecare caz și dă o fizionomie proprie fiecărei opere. Fiecare perfecțiune face din artă un „unicat”, este modul în care viața apare în artă.

Imitarea naturii trimite la imitarea sursei, pentru că natura izvorăște din unitatea și frumusețea primordială a divinității. De aici decurge existența unei identități a imitării natură – sursă. Principiul ordinii există peste tot în natură, în artă, în divin. Scrierile lui Alberti trimit la cosmogonia din *Timaios*; numărul guvernează opera tot așa cum guvernează lumea. Supunerea față de raport, de proporții, este rigoarea însăși continuată în ordinea universală. Aceasta este condiția întregii naturi și a întregii opere. Opera de artă, la fel ca flința vie, este supusă legilor, legi comune cu cele ale cosmosului. Ea este considerată un tot organic. Artă este deci corespondentul ființei vii în modul de organizare – *velut animal aedificium*.

În redarea frumosului trebuie respectate, cu băgare de seamă, proporțiile din natură. Aceste proporții armonioase din natură trebuie preluate selectiv în artă. Prin selecția operată, armonia este îmbogățită și în acest fel „pictura adaugă frumusețe lucrurilor” (71). Înfrumusețarea se datorează varietății, dar pentru Alberti doar varietatea compoziției contează, prin urmare, el acceptă selectiv problema varietății. În reprezentarea figurii umane, din cauza preferinței pentru un singur canon, această varietate este inexistentă.

Renașterea reprezintă momentul în care arta (sculptura și pictura în special) capătă un fundament teoretic deplin. *Despre pictură* este primul tratat de teorie a artei complet articulat, motiv pentru care Alberti este socotit fondatorul renașcentist al teoriei artei. Acest tratat al lui Alberti este considerat de către Venturi „Magna Charta” picturii renașcentiste, datorită dorinței sale de fundamentare teoretică (72). O problemă anunțată deja de lumea greacă (73) a oferit Renașterii ideea de frumos ideal în artă. Această problemă a frumosului ideal, pe care-l putem extrage din artă, este o problemă analizată în a doua parte a tratatului despre pictură.

Renașterea marchează momentul coincidenței între idealul artistic și cunoașterea științifică. În relația dintre artă și știință, Leonardo consideră, ca și Aristotel, că știința este mai presus. Ea cuprinde mai multă varietate și universalitate decât arta. Dar pictura nu este nici ea lipsită de universalitate, la fel ca și muzica, și matematica, ea nu depinde de o anumită limbă în modul ei de exprimare. Iar pe de altă parte, pictorul trebuie să fie universal, pentru că mintea sa se aseamănă cu cea divină, în acest fel produsul, arta sa,

seamănă cu Dumnezeu. Universalitatea este conceptul central al gândirii leonardești. Prin îngemănarea științei și artei, Leonardo face din știință un mijloc pentru artă, stabilește o legătură între ele, care nu se exprimă printr-o subordonare. Artă împreună cu știința asigură imitația corectă. Conformitatea cu obiectul face din tablou un obiect mai de preț, ne spune Leonardo, „campionul reprezentării corecte” (74).

Renașterea este perioada în care opera de artă se bazează pe cunoaștere universală. Artistul trebuie să fie iubitor de înțelepciune, tălmăcitor al formelor și al cauzelor lucrurilor. El trebuie să aibă calitățile unui adevărat erudit, calități atât de dragi Renașterii; datorită lor, artistul va putea înțelege spiritul naturii și-l va putea imita.

Artă înrudită cu diverse domenii este proprie artistului enciclopedist al Renașterii. Pe de o parte, pictura este filosofie, pentru că ea speculează subtil asupra mișcării și formei. Pe de altă parte, Leonardo subliniază legătura dintre artă și matematică, știință în general, punând astfel în evidență raționalismul Renașterii. Artă și știință sunt inseparabile, între ele Leonardo nu întrevede nici o linie de demarcație, oricât de firavă ar fi ea. Amândouă asigură acea imitare corectă – adevărata imitație. În artă este importantă precizia redării realității. Din scrierile lui Leonardo răzbate pasiunea sa pentru adevăr. Imitația adevărată joacă un rol central în gândirea estetică a perioadei. Aproximarea de natură, așa cum este ea în realitate, se face prin adevărul material. Un al doilea adevăr, cel formal, pentru care este importantă maniera de reprezentare, se bazează pe metode științifice și se folosește de perspectivă și de datele anatomice. Ultimului adevăr, cel

psihologic, i se acordă mai puțină atenție. Accentul cade pe primele două adevăruri, ele sunt cele mai importante pentru mimesisul renescentist.

Pictura reprezintă adevărata imitație a adevărului. Ea „silește mintea pictorului să strămute spiritul naturii în spiritul său” (75). Dar pentru a putea imita natura este nevoie de o atentă observare a ei. Dintre artiștii renescentiști, Leonardo este cel mai meticulos observator al naturii. Ca elev al lui Verrocchio, învață în atelierul acestuia disciplina strictă a observării naturii, ceea ce-l va face să înțeleagă mai bine rațiunea proceselor naturale. Dintre sfaturile pe care le dă, poate cel mai important este cel referitor la observarea naturii: „Uite-te la natură, observă reacțiile și tensiunea emoțională” (76). Leonardo îndrumă, dar nu oferă reguli, ca Alberti, sau rețete stricte, ca în Evul Mediu. Un bun pictor este cel care poate reda prin arta sa toate calitățile formelor din natură: „Dibăcia pictorului trebuie să fie asemenea oglinzii” (77). Artistul privește, judecă și înțelege natura, care-i este singura sursă de inspirație. El imită opera naturii în toate sensurile, neuitând de diversitatea care o caracterizează.

Concepția lui Leonardo referitoare la imitație diferă de cea a lui Alberti. Dacă pentru Alberti principiul selecției era universal valabil (artistul alegea părțile cele mai frumoase din natură și le recompunea într-o operă de artă), Leonardo, chiar dacă nu se opune explicit, respinge acest principiu al selecțiilor. Pentru Leonardo, artistul este oglinda realității, el arată toate părțile, dar și varietățile naturii. Frumusețea perfectă dată de un sistem unic de proporționare, pe care o propunea Alberti, este practic inexistentă în natură. În concepția lui Leonardo, artistul nu trebuie să

ulte varietatea naturii. Nici o operă a naturii nu amintește de alta, imitatorul naturii trebuie să-i observe varietatea și să nu uite că nu există în natură uniformitate. Leonardo respinge bazele teoriei albertiene, pentru el nu există o unitate de măsură a frumosului. Această concepție a lui Leonardo marchează schimbarea viziunii asupra frumosului.

În artă este importantă varietatea. Diversitatea artei se datorează naturii care-i este model. Arta pare o a doua natură pentru că artistul trebuie să aleagă cele mai frumoase înfățișări ale unui lucru. Într-un anume fel, artistul lui Leonardo operează o selecție, dar nu ca aceea preluată de la Zeuxis de către Alberti. Natura rămâne sursa de inspirație. Artistul o imită și în acest fel devine fiu al naturii (78). Pictura, ca imitație a naturii, care este fiica lui Dumnezeu, stabilește între artist și divinitate o relație de rudenie indirectă, astfel artistul ajunge să fie „nepot al lui Dumnezeu”. Pictura imită natura, dar o și concurează (79). Natura influențată de timp este supusă neîntrerupt schimbărilor. Spre deosebire de ea, pictura „perpetuează frumusețea pe care timpul și generatoarea natură o fac trecătoare” (80). Arta durează mai mult ca natura. Prin permanența ei, arta se apropie de sursa divină (neinfluențată de timp) și astfel frumosul artistic este mai aproape de frumosul divin. Prin folosirea formelor și culorilor existente în viață, natura dă veridicitate artei. Artistul imită natura, dar opera sa rămâne un simulacru al obiectului. Această idee amintește de concepția pl tonică, dar, datorită intervenției lui Plotin, concepția antică este transmisă Renașterii, acordând artistului mai multă importanță.

Pornind de la același raport între natură și artă, Leonardo pune problema timpului, stabilind o

relație asemănătoare între diversele arte. El stabilește o ierarhie dependentă de timp între pictură și muzică. Pictura este mai presus de muzică, pentru că, muzica se consumă pe măsură ce se produce, în timp ce pictura odată produsă, capătă caracter permanent. Leonardo stabilește astfel o superioritate a artelor vizuale în raport cu produsele, naturale sau artistice, supuse timpului.

Pictorul este mai aproape de divin, el este stăpânul lucrurilor, pentru că el poate vedea frumosul acolo unde vrea. „Pictorul este stăpân peste toate lucrurile ce se pot ivi în mintea omului”, el poate „să întrevadă frumuseți care să-l încante (...), stă în puterea lui să le înfățișeze” (81). Artistul este atotputernic peste oameni și lucruri. Tot ce există în cosmos „prin esență, prezență sau ficțiune, pictorul le are mai întâi în minte, apoi le trece în mâini, iar acestea sunt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrățișată de văz ca însăși realitatea” (82). Pictura este „cosa mentale”. Dar ideea venită din minte are nevoie de experiență, pentru că orice dovadă fără bază reală nu este decât „parlar dubbioso”, cum spunea Leonardo.

Ficino vorbește despre artă ca despre un miracol. Arta este cea care stabilește legătura între lume și Dumnezeu. Este o idee pe care o vom regăsi ulterior și la Leonardo. Arta este un microcosmos secund propus indirect de Dumnezeu prin proporțiile armonice. Același punct de vedere îl întâlnim și la Michelangelo. Frumusețea operei de artă și frumosul din natură, al figurii umane ca nivel superior, ne îndreaptă spre surse, pentru că esența frumosului este dorința de a ajunge la originea lui. Frumosul este în acord cu „buon concetto” ca sinonim al ideii, al modelului suprem, care transmite imaginea din suflet pietrei sau

culorii. Michelangelo consideră că frumosul se întruchiează în special în operele de artă. Artistul este un descoperitor, perfecțiunea operei de artă presupune descoperirea ordinii existente deja în Dumnezeu. Pentru a-și atinge ținta, pentru a-l imita pe Dumnezeu, artistul, în concepția lui Michelangelo, trebuie să fie un maestru plin de știință și de pătrundere și să aibă o viață ireproșabilă. Aceste condiții odată îndeplinite îi dau artistului posibilitatea ca „Duhul Sfânt să-i poată insufla înțelegere” (83). Aceleași calități morale sunt puse în discuție și de Alberti în tratatul de pictură. Atenția pentru calitățile morale ale artistului intră în zona de interes a Bisericii grecești, și nu a celei latine, aceasta este încă o dovadă a influenței bizantine asupra Renașterii italiene.

Prin metoda de creație, artistul renașcentist tinde spre perfecțiune, pentru că încearcă să imite procedura divină de creare a lumii, în speranța de a reflecta ceva din frumusețea lui Dumnezeu. Proporțiile armonice, care susțin opera de artă în asemănarea ei cu divinul, au la bază oferta realului. Artistul intenționează să ajungă la rațional în opera sa, bazându-se pe anatomie și pe legătura ei cu matematica. În acest fel reprezentările raționale aduse în stăpânirea spiritului se transformă în facultăți mentale. Arta este asemenea rațiunii și prin aceasta tinde să se apropie de Creatorul lumii.

Dincolo de granițele Renașterii italiene, ideea inițiată de Leonardo, cea a frumuseții diverse, se perpetuează în concepția lui Dürer. Corpurile au diferite frumuseți pentru că sunt judecate după diferite sisteme de proporționare considerate frumoase. Dürer, ca și Leonardo, refuză existența unui tipar unic pentru opera de artă și implicit pentru

frumos. Artă are ca model natura și natura nu se repetă niciodată. Dürer refuză măsurile inventate, valoarea operei de artă este dată de corectitudinea în raport cu natura și frumosul, pentru că „arta adevărată se găsește doar în natură” (84).

Artă renașcentistă scapă de servitutea medievală și se laicizează. Printr-o „ingenioasă transpoziție”, Renașterea împrumută de la Sfinții Părinți argumente pe care le folosesc în scopuri laice. Opera de artă nu mai este „ancila theologiae”, ea devine independentă și odată cu ea frumosul devine și el independent. Frumosul util al Evului Mediu sau al lui Aristotel este înlocuit cu frumosul apropiat de perfect al lui Alberti. Apare o estetică nouă, a unei arte independente, care vizează universalul. Quattrocento-ul aduce un naturalism cu trăsături proprii. Este momentul unei tendințe accentuate spre observație. Odată cu acest naturalism se renunță la compozițiile gotice. Cartea de modele a Evului Mediu este înlocuită cu observarea naturii. Alberti înlocuiește „exempla” medievală cu principii, metode raționale și valori absolute. Imitarea naturii devine punctul central al gândirii renașcentiste în teoria artei.

Omul perioadelor clasice, din Antichitate sau Renaștere, iubește natura și o judecă obiectiv. În Renaștere frumosul vine din natură. Michelangelo consideră natura importantă pentru că ea oferă posibilitatea de a imita operele veșnice ale lui Dumnezeu, creativitatea lui. Sfârșitul de Ev Mediu anunță această concepție. În secolul al XIII-lea, prin reprezentările lui Cristos, ca prototip al imaginii artistice strălucind de frumusețe, ia naștere teologia realității pământene. La începutul Renașterii, accentul cade pe descoperirea frumosului perfect, sinteză a frumuseților distribuite în natură.

Alberti, prin numeroasele măsurători, urmărește să obțină un canon unic al frumuseții. Este un canon care-i oferă posibilitatea să creeze frumosul, ca sinteză a frumuseții existente în natură. În portretizarea naturii și obținerea frumosului, Leonardo propune alegerea remarcabilului. Artă ia ca model frumusețea realității și are ambiția de a pătrunde în secretele cosmosului, continuator desăvârșit al naturii. Obiectul artistic (pictural în special) nu este nici imitație a ceea ce există, nici invenția unor forme golite de sens, ci este însuși sufletul cu emoțiile, simpatia și dragostea care ne pun în legătură cu tot ceea ce este uman, indirect și cu divinitatea, și ne îmbogățesc sentimentele (85). Frumusețea imaginilor reflectă creativitatea divină.

Sfârșitul Renașterii marchează și sfârșitul perioadei în care raționalul stă pe primul plan în artă. Iraționalul câștigă teren și, spre sfârșitul secolului al XVI-lea, studiul naturii devine mai puțin important. Este perioada în care sunt respinse regulile, în special cele bazate pe matematică, Giordano Bruno și Federico Zuccari neagă autoritatea lor. În această perioadă se acordă o importanță deosebită naturii artistului. R. Borghini în *Il Pipsa* (în 1584) consideră că este mai importantă judecata naturală a artistului decât proporțiile armonice. Cu aceste idei ia sfârșit perioada în care obiectul trebuia adus în tiparul validității eterne, tipar al frumuseții care trebuia extras din natură. Se sfârșește astfel perioada în care armonia era sinonimă cu frumosul, dar și cu țelul artistului.

## Debutul superiorității frumosului artistic

Secolul al XVII-lea este secolul raționalismului. Rațiunii din filosofie îi corespund reguli în artă; modelul de raționament matematic al lui Descartes este exemplificat de Corneille prin preocuparea față de forma frumoasă în teatru, de ordine și respectarea strictă a regulilor aristotelice. Întreg acest secol caută și preia argumente, modele, concepte antice. La Descartes, ca și la antici, frumosul anumitor proporții din muzică are o bază matematică de demonstrație.

Correspondentul estetic al concepției filosofice carteziene, Boileau, vizează raționalitatea în artă, creația se bazează pe rațiune și rațiunea este determinantă în căutarea regulilor. Toate acestea duc la o atitudine a artistului asemănătoare cu cea a savantului. Paralelismul artă-știință este teza fundamentală a clasicismului francez.

În secolul al XVII-lea, arta nu este apreciată pentru inventarea formelor frumoase, ea este expresia agreabilă a adevărilor științifice sau a idealurilor morale. Venerarea binelui trebuie să călăuzească totul, ne spune în secolul al XVI-lea Ronsard (86), afirmație ce va deveni una din regulile secolului al XVII-lea. Țelul moral este fundamental acum. Arta și frumosul sunt legate în modul cel mai clar de adevăr. Estetica raționalistă

identifică frumosul cu adevărul. Descartes vede în imitarea adevărului misiunea moralizatoare a artei și face din rațiune instrumentul său direct (87).

Stabilirea regulilor simple și inefabile în pictură este dirijată prin sistemul educațional odată cu întemeierea Academiei în Franța. Idealul artelor devine o plăcere, conform regulilor. Regula își spune cuvântul, mai degrabă și-l impune. În parcul francez, adevărata natură lipsește, în grădini, copacii sunt tăiați, nimic nu crește și nu se face după bunul plac. Pentru artiștii secolului al XVII-lea natura era umanizată și „civilizată” (cum este, de exemplu, Parcul Versailles). Toate aceste modificări sunt făcute din dorința de a face din natură egala ideii.

Bellori pune în evidență posibilitatea unei egalități natură-idee, referindu-se la cazul unor obiecte din natură care pot ajunge asemănătoare ideii. „Natura trebuie contemplată în înalta și completa sa maiestate, luminează strălucitoare ce luminează universul”, consideră Pascal (88). Și tot Pascal spune: natura are perfecțiuni, spre a arăta imaginea lui Dumnezeu; și scăderi, spre a arăta că nu este decât o imagine (89). În același sens Bellori consideră natura ca fiind creație a lui Dumnezeu. Natura tinde întotdeauna spre frumusețea perfectă. „Ideea constituie perfecțiunea frumuseții naturale, ea devine concurenta naturii, dar și superioară ei” (90). Pentru Pascal omul este cea mai frumoasă creatură a lui Dumnezeu, în el constă frumosul și în natură este frumos ceea ce omul găsește frumos. „Chacun a l'original de sa beauté dont il cherche la copie dans le grand monde” (91) și în acest fel frumosul este analogie.

Boileau vede, în schimb, în frumusețea umană o frumusețe mixtă. Interferența celor două lumi,

cea a corpurilor cerești cu adevărat frumoase și ordonate și o a doua a corpurilor sublunare, care sunt supuse alterării și deci urâtirii, pune în evidență o frumusețe naturală vătămată, pentru că materia este inegală, iar diformitățile și disproporțiile existente urătesc. Dar există o șansă: castitatea păstrează forma perfectă. Omul este cea mai perfectă creație a lui Dumnezeu, motiv pentru care ocupă rangul cel mai înalt în teoriile academice. Pascal în *Discours sur les passions de l'amour* descrie femeia care, atunci când are spirit, animă frumosul „și-l revelează minunat” (92).

Boileau vorbește despre rezerva nelimitată a naturii și tot la el descoperim doctrina universalității naturii în instrucțiunile destinate pictorului. O universalitate rațională este oferită și de Pope în *An Essay on Criticism* – „Natura fără greș lucrând divină/ e universală, veșnică lumină” (93).

Artistul, imitând divinitatea, creează în minte un model de frumusețe superioară, Bellori consideră că este de datoria artistului să fie „imitator al artistului suprem” (94) Urmând orientarea neoplatonică specifică perioadei, Bellori pune în evidență raportul între artă și natură. Natura trebuie îmbunătățită după imaginea frumuseții nealterate, păstrată în minte de către artist. Arta trebuie să întruchipeze idealul. Perfecțiunea idealului depinde de ceea ce este reprezentat și, în concluzie, numai în artă perfecțiunea este posibilă, pentru că „perfecțiunea este frumusețea figurii înfățișate” (95). Această perfecțiune, echivalent al frumosului, nu urmează capriciul artistului, ci se sprijină pe modelul anterior. Indiferent că este natură, model oferit de maeștri sau este chiar modelul divin, arta prin raționalizare și generalizare tinde să atingă idealul. Numai că, cel puțin,

În concepția lui Bellori, arta aparține nu lumii cerești, ci celei sublunare, cea imperfectă și care se poate altera. Dar arta trebuie să întruchipeze Idealul, pentru că ea chiar „are vocația de a realiza frumosul” (96). Preocuparea principală a picturii, ne amintește Poussin, este ideea de frumos și realizarea acesteia.

Bellori include, prin concepția sa, frumosul în teoria artei. Meritul său este acela că a subliniat faptul că arta întruchipează frumosul. El este cel care introduce conceptul de școală în sensul modern, școlile fiind legate de reprezentarea frumosului.

Pentru Poussin, pictura este reprezentare a naturii, a „tot ceea ce vedem sub soare” (97). Bellori, în expunerea sa, îl invocă pe Platon, spunând că Ideea trebuie să fie o cunoaștere perfectă a lucrurilor și această cunoaștere trebuie să se bazeze pe natură. În concepția lui Bellori, natura stă la baza artei, ca și Leonardo, el consideră că o astfel de artă care se bazează pe imitarea artei, și nu a naturii, este bastardă a naturii. Artă este „natură sistematizată”, consideră Pope în analiza poeziei (98). Generalizarea pornită de la varietatea naturii este dificilă, motiv pentru care artistul trebuie să-i studieze pe antici și să ajungă la natură prin artă. Imaginația este cea care-l ajută pe artist să depășească măsura naturii, ne va aminti Bacon. Alegerea cu discernământ a formelor din natură, ca și selecția din depozitul antic, constituie adecvarea la regulă, acea metodă artistică indispensabilă. Să selectezi, să alegi ceea ce este perfect, este apanajul ideii.

Pornind de la ideea că imitându-i pe maeștri se creează în minte un model de frumusețe superioară, la Academia din Roma se insistă asupra desenului după antici. Bellori deplânge însă lipsa

studiului după natură, pentru că imitația altor maeștri elimină contactul nemijlocit cu obiectul. Nu aceeași situație întâlnim la școala venețiană, în acest caz, accentul este pus pe frumusețea modelului natural. La fel este pusă problema și la Academia Regală de Arte Frumoase din Franța. Aici, studiului după natură i se oferă un spațiu larg, dar acest studiu trebuie făcut cu respect față de maeștri, consideră Félibien. Anticul reprezintă un model pentru desenul după natură, corecțiile aplicate naturii oferă frumusețe părților care au nevoie. În artă, natura este preluată selectiv și modificată în funcție de concepția rațională. Artistul alege natura, aceasta nefiind decât o materie indispensabilă, care trebuie ajustată.

Secolul al XVII-lea oferă un model de imitație complexă. Artiștii perioadei, cum este cazul lui Poussin, imită natura, Antichitatea, dar și pe maeștrii contemporani. Acest secol creștin și păgân simultan pune în discuție o dublă imitație. Pe de o parte, Antichitatea clasică și, pe de alta, lumea creștină, ambele vor servi ca model artiștilor. Poussin consideră că artistul trebuie să fie original, el îi studiază pe maeștri, pe antici și pe contemporani, dar nu pentru a-i copia, ci pentru a se „impregna”.

Concepția secolului al XVII-lea este diferită de cea renascentistă; pentru Leonardo, a picta înseamnă a explora natura, pentru Le Brun, arta este rezultatul culturii acumulate. Le Brun îi îndeamnă pe artiști să-i urmeze pe maeștri (pe Michelangelo, Rafael, Giulio Romano) pentru că doar din observarea naturii pot apărea confuzii. Artă conține frumuseți ale naturii corectate, în acest fel arta perfecționează frumusețea naturală. Frumusețea supremă a unei ființe este comparată

de către poeți cu frumusețea unei statui și se ajunge astfel la concluzii uneori amuzante din dorința de a demonstra superioritatea frumosului artistic. Bellori nu acceptă ideea că Elena din Troia ar fi putut fi o ființă în carne și oase, este preferabil să fi fost o statuie pentru că arta nu are imperfecțiuni care să o urâțească, așa cum există în natură. Pentru Bellori, omul pictat este mai frumos decât cel existent în natură, și ca să întărească această idee adaugă o serie de mărturii ale artiștilor, care susțin că nu există în natură frumos desăvârșit așa cum există în artă. Ceea ce nu poate atinge natura, poate atinge arta „pentru că arta lucrează cu mai multă acuratețe” decât natura (99). Bellori preia o idee existentă deja la Aristotel – arta trebuie să reprezinte frumusețea inerentă, în timp ce naturii îi este rezervată doar frumusețea vizibilă.

Artistul secolului al XVII-lea creează folosind elemente din natură, pe care le reordonează, determinând asocieri diferite de cele existente în realitate. Creație înseamnă asocieri și disocieri noi, considera Boileau. Corecția aplicată naturii nu este decât inteligență aplicată artei. Artistul adevărat are nu doar posibilitatea, ci și datoria de a depăși natura și de a ajunge la fantezie (fantezie este unul din cuvintele noi intrate în limbajul estetic al secolului al XVII-lea – în Italia inițial). „Prin selecția pe care o operează în rândul frumuseților naturale, ea, [arta], este superioară naturii”, ideea artistică înseamnă realitate epurată; natura „își depășește originea și devine model pentru artă” (100). Selecția poate fi făcută și natura poate fi imitată pentru că obiectul din natură se aseamănă cu forma interioară imaginată. În sprijinul acestei selecții, Bellori invocă scrisoarea lui Rafael

adresată lui Baltasare Castiglione „pentru a picta o femeie frumoasă aş avea nevoie să văd câteva femei mai frumoase, dar cum femeile frumoase lipsesc, mă folosesc de o anumită idee care-mi vine în minte” (101).

Frumuseţea supremă, căutată de artiști, se obține imitându-l pe Creator. Când operează selecția purificând natura, artistul nu se ghidează după măsurile medii, cum considera Alberti, ceea ce dirijează această intervenție este procesul de introspecție, artistul asemănându-se astfel cu Dumnezeu. Bellori subliniază că Dumnezeu a creat universul prin introspecție și astfel artistul îl imită pe Dumnezeu, și nu natura alterată. Reducția operată de artă, de la multiplu la unu, este o cristalizare artistică a legii rațiunii. Poussin consideră opera de artă în acord cu legile rațiunii. Toată sfera este rațională. Există un limbaj comun între artist și public, care se datorează existenței generalului, a raționalului.

Totul este supus regulii. Artele sunt ierarhizate, organizate și disciplinate ca tot restul regatului; stilul este grav, maiestuos, este impregnat de măsură, de regulă, de rațiune. Le Brun ordonează, clasează și își merită pe deplin supranumele de „Ludovic al artelor”. Rațiunea dă legi, constituie măsuri, etaloane și canoane, există o lege exterioară, dar și o lege interioară creativă. Reguli veritabile există numai în măsura în care există artiști veritabili, „artistul este singurul autor al regulilor”, anunță Giordano Bruno cu un secol mai devreme (102).

Regulile sigure au rolul de a ghida artistul spre a obține perfecțiunea. Nu putem atinge perfecțiunea decât prin reguli. Generația primilor artiști academici credea utopic că se poate stabili un

sistem inefabil de reguli. Regulile asigură structura permanentă și de aici decurge necesitatea lor. Ele oferă un mare număr de tipuri ideale. Într-un secol dominat de reguli, arta nu poate fi gândită decât în sens tehnic și normativ. Educația trebuie să-l conducă pe student spre frumosul ideal, spre perfecțiune, pentru ca arta să atingă generalul.

Există în om două sfere distincte: sfera rațiunii, a generalului, a legii și a regulii, și o a doua sferă a sensibilității. În natură și în artă există un inconștient imposibil de redus integral la conștiință, un mic rest pe care Descartes îl consideră esențial. Prima misiune a artistului este aceea de a acționa asupra sensibilității publicului. Boileau recunoaște sensibilitatea și forța creatoare a inconștientului, pe de altă parte, el subliniază „datul” ireductibil la inteligența clară, la cunoașterea distinctă. Le Brun, reprezentantul Academiei Franceze, nu admite senzualitatea și rolul voluptății, considerând că trebuie îndepărtate. Majoritatea esteticienilor secolului al XVII-lea admit existența unei părți de inconștient în artă, dar admit acest inconștient considerând că el se supune aceluiași legi ca și raționalul.

Odată cu vizitarea constantă a expozițiilor, spre sfârșitul secolului al XVII-lea, judecarea operelor de artă devine o constantă a epocii moderne. Vraja rațiunii se destramă, arta nu mai trebuie să apară în primul rând rațiunii, ci sentimentului. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, accentul cade din ce în ce mai mult pe dimensiunea irațională a frumosului în general și a frumosului artistic. Această concepție este în acord cu ceea ce spunea Pascal: „rațiunea trebuie să se lase împlinită de irațional” (103).

În secolul al XVIII-lea, pentru abatele Dubos, sentimentul joacă un rol mai important decât

regula în judecarea operei de artă. Dubos neagă existența oricărui sâmbure intelectual în producțiile artistice, singurul criteriu al artei rămâne sentimentul, acest al patrulea simț din concepția lui. Intermedierea intelectului în aprecierea artistică scade treptat, artele apelează în mod nemijlocit la simțuri și astfel puterea artelor de impresionare este spontană și intensă. Semnificațiile artei sunt derivate ale unui concept general al naturii umane. Originea artei și a plăcerii estetice stă în emoțiile lăuntrice ca sursă a sentimentelor. Sentimentul stă la baza fenomenelor estetice. Concepția lui Dubos referitoare la importanța sentimentului în judecarea artei, ca și importanța cărții sale, este contestată într-o dizertație scrisă la 1720 de către J.J. Bell. Importanța sentimentului, ca element de bază în judecarea artei, nu este o concepție ușor acceptată în epocă.

În Renaștere, prin artă putem descoperi adevărul și putem înțelege natura, în secolul la XVI-lea, în perioada Contrareforme, arta are rolul de a intensifica experiențele religioase prin apelul la sentimente. Pentru Vico, arta reflectă natura umană, iar în concepția lui Dubos, arta nu oferă decât pură plăcere, ceea ce la Kant va deveni plăcere dezinteresată.

Dubos pune în evidență importanța imitației, el consideră că „arta este o umbră a realității” (104). Artă prezintă imitații ale obiectelor care sunt capabile să exalte pasiunile noastre reale. În cartea sa, *Réflexion critiques sur la poésie et la peinture*, Dubos nu este preocupat atât de ideile estetice, cât de analiza celor două arte pe care le pune în discuție. Reprezentarea picturală a unui obiect natural nu este decât o copie, arta nu este decât o ființă artificială cu o viață împrumutată. Artă

rămâne o umbră a realității, o imitație perfectă, dar care, ca orice copie, va fi mai slabă decât obiectul imitat, natura rămânând superioară artei. Lumea artei nu este decât o lume a semirealității, a unei „realități iluzorii”. Artă nu este decât un semn artificial sau arbitrar, în care iluzia joacă un rol important, ea este cauza plăcerii. Artă imită realitatea și o condiție esențială este verosimilitatea.

Dar artă este influențată de condițiile social-istorice și de cele geografice (climaterice); prin faptul că ține cont de aceste condiții, Dubos anunță principiile criticii de artă științifice din secolul al XIX-lea. Prin concepțiile sale, el influențează gândirea modernă despre artă, fiind precursorul esteticii psihologice.

Contemporan al abatelui Dubos, părintele André pune în evidență existența a trei tipuri de frumos: un frumos esențial, arhetipul, care este model pentru celelalte două tipuri: frumosul natural și frumosul arbitrar. În artă și în agrement, frumosul este artificial, este frumosul arbitrar care depinde de legile eterne. Obiectul de artă este umbra acestei unități originare și eterne care este frumosul esențial. În frumosul creației umane, aplicarea liberă a legilor ordinii depinde de artist. Părintele André oferă o subdivizare a frumosului arbitrar – există frumos de geniu, frumos de gust și frumos de capriciu. Părintele iezuit consideră că acest frumos arbitrar este convențional și dependent de modă și el nu trebuie să profaneze frumosul esențial. Artă este o umbră a frumosului esențial, a divinului, ea nu este decât o palidă copie a ideii, cum ar spune Platon.

Spre deosebire de artă, frumosul din natură este dependent de voința Creatorului și independent

de opiniile și gustul omului. În ce privește frumosul natural, părintele André este influențat într-o oarecare măsură de dezvoltarea științei, mai exact el este influențat de teoriile lui Newton, referitoare la măsura principală a luminii care generează culorile.

Estetica lui Diderot este dominată de imitarea naturii. La prima vedere natura, care urmează să fie modelul artei, apare ca un ansamblu de obiecte sensibile, a căror aparentă incoerență ascunde o unitate profundă. Există o unitate a sistemului naturii care pune în evidență modelul ideal. Unitatea se păstrează pentru că modelul ideal este principiul unității care face ca diversitatea să fie inteligibilă. Acest ideal există în natură, dar el trebuie descoperit. Concepția lui Diderot despre model este, pe de o parte statică, în sensul arhetipului, iar pe de altă parte dinamică, atunci când este pusă în discuție natura în evoluția ei. Natura trebuie observată, deci, în diversitatea ei.

Omul aparține și el naturii, intră în ordinea generală, dar ca să putem privi omul real avem nevoie de omul ideal, care să ne servească drept model. Aparent în natura exterioară nu există ordine eternă, natura nu se repetă și, prin urmare, nu există două ființe identice (105). Există o simetrie pasageră, o ordine de moment, dar cu toate acestea evoluția naturii nu este niciodată „incorectă”. Chiar dacă ne depășește ordinea eternă a naturii existente, natura este un spirit care nu este conștient de el însuși (106). „Natura nu face nimic incoerent”, ne spune Diderot (107). În natură totul este supus legilor și raporturilor constante. Natura este supusă ordinii universale, nimic nu scapă necesității. Este o ordine universală, pentru care conformitatea cu norma constă într-o bună

adaptare. Importantă este conformitatea judecății noastre cu ființa, prin urmare, importantă este percepția exactă a raporturilor reale, natura fiind regizată de raporturi constante care îi constituie legile.

În raport cu privitorul, regulile estetice oferă o primă aproximație în cunoașterea naturii. Natura evoluează, și la fel evoluează și conceptele frumos, adevăr, bine, ele evoluează odată cu omul. Din natură extragem adevărul, din care extragem binele, care are rolul de a conserva individul și spațiul. Natura se descoperă progresiv ca fiind bună și frumoasă. Bun și frumos sunt două concepte importante și pentru artist. Diderot nu concepe frumosul dezinteresat, el nu acceptă formula artă pentru artă. Când fundamentul frumosului și al bunului se îndreaptă spre util, vocația artei este de a servi. În cazul frumosului natural, în schimb, utilul este necunoscut. Pentru că nu este singurul fundament al frumosului, utilul poate fi depășit de frumos (108). Natura ne oferă posibilitatea să discernem faptul că frumosul natural, nefiind legat de util, nu este legat de cea mai bună formă vitală. În cazul artei, frumosul implică utilul, arta trebuie să producă utilul, dar ea trebuie să servească și moralei. Bun înseamnă conformitatea cu natura, prin referirea artei la natură ea face trimitere la bun și deci la raporturile existente ale artei cu binele. În legătura dintre frumos, bun și util, Diderot vorbește despre o necesitate biologică a utilului.

Natura poate fi cunoscută prin știință și prin artă. Dar arta nu este știință, chiar dacă frumosul se sprijină pe raporturile necesare ale naturii. Diferența constă în faptul că arta se bazează pe „legea efectelor”. Dezvoltarea științelor pune în

discuție problema diferenței dintre viziunea artistului și cea a savantului. Viziunea savantului relevă o altă ordine decât cea a artistului, savantul lucrează cu idei distincte, în timp ce pentru artist este important gustul, instinctul lui. Dar instinctul este distrus de educație și doar adevăratul creator regăsește ceva din instinct, spărgând cadrele educației, în timp ce le și folosește.

Ideea dominantă a esteticii lui Diderot este cea a imitației naturii. Opera de artă imită natura. Artistul regăsește ceva în legile care guvernează lumea. Aceste legi ale naturii sunt dirijate de instinct, la fel cum este dirijată de instinct și creația artistică, care este plasată la nivelul sentimentului. Este motivul pentru care, prin artă, nu apare o cunoaștere prin idei clare. Opera de artă reia legile naturii. Arta imită natura și această imitare se poate face în două feluri: a imita în sensul de a alege, în acest caz sunt importante inteligența și gustul artistului, astfel prin artă poți vedea mai bine natura; a doua posibilitate este transpoziția, ea constituie esența artei în concepția lui Diderot, imitația – copie căpătând în concepția sa un rol secundar. Artistul nu trebuie să copieze, ci să selecteze ceea ce merită selectat. Arta este transpoziția realului și în acest fel ea poate deveni superioară naturii.

Natura oferă un obiect frumos, și nu obiectul frumos, noi trebuie să degajăm datele observației și să ajungem la modelul ideal. Esența artei nu este imitația, ci transpunerea unui model ideal care face plăcere. Modelul, care este expresia unui tip determinat prin alegere, ne va conduce spre ideal. Artistul, prin selecția operată, stabilește ceea ce preia din natură, în acest fel el aduce idealul în sensibil. Din felul în care pune problema, sistemul

lui Diderot poate fi numit un platonism invers (109). Nu avem de-a face cu o lume a ideilor degradate în sensibil, Diderot stabilește un traseu ascendent, pornind de la lumea sensibilă înspre lumea ideilor, care nu mai sunt divine și imuabile. Copia naturii capătă o valoare artistică numai dacă este iluminată de experiența modelului ideal.

„Natura comună a fost primul model al artei” (110), dar este preferabilă imitația unei naturi mai puțin comune. Diderot numește imitația principiu al analogiei. Arta nu este o copie a naturii, ea selectează „natura cea mai puternică” (111). Chiar dacă transpune realul, arta nu este adevăr, ci este iluzia adevărului, ea trebuie să fie asemănătoare. Arta nu trebuie să aibă ca model tot arta, modelul ei trebuie să fie natura, cu toate că sensibilitatea se educă nu numai prin observarea naturii, ci și prin studiul anticilor. Arta fără fundament în natură nu este decât un artificiu, pentru că îi lipsește asemănarea. Natura este imitată în legile ei necesare, ea nu face nimic incorect și în acest fel oferă artei o lecție. Dar pentru a imita legile naturii nu trebuie să rămânem în exteriorul modelului, ci trebuie să pătrundem în interior, chiar dacă ritmul naturii este greu de perceput.

Gustul pentru imitație se simte în lucrurile al căror țel unic este plăcerea. În cazul artei, plăcerea oferită „constă în perceperea raporturilor” (112). Frumosul este definit prin perceperea raporturilor, iar raportul, prin consonanță, care unește omul cu natura și natura cu arta. Opera de artă obținută în urma unei reflecții îndelungate se bazează pe natura umană. Și, în felul acesta, factorul subiectiv are un rol important.

Diderot acceptă arta și chiar în anumite condiții îi oferă șansa de a fi superioară naturii. Arta poate

fi imitativă, dar ea poate fi și expresia unei idei. Jean Jacques Rousseau, spre deosebire de Diderot, consideră arta ca fiind „imagine a rătăcirii minții” (113). Aversiunea lui față de artă este de fapt aversiunea pentru tot ceea ce nu este natural. Singurul criteriu de valoare al operei este unitatea dintre frumusețe și virtute. Punctul comun al lui Rousseau și Diderot este dat de locul important pe care amândoi îl acordă sensibilității și sentimentelor.

## Clasic, neoclasic și baroc

În secolul XVII englez, estetica nu ocupă un loc important. Există doar o serie de aprecieri sporadice ale frumosului. Franța își face încă simțită prezența prin doctrinele clasice în domeniul esteticii, concepțiile clasice se perpetuează și în secolul următor. Pe lângă concepțiile raționaliste, pentru care ordinea sensibilă este reflexul ordinii supranaturale, apare acum un nou tip de investigație. „Noua cale” are ca punct de plecare evenimentul psihologic particular, punând pe primul loc impresiile senzoriale.

Simț, sentiment, pasiune, senzație, simț interior sunt cuvintele-cheie ale noii școli engleze. Proporția tinde să-și piardă din importanță sau este acceptată în anumite condiții, care duc la denaturarea conceptului, ca în cazul lui Bacon, care consideră că proporția modernă nu trebuie să fie conformistă, pentru că imaginația depășește măsura naturii. Un alt cuvânt-cheie este imaginația; este pusă în discuție imaginația artistului sau cea a spectatorului. O importanță deosebită capătă acum spectatorul, din moment ce frumusețea este o frumusețe a imaginației și simțul nostru pentru

frumos depinde de simpatie. Toate aceste cuvinte, a căror importanță crește în limbajul estetic, stau la baza unui nou tip de estetică care acordă un loc important sensibilității.

Bacon nu acceptă concepția clasică despre proporție, el contestă părerea lui Dürer, considerând că proporția și frumosul nu se reduc la un raport matematic. Chiar dacă se îndepărtează de neoclasici, Bacon păstrează totuși anumite tendințe. El consideră că în artă sunt importante imaginația și invenția, dar, pe de altă parte, arta are ceva divin, numind poezia „dream of learning” (114). Nu în aceeași situație sunt celelalte arte, Bacon exilează pictura, sculptura și muzica printre artele voluptuoase, îndepărtându-se astfel de concepțiile clasice, dar în același timp ne amintește de concepția lui Platon referitoare la artele care stârnesc simțurile. Bacon este un important predecessor al lui Hobbes și Addison.

La Hobbes se observă o apropiere psihologică de problema esteticii, în acest context, plăcerea estetică are o importanță deosebită și pune în discuție o analiză a minții omenești, pe care o explică și o investighează ca parte a fenomenului natural al universului uman. Hobbes tinde să stabilească relații între fenomenele mentale. Pe primul loc este imaginația care nu conduce la diversitate, ca în concepțiile ulterioare (la Hume de exemplu). Este o imaginație care pune în ordine și clasifică și dintr-o astfel de imaginație bună țâșnesc artele și științele.

Efectele estetice reprezintă influența importantă asupra cauzei încântării în artă. Se resimte interesul de la sfârșitul secolului al XVII-lea pentru Longinus și efectele estetice. Longinus consideră că structura armonioasă face plăcere, pentru că

apare unei armonii implantate de natură sufletului nostru. Mentea omenească are o contribuție importantă în experiențele frumosului, natura activității mentale caracterizează creația artistică și răspunsul estetic. Această explicație va sta la baza explicației referitoare la încântarea în artă. Odată cu reevaluarea lui Longinus apare o nouă problemă, cea a constituției minții omenești.

Hobbes și Addison au încercat să stabilească bazele judecății artei și pun astfel piatra de temelie a criticii psihologice din secolul al XVIII-lea și din perioada romantică. Addison consideră că apreciem arta cu cât exemplul este mai asemănător opiniei noastre. Natura, în schimb, o apreciem cu cât relația dintre artă și natură este mai convingătoare. Să intuiești frumosul înseamnă să-ți placă să faci comparații, plăceri ale imaginației, care la origine sunt senzuale.

Hume pune în discuție frumusețea imaginației și legătura ei strânsă cu simpatia. Frumosul trebuie să placă prin comunicare, printr-un fenomen de simpatie. Arta este legată de structura naturii umane, frumosul nu este descoperit în sentimentul artistic, ci el rezidă din sentimentul de simpatie al spectatorului, sentimentul devenind unica sursă de apreciere.

Chiar dacă principiile de gust sunt universale, numai puțini oameni sunt apți să judece opera de artă. Estetica lui Hume nu este estetica judecății obișnuite, ci o estetică bazată pe părerea expertului. Numai în cazul purității naturii toate gusturile se acordă în mod originar. Natura produce diversitate, dar și regulă, în același timp. În acest caz, regula este etalonul care permite ordonarea primelor aprecieri. În artă, în schimb, nu există reguli de compoziție fixate aprioric, importantă

este experiența. Prin geniu, observație, experiență și datorită impresiei, artistul poate inventa reguli. Normele nu sunt fondate pe rațiune, ci pe natura umană și pe modelele oferite de natură. Frumosul natural, ca și cel artistic, sunt puse în evidență de simpatie. Frumusețea umană pune în evidență sănătatea, vigoarea, este deci o frumusețe personală. Există anumite tipuri de frumos care se impun de la prima apariție și care implică un efort minim. Frumusețea artelor, în schimb, necesită „o mare cheltuială de raționament” (115).

Frumosul natural, care include și frumusețea umană, este pus de Hume în legătură cu utilul. Hume pune în discuție trei tipuri de frumos raportate direct sau indirect la utilitate și care reprezintă fundamentul normei gustului. Chiar dacă această normă este rezultatul autorectificării gustului, etalonul lui rămâne fixat de Dumnezeu.

În 1756, Burke pune bazele unei estetici care depășește definiția clasică a frumosului. Baza conceptului de frumos nu mai sunt ordinea, armonia și perfecțiunea. Proporția nu mai este cauza frumosului. În cazul speciei umane există proporții în trupurile frumoase, la fel cum descoperim și în cele urâte. Frumosul nu mai depinde de trăsături obiective, el frappează prin noutate. La baza aprecierii frumosului nu mai stă raționamentul, calitățile frumoase sunt percepute prin simțuri. Pentru un obiect natural este important să fie mic, să fie neted și gingaș; un obiect din natură colțuros este urât. Arta derivă din observațiile naturii, frumosul din natură, ca și cel din artă, nu depinde de trăsăturile obiective, nu depinde de proporții sau utilitate, ci de un anumit grad de iubire.

Împreună cu Hogarth, Burke a rupt radical cu teoria și gustul neoclasic. În 1745, Hogarth a

desenat pe frontispiciul unei colecții de gravuri „linia frumosului”, pe care o analizează mai târziu în *Analysis of Beauty*. Linia frumosului este „linia șerpuitoare precisă” (116). Este o linie formată din două curbe constante, plasate în sens contrar. Linia serpentinată constituie apogeul frumosului. Această linie șerpuitoare este pentru Hogarth o „cheie pentru cunoașterea completă a varietății atât în formă, cât și în mișcare” (117). Mișcarea este la fel de importantă și pentru Hobbes, pentru că ea produce senzație. Hogarth vorbește despre o plăcere a ochiului de a urmări aceste linii serpentine, frumusețea fiind determinată în acest caz de senzație.

Potrivirea, varietatea, simplitatea, simetria, individualitatea, complexitatea, uniformitatea, cantitatea, regularitatea, toate aceste atribute abstracte lucrează pentru producerea frumosului, dar există o singură linie care merită denumirea de frumoasă și aceasta este „cheia” esteticii hogarthiene. Cu ajutorul acestei chei, Hogarth identifică frumosul natural și frumosul artificial. Această linie șerpuită derivă din curbele corpului feminin, derivă deci dintr-o frumusețe naturală care stimulează plăcerea ochiului de a urmări curbele. Hogarth pune în evidență și utilitatea practică a liniei frumosului pentru artiști. El vede în faptele estetice „un ecou al plăcerii sexuale” (118) prin această trimitere la frumusețea feminină. Prin radicalismul său estetic, Hogarth a dat naștere unei serii de animozități în epocă, fiind numit chiar „fals profet al frumuseții” (119).

Alături de estetica senzației și de radicalismul hogarthian subzistă o serie de concepții estetice bazate pe rațiune. Fidel concepțiilor clasice, în *Jurnal de călătorie* Berkeley vorbește despre spectacolul

Impresionant al naturii. Cu cât spectacolul este mai frumos, cu atât el pare mai real. Natura este norma tuturor lucrurilor în contemplarea universului, Berkeley pune în evidență un sentiment al naturii impregnat de convingeri metafizice. Legile naturii reprezintă limbajul divin oferit omului. În contemplarea naturii, armonia și corespondența ansamblului dau ideea de frumos. Peste tot unde există frumos există și unitate, o unitate pe care o întâlnim în tot universul. Pentru Berkeley, unitatea prototipică a naturii este „unitatea lanțului de aur” (120). Dar această unitate nu este statică, se constată o evoluție a legilor spre unitate. Obiectul este dominat de rațional, dar subiectul este cel care-i dă semnificație. Natura umană este deci cea care relevă o anumită unitate.

Frumusețea reprezentării este dată de natura liberă. Sentimentul frumosului natural este aliat cu gustul pentru știință al lui Berkeley. Frumosul din artă și cel din natură sunt legate între ele, sentimentului actualității naturii îi corespunde în artă sentimentului adevărului. Sentimentului perfecțiunii, care nu există decât în natură, corespunde calității tehnice a artei. Dar superioritatea artei este dată de faptul că activitatea artistică este prelungirea activității divine, spiritul creator este garanția autenticității realului.

Shaftesbury, un alt urmaș al concepției clasice, consideră că armonia este înăscută, ea există în natură și în artă peste tot unde există amprenta ordinii divine. Din acest motiv, artele și doctrinele lor sunt penetrate de morală. „Omul este artistul propriei sale statui” (121), Shaftesbury subliniază tentativa omului de a reproduce în el grația divină. Există două preocupări esențiale în ce privește arta în estetica lui: teoria socială a artei, în care

consideră că o condiție a artei este libertatea, și o a doua teorie tehnică a artei, care este ilustrată de cartea *Plastics*. Această carte este un veritabil tratat de pictură care-i va servi drept model lui Lessing.

Shaftesbury consideră că arta, mai exact pictura, este un organism perfect, complet, un tot unitar subordonat ordonării generale. Prezența ordinii divine în artă se datorează faptului că ea imită natura. Artă și natura pun în evidență aceeași unitate și simplitate. Ordinea și simplitatea sunt importante în artă, ele oferă posibilitatea de a privi totul ca un întreg. În același timp, ordinea generală asigură fiecărei părți proporția adevărată, caracterul.

Tot o relație dintre frumos și imitație este pusă în evidență de către Adam Smith în tratatul despre *Natura imitației*. Smith analizează două tipuri de imitații: o imitație în care obiectul imită alt obiect și un al doilea tip de imitație în care un obiect imită un obiect din altă specie. Această din urmă imitație este garanția realizării frumosului și este specifică artei. Artă în imitația ei nu trebuie să se îndrepte înspre copie, ci înspre original.

În discursurile de la Academia Regală din Londra, Joshua Reynolds îi sfătuiește pe artiști să evite fidelitatea minuțioasă, să neglijeze caracterele comune pentru a ajunge la forma perfectă a originalului. Asemenea lui Diderot, el consideră că este preferabil să imiți ceea ce este deosebit, și nu natura comună. În natură, diformitatea este accidentală, natura înseamnă perfecțiune. Frumusețea ideală există în stare desăvârșită în natură, „idealul de desăvârșire” trebuie căutat pe pământ, și nu în ceruri.

Prin vederile ortodoxe referitoare la frumos, Reynolds apără doctrinele tradiționale ale imitării

frumosului ideal prin intermediul naturii. Dar modelul artistului este natura universalizată, motiv pentru care arta întrece ceea ce se numește în mod obișnuit imitarea naturii. „Arta se află după părerea mea în puterea de a se ridica deasupra formelor particulare, a obiceiurilor locale, a amănuntelor de orice fel” (122). Pentru artă importantă este natura durabilă, și nu cea schimbătoare, motiv pentru care „natura (...) nu trebuie copiată prea îndeaproape” (123). Arta se integrează în natură. Când artistul ajunge la imaginea frumuseții desăvârșite, el „este vrednic de a fi primit în marele sfat al naturii” (124). Imitarea naturii este facilitată de studiul statuilor antice. Dar, pentru a scurta calea spre frumusețea supremă, artistul trebuie să petreacă mult timp „ostendind la școala naturii” (125). Teoria lui Reynolds este o teorie care privește imitația și care dăinuie pe tot parcursul Renașterii.

## Grecia antică – model al esteticii germane

Estetica germană stă sub semnul esteticii franceze și al celei engleze. Pe de o parte, ea este influențată de raționalismul francez, iar pe de alta, de senzualismul englez. În Germania, ca și în Franța, tema curentă a secolului al XVIII-lea este reîntoarcerea la Antichitate.

Sub influența gândirii engleze, în special, estetica germană intră în domeniul sentimentului; estetica nu mai este considerată o cunoaștere, ci o reverberație afectivă a cunoștințelor noi. Teoreticienii germani nu consideră estetica o activitate intelectuală, pentru că estetica este un domeniu care aparține senzației și sentimentului, este un domeniu în care subiectivitatea spectatorului,

afectul său, are un rol important. Întreaga gândire a secolului al XVIII-lea a fost influențată de Leibniz.

Gottfried Wilhelm Leibniz este gânditorul german care și-a construit sistemul filosofic pe definiția frumosului. El pune în discuție o concepție dominată de punctul de vedere estetic. Prin repunerea în valoare a conceptului de viață, a celui de formă și de scop, Leibniz îmbogățește teoria despre frumos.

Descoperirea calculului infinitezimal va face ca filosofia să fie dominată de monadă, această particulă elementară a lucrurilor. Concepția bazată pe monadă este favorabilă esteticii. Substanța este la baza a tot ceea ce există. Nu există artă și viață fără substanță, pentru că această substanță există în formele în sine. Artistul trebuie să privească forțele din univers și să le reproducă. Obiectul este realitatea formală a forțelor profunde existente în el, forma lui este determinată de natura variabilă a fiecărui obiect. Substanțele lucrurilor sunt identice, dar și specifice, ceea ce face ca originalitatea să țină de esența obiectului. Aceeași realitate formală care exprimă forțele profunde existente în obiect este valabilă și în artă. Fiecare substanță nu poate avea decât o formă care antrenează materia, conținutul și partea creatoare. Substanțele sunt forme în sine, fără formă nu există substanță, viață sau artă. Formele pot fi cunoscute în diverse feluri. Modalitatea specifică de a cunoaște frumosul se plasează într-o sferă aparte. Facultățile psihice complexe sunt cele care contribuie la cunoașterea clară și indistinctă, specifică esteticului. Arta oferă o modalitate de cunoaștere parțială, modalitate care este inferioară științei. Dar, cu toate acestea, Leibniz consideră imaginația și emoția poezilor ca echivalent superior al rațiunii și logicii (126).

Există un frumos al artei și un frumos natural. Nu există nimic în frumos care să nu fi fost în natură, în afară de frumosul însuși. Leibniz face diferența între frumosul natural și frumosul artei, prin diferențierea pe care o face între natură și artă. El consideră că trebuie făcută distincția între relația țel – mijloace, în artă și în natură. În artă, țelul și mijloacele sunt diferite, dar unite între ele prin tehnica proprie a artistului. Un artist, când concepe statuia lui Hercule, preia materia existentă, piatră sau bronz, și o prelucrează. Natura, în schimb, creează simultan și țelul, și mijloacele, sufletul lui Hercule este creat simultan cu corpul viguros. În fiecare parte a naturii găsim identitatea țel – mijloace. Natura este cea care unește țelul cu mijloacele. În natură și în artă, problema creației se pune însă diferit; în natură avem de-a face cu o problemă a simultaneității creației, în timp ce în artă există o succesiune. Dar finalitatea nu este concepută de Leibniz ca o separare ținută – mijloace, ci ca un acord, o unitate care există și în natură, dar și în artă. Concepția leibniziană a finalității naturii și sufletului se regăsește în gândirea germană a secolului al XIX-lea.

Leibniz a descoperit o regiune specifică a viziunii artistice, Baumgarten a preluat-o și a plasat-o între inteligență și sensibilitate. Aprecierile în privința artei și a naturii sunt reduse la Baumgarten. Părintele noii științe, desprinsă din filosofie, consideră, ca și Leibniz, că lumea aceasta este cea mai bună dintre toate lumile posibile. Și, deci, natura rămâne cel mai bogat model. Deviza epocii stă sub semnul mimesisului, arta, prin artistul cel mai înțelept, imită natura. Ea conține idealul și astfel, prin imitarea naturii reale, artistul intră în competiție cu idealul. Baumgarten este convins

că artiștii au intuiția eternității. Ei tind spre frumosul divin și prin operele lor încearcă să contribuie la perfecțiunea acestuia.

Baumgarten, considerând că tipurile de ordine nu sunt conexiuni intelectuale, se menține departe de definițiile matematicii și de influențele logicii. Prin această concepție el îndepărtează arta de influența logicii și a matematicii, unitatea și ordinea fiind specifice artei.

J.J. Winckelmann este pentru cultura germană redescoperitorul Greciei antice. El stabilește prima punte de legătură trainică între clasicismul grec și cel german al secolului al XVIII-lea. Lucrarea sa scrisă între 1755-1767 reprezintă punctul nodal al evoluției ideilor despre artă. Prin ea, Winckelmann a pus piatra de temelie a istoriei artei ca știință modernă. Prin concepția sa, Winckelmann propune ca bază a formării gustului german arta și cultura Greciei antice, care reprezintă o sursă pură a artei. Antichitatea greacă este un model ideal demn de imitat.

Conceptul de imitare este plasat de către Winckelmann în centrul considerațiilor sale estetice. El pune în discuție două feluri de mimesis, cel în care sunt imitați grecii și un al doilea mod în care natura ca element primar este imitată, deci este reprodus frumosul natural. Winckelmann preferă imitarea artiștilor imitării naturii pentru că „Cercetarea naturii este o cale mai anevoioasă spre cunoașterea frumosului desăvârșit decât studiul artei antice” (127).

Natura poate fi imitată în două feluri. Primul caz se referă la copia fidelă care presupune alegerea unui singur obiect spre a-l imita. Și un al doilea mod de imitare a naturii, care are ca țintă imaginea ideală, se obține printr-o sinteză a

obiectelor „culese de pretutindeni”. Ținta acestei sinteze este deci frumosul absolut. În acest ultim caz de imitare a naturii, frumosul natural „se depășește pe sine însuși cu o îndrăzneală stăpânită de înțelepciune” (128). În același sens pune problema și Moses Mendelson; și el consideră că artistul trebuie să facă o sinteză a frumuseților răspândite în natură. Imitarea frumosului natural de sinteză dă astfel posibilitatea atingerii frumosului artistic.

Perfecțiunea senină a frumosului grec este în concepția lui Winckelmann suprema frumusețe întrupată în figura umană. Artistul analizează corpul omului așa cum filosoful analizează modurile spiritului (129). Frumusețea figurii umane constă în armonia părților și în linia cunoscută de antici: *linia frumuseții*. Imitarea operei de artă bazată pe un canon este mai importantă decât imitarea naturii. Canonul în concepția lui Winckelmann are un număr limitat de modele de imitat, de folosit și urmat. El este un liant și este important să nu fie o idee generală, ci o serie de paradigme. Este mai importantă imitarea anticului pentru că natura este mai puțin articulată ca opera de artă. Imitația capătă aici un alt sens, imitarea operei determină formarea unei tradiții.

Conceptul de imitație este esențialmente cultural. Winckelmann pune în evidență trei tipuri de imitație. Prima și cea mai importantă în concepția sa: *sacrosanta vetustas* – „imitația sacramentală” – este bazată pe venerarea modelului antic. Un al doilea tip de imitație este cel în care artistul alege din moștenirea trecutului ceea ce imită. Și ultima imitație este cea în care artistul urmează trecutul și realizează în același timp o nouă creație.

Winckelmann consideră imitarea artei antice ca fiind cea mai bună soluție. Acest model grec

demn de urmat nu presupune o reproducere a frumosului natural, chiar dacă frumosul există în Grecia peste tot și deci artistului nu i-ar rămâne decât să-l imite. Artistul grec urmărește frumusețea supranaturală, el nu este interesat de frumusețea fragmentară a naturii. Modelul artiștilor în Antichitate era „o noțiune pur spirituală a naturii, o imagine făurită de rațiune”, modelele sunt „arhetipuri superioare formelor materiale obișnuite” (130). Artă imită natura numai cu scopul de a o depăși. Ea are ca țintă redarea naturii mai frumoasă decât este, chiar desăvârșită. Ținta grecilor era „de a-i zugrăvi pe oameni totodată asemănători și mai frumoși decât sunt” (131). Artistul preia ceva din divinul arhetipului și prin imitarea naturii împrumută omenescul. Winckelmann preferă imitarea artei antice, pentru că el vede în condițiile istorico-geografice ale Greciei un factor favorizant apariției frumosului în artă.

Winckelmann preia de la Aristotel ideea că arta are ceva organic, prin urmare, arta trebuie studiată ca o știință vie, ca un organism. Această idee va fi preluată mai târziu de Hegel. În artă, importantă este materia primă prelucrată. Winckelmann consideră că arta este fondată pe frumos și pe simțul libertății, intens răspândit la greci. Ideea frumosului și a libertății, ca fundamente ale artei, va influența estetica germană.

Aceeași concepție, întoarcerea la natură, pe care o întâlnim la Diderot și Rousseau, o vehiculează și esteticienii germani Winckelmann și Wilhelm Heinse. Acesta din urmă consideră importantă întoarcerea la natură, pentru că doar viața produce viață. Dezacordul între cei doi germani apare în legătură cu ideea referitoare la întoarcere, la concepțiile și arta Greciei antice.

Interesul față de Grecia antică al lui Winckelmann este susținut de Lessing, în speranța găsirii unui mijloc de „reformulare a gustului național”. Chiar dacă-și scrie lucrarea polemizând cu Winckelmann, Lessing îi este tributar. Ca și Winckelmann, el consideră că scopul final al artei grecilor este reprezentarea frumosului.

Lessing pune în discuție problema frumosului și a asemănării reamintind legea Helanodicilor (132). Punând în discuție această lege, ne amintește că nu oricărui câștigător al olimpiadelor i se făcea statuie „iconică”, adică asemănătoare, ci doar câștigătorilor a trei ediții. Frumusețea corporală se naște din corespondența între părțile multiple care se pot vedea împreună simultan. Această frumusețe naturală este preluată în artă, filosoful oferind sprijin artei pentru ca să depășească natura.

Spre deosebire de Winckelmann, Lessing face o diferență clară între frumosul ideal din poezie și frumosul ideal din artele plastice. Fiecare artă folosește un număr de semne care trebuie să se lege într-un raport de analogie și care le particularizează. Lessing, ca și Winckelmann, este influențat de estetica franceză, dar și de cea engleză, în special de lucrarea *Plastics* a lui Shaftesbury.

## Immanuel Kant

„Admirați natura fără să urmăriți în frumos nici un agreement, nici comoditate și nici utilitate, ci judecata de gust dezinteresată”. Acest îndemn al lui J.J. Rousseau deschide calea concepției kantiene. În concordanță cu această concepție, Kant plasează obiectul din natură în rândul frumuseților libere. Această frumusețe liberă este în acord cu

frumusețea simplă și în cazul ei judecata de gust este pură. Într-o astfel de frumusețe există libertate a imaginației în observarea formei, natura simbolizând chiar libertatea.

Obiectul frumos din natură dă dovadă de armonie internă, el realizează o unitate a părților și a întregului. În natură există obiecte privilegiate, acestea sunt organismele, ființele organizate. Un produs organizat este acela în care mijlocul și ținta, finalul, se întrepătrund. Problema finalității, a raportului țintă – mijloace, prin modul de abordare, trimit la concepția leibniziană. La finalitate, una din cele patru categorii importante ale judecății de gust se recurge în două momente: în fața frumosului și în fața vieții, a naturii. Frumosul este important în finalitatea formelor. Frumosul natural înseamnă finalitate obiectivă a naturii în întregul ei, finalitate care „își află temeiul în obiect și în forma sa” (133).

Judecata estetică asupra frumosului natural menține sufletul într-o stare de contemplare liniștită. Frumosul natural poate fi considerat ca o favoare, natura este frumoasă pentru că este opera lui Dumnezeu. Natura prin forma ei oferă satisfacție liberă și dezinteresată. Frumosul natural poate fi atribuit naturii și capacității ei de a plăsmui în libertate. Natura „ne vorbește simbolic de formele ei” (134) și suscită în toți oamenii sentimentul plăcerii. Experiența frumosului natural, prin seducția asupra imaginației, ne plasează sub semnul „pasiunii disimulate” a rațiunii (135). Vocea naturii este ecoul vocii noastre interioare. În *Critica rațiunii practice*, Kant pune problema existenței unei rațiuni a unității suprasensibilului, care servește ca fundament naturii. Problema este clarificată în *Critica facultății de judecare* prin corespondența noumen – fenomen.

Natura exprimă exterior proporțiile interiorului, ideea de arhetip este pusă de natură la baza produselor. Arhetipul este figura perfect regulată care nu are nimic caracteristic, ea exprimă ideea speciei. Arhetipul, care este regula, ne place nu datorită frumuseții ei, ci pentru că nu contrazice nici una din condițiile frumosului. Forma contează pentru natură, și nu întregul arhetip. Frumosul natural privește forma obiectului, formă care constă în limitare. Această frumusețe a naturii este autonomă, ea conține în formă o finalitate, datorită căreia obiectul pare să fie oarecum nedeterminat pentru judecare. Frumusețea autonomă este principiul finalității relativ la aplicarea facultății de judecare la fenomene.

Interesul pentru frumosul natural indică o stare sufletească favorabilă sentimentului moral. Spectatorul frumuseții naturale are suflet bun, însuși interesul pentru natură este moral. El aparține celor al căror mod de gândire a fost cultivat în spiritul binelui, cel care este interesat de frumosul natural are și o predispoziție pentru convingerile morale. Frumusețea naturii devine frumos natural „dacă și numai dacă” există un germen al binelui moral. Legătura dintre frumosul natural și moralitate nu este o legătură empirică, ci a priori. Cel interesat de frumosul natural are un mare potențial pentru binele moral, pentru că pe el se bazează interesul. Există o contribuție a moralității la idealul de frumusețe al corpului uman. Ideea corpului uman nu constituie idealul complet al frumosului uman, dar dă forma, ceea ce contribuie la condiția indispensabilă a întregii frumuseți. Forma joacă un rol fundamental în conceptul de frumos al lui Kant, formă care în cazul corpului uman este dată de ideea de normalitate. Idealul

frumuseții umane presupune existența a doi factori care se împletesc: ideea corpului uman perfect, cu o formă perfectă, și expresia vizibilă în corpul uman a calităților morale ale sufletului bun. Moralitatea contribuie la tipul uman de frumusețe al ființei umane. Ea este cea care generează puterea unui interes imediat în aprecierea frumosului natural. Kant transferă în context estetic ideea morală. El amestecă considerațiile estetice cu cele morale.

Pentru Kant, frumusețea este expresia naturală a figurii umane și este corelată cu locul important ocupat de datul a priori. Umanitatea și inteligența îl fac pe om susceptibil de idealul de perfecțiune, astfel ființa umană este singura susceptibilă de idealul de frumusețe. Idealul de frumos este arhetipul de frumos al rasei, unde sunt puse în evidență condițiile de prezentare a figurii umane frumoase. Kant se referă la imaginea întregii rase, o imagine a unei „idei normale estetic” (136). Forma umană bine conturată este frumoasă dacă nu este în contradicție cu expresia morală, dar aprioricul moral limitează posibila percepere a configurației frumuseții umane. Chiar dacă este naturală, frumusețea umană nu este o frumusețe liberă, umanitatea fiecărei persoane trebuie respectată. Frumusețea umană este un fel de frumusețe dependentă.

La Kant, aprecierea estetică a frumosului natural aparține frumuseții libere. Dar există o frumusețe aderentă și în natură. Este cazul frumuseții umane, dar nu numai. Natura poate fi considerată opera unei arte supraomenești, pentru aprecierea ei nu este suficientă o judecare estetică pură, ci este nevoie de un concept.

Kant preia vechea doctrină prin care idealul este corpul uman, ca sediu al frumuseții veritabile.

În 1764, Kant pune această problemă considerând corpul uman ca fiind primul obiect recunoscut de om ca frumos. Mai mult chiar, omul este „singurul dintre toate obiectele lumii capabil de un ideal de frumusețe” (137). Putem înțelege frumusețea omului și putem resimți plăcerea estetică datorită unui interes purificat.

El asociază frumosul și sublimul tipurilor de temperament, astfel frumosul îi corespunde sanguinului, iar colericul sublimului. Dar face și o diferențiere în funcție de sex; femeia îi corespunde frumosului, pentru că ea are un intelect și o virtute frumoasă, bărbatul, sublimului, pentru că intelectul lui este profund și virtutea sa nobilă.

Concepția lui Kant despre frumusețea dependentă este legată de aparența adevărată. Fiecare poate fi frumos în felul său, deci trebuie menționat ce fel de lucru este, fără să i se deformeze caracterul. Interferența a două forme creează o incompatibilitate a lor. Formele cu frumusețe dependentă, cum este cazul figurii umane, fac imposibilă prezența altor forme. Elementele decorative: spirale, semicercuri destinate unor suprafețe plane sau curbe (în cazul vaselor) în cultura europeană, apar în cazul tatuajului pe suprafețele modelate ale figurii umane. Lipsa frumosului în cazul fețelor tatuate este dată de coexistența formelor incompatibile. Această incompatibilitate este înțeleasă din punctul de vedere al portretului tradițional. Spirala tatuajului și figura umană sunt frumoase separat, nu și împreună. Tatuajul obstrucționează expresia și, prin urmare, persoana, acesta fiind punctul de vedere al societăților care nu-l acceptă. Kant consideră că tatuajul nu are ce căuta într-o formă frumoasă. Pentru a fi frumoasă, o formă umană trebuie să fie completă și nedeformată

de tatuaj, părțile ei trebuie să fie organizate în configurația standard. O formă lipsită de naturalețe, cum este cazul celor tatuate, nu este o expresie a frumuseții umane. Kant refuză practica tatuajului, pentru că în cazul portretului tradițional importantă este prezentarea favorabilă a formei caracteristice, și nu denaturarea ei (pomind de la aparență urmează un proces de idealizare). Un portret fidel trebuie cu necesitate să fie un portret frumos, pentru că idealizarea generează o frumusețe superficială (138). Tatuajul este respins de Kant pentru că el obstrucționează perceperea frumosului care, în concepția lui, trebuie să fie simbol al binelui moral.

Frumusețea încorporează calități morale; frumosul este expresia bunătății, purității, puterii – toate acestea induc claritate formală. Kant pune accent pe claritate, refuzând concepția școlii wolfiene referitoare la frumos ca perfecțiune concepută confuz.

Relația frumos – bine este importantă. Preluând concepția greacă, Kant o subliniază. Sub influența lui Winckelmann, Kant caută corpurile umane care ilustrează idealul sculpturii grecești. El face trimitere la Dorifoul lui Policlet, cu intenția de a pune în evidență idealul de frumusețe al corpului uman (139). Kant are respect pentru lege și reguli. În concepția kantiană, frumusețea umană este o frumusețe dependentă, ce aparține idealului neoclastic. Imaginea unui corp uman, perfect din punct de vedere anatomic, este un produs al naturii, dar și o formă regăsită în sculptura greacă.

Natura ne relevă o tehnică deosebită care o face reprezentabilă ca pe un sistem, conform legilor (140). Prin intermediul geniului, natura oferă artei reguli. Geniile sunt ființe vii pe care

le-a creat natura și prin opera cărora natura oferă legea. Pentru că sufletul universului este analog sufletului uman, artistul are posibilitatea să ne ofere simboluri ale acestui univers (141).

Interesul lui Kant se îndreaptă mai degrabă spre artă decât spre frumosul natural (142). Frumusețea artei se caracterizează prin imagini produse, extrem de bogate în sensuri asociative. Frumusețea acestor imagini, create cu energie naturală de către geniu, se datorează bogăției asociative.

Christofer Janaway corelează poziția lui Platon despre artă cu teoria estetică modernă. Un iconoclast filosofic pe care Besançon îl vede în *Critica facultății de judecare* datorită conținutului unei spiritualități ostile imaginilor. Ideea kantiană despre artă este aceeași cu a lui Baumgarten și a școlii wolfiene. Arta la Kant, ca și la Baumgarten, este un veșmânt sensibil și imaginativ al unui concept intelectual. Baumgarten consideră că secretul frumosului stă în descoperirea legilor care guvernează arta. Kant respinge această idee. Pentru acesta din urmă, arta este conceptuală, ea nu mai este o frumusețe liberă non-conceptuală, liberă de percepție intelectuală. Depinzând de un concept, frumusețea artei nu mai este pură, ci aderentă, este o frumusețe dependentă pentru că în cazul perceperii artei intervin eticul, politicul, religiosul. Frumusețea artei „nu este un lucru frumos, ci o reprezentare a lucrului” (143). Kant admite însă și existența producției estetice fără concept. El consideră desenele ornamentale podobaile vaselor echivalente ale frumuseții libere a naturii.

Frumosul în artă nu este lipsit de scop, dar arta își poate atinge scopul doar ca joc. Imaginația,

intelectul, gustul, spiritul sunt facultăți necesare artelor frumoase. Arta frumoasă este un mod de reprezentare final în sine însuși, ea contribuie la cultivarea facultăților sufletului, în vederea comunicării sociale. Plăcerea generată de artele frumoase este asociată reprezentărilor ca moduri de cunoaștere. În artă, esențial este desenul ca triumf al finalității. „Desenul este esențial”, restul dăunează adevăratei frumuseți. El place datorită formei, culorile sunt înnobilate prin formă, astfel ele sunt demne de contemplare și frumos. Pentru Kant, reprezentarea frumosului unui obiect este forma de prezentare a unui concept. Arta are formă, dar și conținut asociat unui concept.

Experiența artistică presupune o relație între ideile fundamentale ale metafizicii și moralei. Kant propune o concepție complexă despre artele frumoase. Ele nu reprezintă decât un adevăr metafizic fundamental, determinat de principiile moralității. Kant sugerează că acest concept de moralitate face parte din experiența artei. Moralul și frumosul au aceleași condiții. Pentru Kant, frumosul este simbolul moralității, în viziunea lui a face lucrurile frumos înseamnă a acționa moral.

Arta este o prezentare inteligibilă, organizată și sistematică. Creația artistică va fi frumoasă proporțional cu intensitatea organizării. Dar judecata de gust nu este o știință a frumosului, ea nu este determinabilă. Artele frumoase nu sunt nici ele științe, nu beneficiază de o metodă, ci de o manieră. La Kant, atât frumusețea obiectelor artistice, cât și a celor naturale servește ca simbol pentru ideea de bine moral. Toate obiectele frumoase au o parte care corespunde ideii fundamentale de moralitate. Natura frumoasă, la fel ca și arta, se oferă gândirii, dar nu și cunoașterii.

Se păstrează astfel în zona simțurilor, și nu în cea rațională.

Cel mai mare artist este natura, ne spune Kant, subliniind întâietatea frumosului natural asupra frumuseții artei. În același sens, prin faptul că frumosul natural este simbol al moralei, își face apariția o dublă superioritate a naturii frumoase asupra artei, este o superioritate etică, dar și estetică. Prin urmare, înlocuirea naturii cu arta ar fi o mare greșeală etică și estetică. Superioritatea frumosului natural, față de cel artistic, se datorează acordului cu sentimentul moral, chiar dacă după formă frumusețea artei ar putea fi superioară. Dar frumusețea naturii beneficiază de un privilegiu, natura poate inspira un interes imediat, fără să intervină pentru plăcerea noastră nici un concept. Conceptul nu este necesar pentru plăcerea determinată de contemplarea naturii, la fel cum nu este necesar un bagaj cultural ca în cazul artei. Frumusețea artei este inferioară frumuseții naturii și pentru că intervine interesul pentru artist și datul natural acordat lui, geniul. Natura percepută de artist este supusă modelelor culturale, ele însele moștenite de la creația artistică. Artă este oglinda naturii, dar și natura este oglinda artei, se oglindesc una pe alta și ambele sunt oglinzi ale spiritului și ființei. „Artă frumoasă este artă, întrucât poate fi totodată natură” (144). Natura era frumoasă când părea în același timp artă, artă apărându-ne ca natură poate fi numită frumoasă când suntem conștienți că este artă. Este ceea ce va ajunge la Goethe „natura este frumoasă când seamănă cu artă și artă este frumoasă când seamănă cu natura” (145).

Kant pune în discuție două situații în care se plasează artă. În primul caz, artă este considerată

imitație a naturii și ea are efectul frumosului natural. Și un al doilea caz, în care arta este orientată premeditat și evident spre producerea satisfacției, care este o satisfacție obținută nemijlocit prin gust. „Arta nu se deosebește de natură cum făptuirea nu se deosebește de acțiune” (146). Când opera de artă apare ca o imitație a naturii, ea este frumoasă dacă are aparența naturii. Kant sugerează că actul creator al artistului emană din puterea creatoare a naturii ieșită din mâinile lui Dumnezeu. Astfel distincția artă-natură se estompează.

Frumosul natural ridică numai probleme de apreciere. Frumosul artei este mai complex, pentru că îl aduce în prim-plan pe artist. Aprecierea frumuseții artei receptează sensul prim al lucrului, aprecierea frumuseții naturii, pe cel secund. Frumosul este „ceea ce place la simpla apreciere” (147) și în cazul frumosului artistic, dar și în cazul celui natural. Arta frumoasă trebuie să treacă drept natură, finalitatea ei este intențională, dar nu trebuie să pară așa. Pentru aprecierea obiectului frumos este nevoie de gust, pentru producerea artei frumoase este nevoie de geniu. Arta produce ceva prin voința liberă, care-și întemeiază acțiunile sale pe rațiune.

Pentru aprecierea frumosului din natură nu este nevoie să-i cunosc finalitatea materială, în aprecierea frumosului artistic contează perfecțiunea, arta presupune un scop în acțiunile ei. Frumosul artistic este inferior celui din natură, arta presupune un scop, natura, nu. Frumosul natural este un obiect frumos, în timp ce frumosul artistic este o reprezentare frumoasă a unui obiect. Arta frumoasă prezintă frumos obiectul care în natură poate fi urât. Reprezentarea frumoasă a unui

obiect este de fapt forma de întruchipare a unui concept. Frumosul, și în natură, și în artă, este expresia ideilor. În arta frumoasă, ideea este prieluită de un concept al obiectului. În natura frumoasă este suficientă intuiția asupra unei reflecții date.

## Concepțiile germane postkantene

Fost elev al lui Kant, Herder este întemeietorul filosofiei istoriei în Germania. El consideră că la fel ca natura, istoria se dezvoltă potrivit unei legi obiective. Aplicând acest punct de vedere multor domenii, el rezervă un loc important frumosului natural și consideră arta un fenomen istoric ca oricare altul.

Arta nu este supusă conceptului *a priori*, ea aparține lumii vii. Operele de artă au o istorie, ele se nasc și evoluează. În această evoluție, pictura trebuie să exprime forțele sufletului, nu contează numai corpurile. Conceptul mimesisului revine la Herder, în concepția lui artele sunt imitații ale naturii și ele se diferențiază prin mijloacele folosite. În comentariul referitor la arta antică, Herder contestă afirmațiile lui Lessing și Winckelmann conform cărora țelul artei antice ar fi frumosul. Herder vede în arta antică doar un fapt social.

Schiller, ca majoritatea postkantienilor, face fuziunea între teoria artei și cea a frumosului. Arta independentă de moralitate se leagă într-un fel de ea prin virtutea educatoare a artei. Morala și arta sunt asemănătoare prin dezinteres. Simultaneitatea lor este dată de concomitența facultăților estetice și a celei morale.

Secretul marelui artist este anularea materiei datorită formei. Tehnica artei este condiția

reprezentării libertății noastre. Cauza frumosului este libertatea în aparență, această libertate care este atât de necesară și artei. Frumosul este obiectul comun a două instincte care se armonizează prin joc, prin al treilea instinct al omului. Dacă în acest dublu instinct domină instinctul sensibil, accentul cade pe lume și viață, dacă dominant este instinctul formal, accentul cade de această dată pe lege și formă. Prin urmare, abandonați simțurilor nu percepem decât legile naturii, abandonați rațiunii, natura ne scapă. Omul care se joacă contemplă estetic natura și produce arta. Pentru Schiller, jocul artei este un joc serios, este încarnarea seriozității. În instinctul jocului, forma este vie. Prin joc se obține armonia imaginației, se obține frumosul ca „Duminică a Umanității”. Frumosul este forma vie care trăiește. Schiller consideră nu numai arta o formă vie, ci și obiectele naturii. În concepția lui, ele sunt însuflețite. Frumosul este natură în conformitatea sa cu arta.

Întemeietorul curentului romantic în estetica germană, Schelling își prezintă concepția sa estetică în lucrarea *Filosofia artei*. Această lucrare se înscrie în sistemul său filosofic al idealismului transcendent. Schelling vede în opera de artă concilierea disonanței, acea unire eternă. Artă are ceea ce are filosofia mai prețios. Rolul filosofiei artei este acela de a prezenta în planul idealului realul care se află în artă. „Artă este realul, obiectivul, filosofia este idealul, subiectivul” (148).

Artă ca obiect al filosofiei trebuie să reprezinte în sine infinitul, mai mult chiar, artă și filosofia au același nivel de reprezentare al infinitului. Numai că reprezentarea este diferită. Filosofia reprezintă absolutul ca model original, în timp ce artă îl reprezintă ca model reflectat. Fără artă și fără

cunoașterea frumosului, filosofia este de neconceput, frumosul fiind plăsmuirea infinitului în finit, frumos care se exprimă prin opera de artă. Formele artei sunt forme ale lucrurilor frumoase, arta nu este decât o reprezentare reală a formelor lucrurilor (149). Arta și filosofia reprezintă arhetipurile, și nu lumea reală. În filosofie, absolutul este constituit în arhetipul adevărului, în artă arhetipul frumosului este cel în care se constituie absolutul. Adevărul și frumosul sunt diferite prin modul de a privi acest absolut unic. Arta este „o emanație a absolutului” (150), deci infinitul este un principiu necondiționat al artei.

Universul este configurat în Dumnezeu, ca operă de artă absolută de o „eternă frumusețe”. Această frumusețe absolută este arhetipală, „din ideea de Dumnezeu rezultă nemijlocit infinitul” acestui absolut etern (151). Natura fiind fenomenală, nu este o revelare desăvârșită a lui Dumnezeu, pentru că organismul este doar o potență particulară. Organismul este copia reală sau creată în artă. Natura „se raportează ca reală la univers” (152). Varietatea ei este normă supremă a frumosului. Natura este dominată de un concept și un spirit superior, dar, spre deosebire de om, care obține totul prin reflecție, natura obține totul orbește. Ambele au însă un autor comun – Dumnezeu.

Arta își are originea în imitarea naturii, dar nu orice natură este imitată. Modelul este natura ca forță originară care creează toate lucrurile din ea însăși. Artistul trebuie să imite doar frumosul pur și, făcând referire la concepția lui Winckelmann, Schelling pune accent pe faptul că arta trebuie să depășească natura. Problema imitației se transformă într-una a participării, artistul prin intelectul său participă la intelectul absolut, la spiritul

creator al acestuia. Și prin opera de artă el participă la eficacitatea naturii. Artistul îmbină activitatea conștientă cu o forță inconștientă. El realizează trecerea de la ideea de frumos nonsensibil la opera de artă. Forțele inconștiente conferă operei „acea realitate incommensurabilă prin care ea apare asemeni unei opere a naturii” (153).

În cazul figurii umane, frumosul este o sinteză între adevăr și grație, sinteză care se bazează pe măsură și proporție. Figura umană este imaginea micșorată a pământului și a universului „prin faptul că viața ca produs al raporturilor interne se concentrează pe suprafață și ca frumusețe pură se revărsă asupra acesteia” (154). Atingerea idealului se obține prin frumusețea proporțiilor. Acestea, împreună cu frumusețea formelor, dau naștere frumuseții depline. Raporturile aritmetice și geometrice se găsesc și în natură, și în artă; dintre ele, cele aritmetice predomină în sferele inferioare ale artei și naturii. Natura ajunge la momentul desăvârșirii când frumusețea este deplină. „Frumusețea înaltă și indiferentă trebuie să treacă și ca singură normă în artă” (155).

În raportul frumos natural – frumos artistic, accentul cade pe relația artă – divinitate sau pe cea dintre natură și Dumnezeu. Aceasta din urmă este valorificată de Goethe. Natura și Dumnezeu constituie o unitate. Este o viziune panteistă de inspirație spinozistă. Pentru Goethe, nu arta este pe primul loc, ci natura. El este de acord cu Kant, considerând finalitatea în natură ca aparținând unei viziuni pur subiective a lumii. La Goethe se observă strădania de a identifica natura cu fenomenul original. În schimb, Fr. Schlegel plasează arta și știința la nivelul divinității și al imortalității. Este motivul pentru care arta trebuie

practicată ca o religie. Schlegel consideră chiar arta și știința ca „zei naționali germani” (156). Și în această atmosferă, Solger își propune să imite creația divină.

Hegel marchează punctul culminant al filosofiei germane. La el nu vom întâlni o autonomie a disciplinelor filosofice ca în filosofia kantiană, sistemul hegelian tratează global problemele, fapt întâlnit, numai la Platon (aceasta fiind singura înrudire cu sistemul filosofic al lui Platon). „Împărăția frumosului” este domeniul esteticii, consideră Hegel în introducerea cărții sale. Mai exact, domeniul ei este arta, și anume artele frumoase; această afirmație nu lasă loc comentării frumosului natural și a raportului dintre frumosul natural și cel artistic. Prin această primă afirmație, frumosul natural ar trebui să iasă din discuție, să fie exclus comentariului estetic, ca la Solger și Schelling (unde frumosul natural este pur accidental, arta fiind singura care oferă norma pentru a găsi și judeca).

Datorită inconsecvenței sale, problema relației natural – artistic, comentarea frumosului natural și stabilirea raportului său cu frumosul artistic, toate aceste probleme au ajuns să fie puse în discuție într-un capitol ce urmează capitolului despre frumosul în general; în același timp, ele se întrevăd în toate comentariile referitoare la diviziunile artei. În „forma simbolică, clasică sau romantică, care sunt momente generale ale însăși ideii frumosului” (157), apare acest raport analizat și ca variație geografică și istorică a conceptului de frumos; relația natură – artă apare și în artele particulare, care sunt de fapt forme generale ale ideii de frumos. În concluzie, prin acest raport datorat unei inconsecvențe apărute, frumosul

natural va traversa diviziunile și artele particulare, nefiind decât cunoaștere și revelare de sine a spiritului potrivit codului hegelian.

Ținta frumosului, indiferent de nivel, este idealul, frumosul este generat de spirit și participă la el. Prima frumusețe este cea a naturii, pentru că prima existență concretă este natura. Frumosul natural este un frumos imperfect în sine, nedesăvârșit; chiar dacă are același conținut ca și idealul, naturalul rămâne totuși o primă formă a existenței frumosului. Artă începe prin a cuprinde reprezentările naturii, venerarea religioasă și fetișismul nu sunt considerate încă artă, pentru că arta are ca țință generalul și existența în sine esențială.

Frumosul natural se plasează pe o treaptă inferioară, el este mod imperfect de a fi al spiritului, în comparație cu frumosul artistic, pe care Hegel îl plasează pe o treaptă superioară, stabilind astfel o relație de subordonare între frumosul natural și cel artistic. Artă este o formă de manifestare a frumosului mai înaltă decât natura.

Ambele, și frumosul natural, și frumosul artistic, au ca țință echilibrul care se stabilește între interior și exterior, chiar dacă frumosul natural are o existență defectuoasă în raport cu absolutul, în concepția hegeliană. În contemplarea frumosului natural nu intră în discuție natura anorganică, ci doar cea organică, pentru că viul reflectă interiorul în exterior și deci are posibilitatea să satisfacă condițiile conceptului de frumos, chiar dacă o face pe o treaptă inferioară. Treptele diferite ale frumosului natural au un corespondent în artă. Formei vegetale, cu insuficiența ei principală, lipsa sentimentului și a vieții sufletești, îi corespunde „pre-artă”. Pe o treaptă superioară a frumosului natural se plasează corpul uman, cu imperfec-

țiunea lui specifică naturalului, el va avea drept corespondent arta clasică. Dovada de maturitate pe care o face sculptura greacă este chiar recurgerea la corpul uman; traversează principiile clasicului prin faptul că această formă a existenței simple și naturale este adecvată spiritului, deci tinde să atingă idealul. Corpul uman este lăcașul spiritului și singura experiență naturală posibilă este cea a spiritului.

Frumosul natural permite analiza pe detaliu subordonat ansamblului; aici detaliile cele mai frumoase ale figurii sunt descrise de Hegel ca sediu al comunicării interiorului în exterior, în timp ce frumosul are ca scop analiza întregului. Hegel consideră corpul uman ca fiind o totalitate de organe în care s-a dispersat „conceptul”, concept care este prezent în detalii doar parțial și ca activitate particulară. Frumosul natural are caracter fenomenal, motiv pentru care nu există o unitate reală a formei naturale, această unitate fiind afirmată doar în frumosul artistic.

Relații ferm determinate de tipul „dreptli-niarului”, a dreptunghiularului se pot întâlni și în frumosul natural, și în cel artistic. Hegel, ca și Winckelmann, consideră că la greci frumusețea naturală a feței omenești este guvernată de astfel de relații ferm determinate; natura, armonioasă și desăvârșită, va da naștere artei clasice, ca punct culminant al frumosului artistic. Prin păstrarea individualității și sustragerea de la caracterul accidental, profilul grec tinde să împlinească aspirația idealului. Frumosul natural este apreciat în măsura în care exteriorul este oglinda interiorului.

Libertatea, prezentă ca o caracteristică a frumosului artistic, este apreciată și în cazul

frumosului natural, de exemplu verticalitatea corpului uman implică o anumită libertate, prin care corpul omului este plasat pe treapta superioară a frumosului natural, considerat de Hegel ca aspirație spre ideal.

Imperfecțiunea frumosului natural, „mărginirea” cum o caracterizează Hegel, rezidă în faptul că natura este trecătoare; nemărginirea, infinitul, este caracteristica frumosului în general. Existența finită receptează în ea identitatea frumosului artistic prin modul determinat al idealului, prin acțiunea acestui mod. Prin simetrie, regularitate, legitate, frumosul natural este o frumusețe adecvată intelectului abstract, dar în cazul naturii sunt puse în discuție relațiile de tip cantitativ, și nu cele de tip calitativ, ca în cazul artei. Mai mult decât atât, o simetrie pură în artă poate duce la distrugerea frumosului. Imperfecțiunea existentă în cazul frumosului natural va cere cu necesitate apariția idealului. Ideii i se conferă realitate concretă în ambele forme ale individualității; frumosul natural are același conținut ca idealul, deosebirea de formă ținând de specificul celor două tipuri de frumos natural și artistic. Artă reprezintă un triumf asupra realității, artistul este superior naturii, „el păstrează obiectelor sale aceeași individualitate a obiectului viu (...) oferă imaginației un fel-de-a-fi-determinat în care rămâne activă în același timp și universalitatea” (158).

În funcție de raportul aparență – esență, diviziunile artei vor avea un mod diferit de a privi natura. Pentru simbolic, naturalul este „frumoasa ambianță artistică a spiritului”. Coloana de arhitectură este frumoasă pentru că ea corespunde scopului ei, dar în același timp ea pleacă de la forma naturală care devine stâlp în regularitatea

și inteligibilitatea formei. Sculptura, chiar dacă este mai aproape de natură, nu este o simplă imitare, ci o reproducere pornită din spirit. Artă nu este o imitație a naturii, de aici o altă diferență între frumosul natural și frumosul artistic.

În artă clasică se identifică spiritualul cu naturalul, dar nu ca o neutralizare a două laturi opuse, ci prin înălțarea spiritualului pe plan ideal. În artă clasică, natura nu este înfățișată ca atare, ci este pătrunsă de semnificații, pentru că ea este o natură luată în sensul naturii universale. Atingerea idealului în artă clasică se realizează prin transformarea tradiției, degradarea puterilor naturii și a personificării lor, degradarea animalicului, încât să se obțină o formă specific umană și un adevărat conținut spiritual. Artă simbolică folosea formele naturii pentru a exprima absolutul, în ea se observă degradarea animalicului în trecerea spre clasic. Frumusețea sensibilă specifică naturii va avea drept corespondent romanticul, naturalul ca atare nu mai dă conținut și formă artei romantice, frumusețea senzuală a organismului corporal nu este scopul reprezentării artistice.

Din elementele naturii decurge și lipsa de măsură și de direcție, acest lucru se reflectă în artă indiană ca o primă treaptă în simbolic. În artă, formele naturale ale conținutului trebuie luate ca simbolice. Natura este afirmată de către spirit, ea poartă în sine ideea absolută, prin urmare, idealul apare și în sensibilitate și în formele naturale, dar frumosului natural îi lipsește subiectivitatea idealului.

Spre deosebire de natură, artă beneficiază de imaginație creatoare, ceea ce face ca producțiile artistice să fie superioare naturii prin libertate. Fenomenelor artei, Hegel le atribuie o realitate

superioară realității obișnuite, arta creată de spirit este mai presus decât natura pur exterioară. Superioritatea artei față de realitatea naturală este dată de revelarea vieții spirituale. Artă și natura sunt opuse din punct de vedere al relației cu timpul, arta se conservă, natura este efemeră pentru că „lucrurile naturii există numai nemijlocit și o dată” (159). Frumosul natural este concret și sensibil, arta este o „unitate superioară în care se contopesc ideea și forma” (160).

Frumusețea este ideea realizată în elemente sensibile, iar opera de artă pune în evidență spiritualul în forma nemijlocită a existenței concrete, în timp ce frumosul natural este reflex al frumosului aparținător spiritului ca mod imperfect. Frumosul natural este concret și sensibil, arta este unitatea între idee și formă, contopirea acestora. Frumosul artistic este idealul – „frumusețea artistică este frumusețea născută și renăscută din spirit și cu cât spiritul și producțiile lui sunt superioare naturii și fenomenelor ei, tot atât este și frumosul artei superior frumuseții naturii” (161). Pentru Hegel, relația frumos natural – frumos artistic este opusă celei a lui Rumohr pe care îl și citează de altfel: „Cea mai importantă frumusețe se bazează pe simbolică formelor dată de natura întemeiată pe ea, și nu pe liberul arbitru omenesc” (162).

Hegel preia de la Winckelmann opoziția dintre frumosul artistic și frumosul natural. Winckelmann în opoziția dintre artă și natură eliberează arta de concepția care presupune imitarea naturii, naturalul este individual, în timp ce arta are în interior determinația universalității, deosebindu-se astfel de singularitatea naturii. Hegel nu este de acord cu concepția kantiană a superiorității frumosului natural ca fenomen natural al spiritului necreat și de o frumusețe superioară.

Cunoașterea și revelarea de sine a spiritului, potrivit codului hegelian, apare în toate manifestările și pe toate treptele, inclusiv în natură și în artă. Teza generală a concepției hegeliene – „spiritul este totul” – traversează toate concepțiile, neîngăduind o autonomie a disciplinelor filosofice. „Substanța-spirit generală” guvernează procesul universal. „Spiritul universal” trece prin multiplicitatea formelor, în timp ce predeterminarea include libertatea care este esența rațiunii. Rațiunea la rândul ei este guvernare universală.

F.T. Vischer, ca urmaș al lui Hegel, va duce mai departe concepția estetică hegeliană. Pentru Vischer, frumosul este situat într-o sferă superioară a spiritului absolut, el nu ține nici de activitatea teoretică și nici de cea practică. Dacă Hegel pune arta pe primul plan, urmată de religie, la Vischer arta urmează religiei, în timp ce la Weisse pe primul plan se află filosofia, pe al doilea fiind arta. În comentarea frumosului natural, Vischer îi va urma lui Hegel prin prezentarea existenței obiective a frumosului. În cazul excluderii frumosului natural, Schleiermacher va fi mai consecvent decât Hegel, excluzând frumosul natural în totalitate.

Influențele hegelianismului vor depăși granițele Germaniei și vor apărea în scrierile de început ale lui De Sanctis. Influențele concepției hegeliene ajung, în mediile universitare, până în Anglia și în America.

În concepția referitoare la frumosul natural și la frumosul artistic, Croce, ca urmaș al lui De Sanctis și al lui Hegel, va exclude din sfera esteticii frumosul natural. El consideră că o copiere a natuiei nu este artă. Imitația este oglindire pasivă, în concepția lui, în sfera esteticii nu se poate plasa decât frumosul artistic, pentru că arta este prima

manifestare a spiritului. Croce îi urmează lui Hegel și în plasarea esteticii într-un sistem filosofic cu loc bine definit. Croce construia pe urmele lui Hegel o „filosofie a spiritului”. Chiar dacă există o diferență între construcția hegeliană elaborată de la început și cea a lui Croce, în structura căreia totul crește în jurul unui nucleu, Croce va rămâne un continuator al lui Hegel în concepția sa referitoare la lume ca spirit și a realului ca rațional. „Croce pune în lumină potențele umaniste ale idealismului hegelian” (163).

## Situații semnificative întâlnite în secolul al XIX-lea

Ca urmare a concepțiilor lui Hegel, în secolul al XIX-lea a fost respins mimetismul (164). Artistul nu-și mai propune să imite natura, ci verbul, gestul creator al lui Dumnezeu. El astfel adaugă la Creație o nouă creație. Romantismul francez proclamă independența artei prin formula „artă pentru artă”; dar, prin definiția insuficientă, nu depășește vechea doctrină a imitării naturii. În Franța, bulversată de revoluție și de închiderea saloanelor literare, apar condițiile care au determinat mari schimbări. Secolul al XIX-lea este secolul în care se consideră că arta depinde de condițiile dezvoltării culturale ale unui popor, de istoria și de religia lui.

Tema principală a lui J.J. Rousseau, frumosul ca spectacol al naturii, o reîntâlnim la Chateaubriand și Lamartine. Dacă Chateaubriand îi dă o șansă artistului, lăsându-l să descopere forme mai perfecte ca în natură, Lamartine admiră frumosul în sine din natură, din umanitate și frumosul perceput în adorarea lui Dumnezeu, ca sursă a tuturor frumuseților. Pentru Chateaubriand există un frumos ideal al artei, care constă în arta de a ascunde și de a alege. O poziție total diferită ne oferă Victor Hugo. Pentru el grotescul este o sursă mai bogată pentru artă decât natura. Artistul

trebuie să știe să aleagă, nu frumosul, ci caracteristicul, care devine specific secolului al XIX-lea, acesta fiind și secolul în care grotescul devine element al artei și urâtul un tip de imitat.

Theodore Jouffroy, în cursul publicat în 1843, pune în evidență diversele forme ale frumosului. Există în natură, dar și în artă, un frumos al expresiei. Prin dubla sa prezență, el face loc frumosului imitației, care se referă la exactitatea reproducerii modelului. Dacă această reproducere se face intensificând calitatea particulară, avem de-a face cu frumosul de idealizare. Punctul culminant, frumosul conținutului este o frumusețe a invizibilului redus la forță și care prin forță trezește simpatie. Jouffroy subliniază faptul că tot ceea ce observăm este simbolic și nu frumos.

Tot într-un curs, de această dată ținut în 1818 la Sorbona, își expune Victor Cousin concepția sa referitoare la o triplă frumusețe: fizică, intelectuală și morală sau ideală. Artă exprimă frumusețea ideală, infinitul, pe Dumnezeu. Ea este formată din două elemente inseparabile: elementul ideal, infinit, și elementul material, finit. Raportul celor două constituie armonia artei, care se bazează pe unitatea și varietatea lor. Artă este manifestare a infinitului prin intermediul finitului, a absolutului prin relativ. O definiție asemănătoare întâlnim și la Lamennais. Structură religioasă, el consideră artă de origine divină. Artă este reproducerea umană a operei divine, frumosul artistic este emanație divină, în timp ce frumosul natural este opera lui Dumnezeu. Pentru Cousin, ținta artei este de a produce ideea și sentimentul de frumos și în acest fel să ridice sufletul până la frumosul ideal al lui Dumnezeu.

Artă este conformă ideii, ea este deci „ideală”. Opera de artă este determinată de spirit în

climatul moral, aceasta este concepția lui Taine. El distinge două tipuri de arte: ale imitației și ale raporturilor. Dar nu este vorba de o imitație strictă a naturii, sunt imitate raporturile și astfel arta este opera inteligenței.

Reprezentant al concepției vitaliste, Guyau consideră arta ca fiind viață concentrată. Ea este partea serioasă a vieții și efectul dorinței de a trăi. Spre deosebire de frumos, care este o noțiune vitală produsă de divin, creația artistică se menține în ordinul vieții. Arta este chiar o funcție stimulativă pentru dezvoltarea vieții. Ea nu este de folos vieții, dar arta contribuie la dezvoltarea ei pe deplin.

Guyau apropie arta de realitate și de viața socială. Emoția estetică și cea artistică sunt sociale. Prin legea internă, arta produce emoție estetică cu caracter social. Arta este un ansamblu armonios și metodic care produce o stimulare generală și armonioasă a vieții conștiente și care constituie sentimentul frumos. Ținta artei este trecerea sentimentului la universal. Arta vizează să producă o emoție cu caracter social și să stabilească o legătură între oameni.

Aprecierea și crearea frumosului artistic presupun o anumită cultură. A înțelege înseamnă a percepe universalul, a nu vedea părțile urâte ale realității. Prin imitare, el devine frumos, pentru că este imitată ordinea universală. „Imitarea, în general, tinde să devină o creație și ficțiunea tinde să dispară în viață” (165). Arta se opune ficțiunii, ea este infinită și ficțiunea ar limita-o. Ficțiunea acceptată nu ar fi decât o limitare a frumosului artistic.

Arta presupune o triplă simpatie: cu obiectele recunoscute de memorie, cu autorul și obstacolele pe care le întâmpină el și cu ceea ce este reprezentat.

Estetica lui Guyau pune în evidență două tendințe ale artei, ambele de natură hedonistă (166): o tendință a atingerii plăcerii fiziologice, prin armonia care desfată văzul și auzul, și o a doua cea a expresiei emotive, prin care viața este transportată în domeniul artei. În viziunea lui Guyau, arta și valoarea estetică au o justificare antropologică. Guyau analizează destinul artei, expunând raportul artă-știință într-un autentic spirit modern, anticipând estetica informațională.

„Să privești natura și să-i prețuiești frumusețea înseamnă să ți-o închipui vie și pe cât se poate sub formă umană” (167). Aceasta este concepția lui Guyau ce reiese din puținele aprecieri referitoare la frumosul din natură.

Spre deosebire de Guyau, care este preocupat în special de problema artei și a frumosului artistic, principala preocupare a lui Adolphe Pictet este frumosul natural. Pictet subliniază faptul că, secol după secol, se dezvoltă idei și forme noi de expresie, doar natura vorbește același limbaj. Ea este o manifestare invariabilă a principiilor invariabile. Cel mai elementar frumos trebuie căutat întâi în natură, pentru că frumosul există în primul rând în natură. Dar frumosul natural există doar atât cât omul nu intervine, pentru că lumea naturală se sfârșește acolo unde începe activitatea spiritului. Prin urmare, în natură frumosul se produce, se dezvoltă și se menține fără participarea noastră.

Lumea reală se divizează în regiuni distincte, într-o ordine cu „perfectiune gradată”. Această mișcare ascendentă a naturii este legată de manifestarea progresivă a frumosului. În natură, frumosul se realizează gradat de la lumea anorganică, care oferă rudimentele imperfecte ale frumosului, până la om, care este opera perfectă

a naturii. Cristalele lumii anorganice sunt expresia principiului intern ce le determină. Regularitatea lor satisface una din condițiile frumosului. Pe treapta următoare, cea a lumii vegetale, apar caractere noi și o ordine mai elevată alături de o infinită varietate a detaliilor. Și pe ultima treaptă stă lumea animală cu a sa încununare – omul. Indiferent de treaptă, frumusețea naturală este relativă, cu cât o plantă sau un animal își realizează mai bine tipul, cu atât sunt mai frumoase.

Trecerea de la un stadiu la altul pune în evidență manifestarea evoluției graduale a ideilor divine. Aceeași evoluție ascendentă o are și frumosul. Dar nu hazardul este cel care face ca plantele și animalele să aibă un plan comun de organizare, ci principiile, ideile care ne trimit cu gândul la cele platoniciene. Ideile trebuie să se atașeze unei inteligențe anterioare și superioare omului și naturii. Aceasta este inteligența divină care creează o inepuizabilă varietate a lucrurilor vizibile. Într-un fel, natura este saturată de inteligență și gândirea îndepărtează vălul existenței. Frumosul natural este o manifestare imediată și liberă a ideii divine care se revelează în formele sensibile. Frumosul este o idee primordială. Frumosul natural este un reflex parțial, o revelare incompletă, este un punct de plecare de unde pornim spre domeniul superior al sentimentului frumosului. Frumosul natural este baza reală a sensului estetic și, în același timp, și baza frumosului artistic.

Distincția profundă între artă și natură stă în idealizarea pe care o operează arta. A idealiza înseamnă a ridica forma la idee și ideea la puritatea sa, înseamnă a elimina din formă ceea ce este accidental și poate tulbura ideea. Dar există și similitudini, în artă, ca și în natură, frumosul

debutează cu elemente simple, pentru ca apoi, urmând traseul gradual, să atingă frumosul desăvârșit, specific celor două lumi, frumosul natural și un frumos al inteligenței. Pictet subliniază existența acestei duble scene a manifestării estetice, cea a naturii și cea a spiritului.

Arta imită natura. Natura furnizează baza reală, ea reprezintă punctul de plecare pentru artă. Și arta, și natura se penetrează reciproc, dar arta nu copiază sensibil procedeele naturii. Arta se degajează de natură pentru a se ridica la puterea ideii. Principiul generator al armoniei se află într-o regiune superioară, este lumea în care nu există decât ideea absolută.

Prin dragostea pentru natură, Ruskin aparține mișcării idealiste a Angliei secolului al XIX-lea. În această dragoste pentru natură, Ruskin este influențat de J.J. Rousseau, dar și de lecturile Bibliei care-l determină să propună contemplarea lui Dumnezeu prin forme. În misticismul lui, Dumnezeu este adorat dincolo de vălul naturii. Fiecare formă a naturii poartă un reflex divin și este frumoasă pentru că tot ceea ce face Dumnezeu este frumos. Și, pe de altă parte, ceea ce ne învață natura este adevărat.

Arta imită natura. Frumusețea artei este măsura purității morale, ea traduce esența morală a lucrurilor. Dincolo de operele de artă este vizat Dumnezeu. În raportul dintre frumusețea cauzei și puritatea senzației stă posibilitatea desăvârșirii prin artă. Dar arta rămâne inferioară naturii. Misiunea ei este de a-l lăuda pe Dumnezeu prin slăvirea naturii ca stăpână a frumosului și parabolă a divinului. Artistul nu trebuie să aleagă, el nu face selecția, ci arta, perfectă, percepe și reflectă ansamblul naturii. Contemplația artei este

moralitate, tehnica ei este etică. Artistul trebuie să posede două simțuri, pe cel religios și pe cel moral, pentru că perceperea și producerea frumosului se bazează pe adorație.

Influențat de estetica engleză, americanul Emerson consideră că frumosul natural este în armonie cu frumusețea morală și că arta imită natura. Această imitare a naturii este esențială pentru artă, pentru că ea este expresia naturii mijlocite de om. În concepția lui Emerson, omul joacă un rol important. Omul este centrul naturii și perfecțiunea ei nu se explică decât prin relația cu omul și cu inteligența umană. Natura este o imensă umbră a omului, fără om, ea își pierde frumusețea pentru că frumosul nu stă în natură, ci în cel care o apreciază, omul. Formele naturii își datorează frumusețea armoniei cu ansamblul universului. Artistul trebuie să privească spre univers și să-și abandoneze individualitatea în favoarea universalității artei. Artă nu trebuie să fie joc, ea trebuie să exprime sentimente umane elevate, să tindă spre ideal.

Santayana, în schimb, consideră, ca și Schiller și Allen Grant, că această creație autonomă, care este artă, își are originea în joc. În artă nu există hazard, chiar dacă ea își are originea în joc. Artă înseamnă o bună organizare și această organizare este strâns legată de frumos. În concepția lui Santayana, frumosul există în artă, dar și în natură.

Un peisaj pentru a fi văzut trebuie să fie bine organizat, bine compus, pentru a fi iubit, trebuie să aibă amprenta morală. Indivizii primitivi nu observă frumosul din peisaj. Ochiul cultivat găsește în natură, ca și în punctele culminante ale artei, satisfacție curentă și deplină. O satisfacție determinată de perceperea frumosului există și în natură,

dar și în artă. Lumea naturii și a fanteziei, a artei, ambele sunt obiecte ale sentimentelor estetice. Artă nu va pierde nimic dacă se va stabili o bună relație om – natură.

Gustul pentru artă ține de virtute. Santayana vede o legătură importantă între artă și viața morală, la fel cum există o pregnantă amprentă morală în natură. Orice formă folositoare are proporție și este frumoasă. Formele naturii, ca și cele artificiale sunt organizate ierarhic. Pentru om natura este al doilea obiect al pasiunii (sexuale), aici își are originea frumosul natural. Frumosul artistic, în schimb, este superior, excelența artistică este echivalentă esenței frumosului.

Esteticianul Winckelmann sublinia natura alegorică a artei, Schopenhauer are ca punct de plecare metafizica. Teza fundamentală a esteticii lui pune artă în postura de organ de revelare a ideilor de tip platonician. Artă este treapta superioară a conștiinței, ea aduce beatitudine. Pentru fiecare domeniu al artei există o categorie specială de idei.

Prin exaltarea artei în sistemul facultăților spirituale, Schopenhauer amintește de Schelling; Schopenhauer consideră că „artă este organul privilegiat de pătrundere a spiritului uman spre realitatea lucrului în sine” (168). Fiecare operă cu adevărat reușită răspunde în felul ei la întrebarea ce este viața. Cuprinsă virtual sau implicit în artă, viața este privită explicit în filosofie. Artele ne vorbesc de viață în limbajul intuiției, și nu în cel abstract al reflecției, ca filosofia. „Nu numai filosofie, ci și artele frumoase contribuie în cele din urmă, la dezlegarea problemei existenței” (169). Scopul artei este acela de a facilita cunoașterea ideilor din lumea reală.

După o formulă de rezonanță platoniciană, înțelegerea frumosului de către contemplatorul operei de artă se face prin participare. Artistul transpune în gândire ceea ce a intuit întâi, cu un fel de prisosință caracteristică geniului. Este o prisosință caracteristică artelor frumoase.

Natura este „maestră a tuturor măștrilor” (170), ea este singura stăpână. Frumosul natural este desăvârșit în libertate, Schopenhauer referindu-se la libertatea parcurilor englezești. Contemplarea frumosului natural este un fenomen cerebral. Prin contemplare avem impresia de armonie și totală satisfacție, pentru că frumosul natural este obținut prin vivacitate și consecvență, trăsături proprii ale naturii.

Arta extrage din lumea empirică natura și apoi plasează ceea ce a extras într-o lume în care raporturile cauzalitate–timp–spațiu, existente în natură, nu au nici o valabilitate.

Schopenhauer, Schelling, Solger, Hegel, Herbat au concepții asemănătoare în ce privește arta. Herbat este cel care reintroduce dualitatea frumos – teoria artei, unificată de romantici și idealisti. În concepția sa, frumosul artistic, ca și cel natural, se rezumă la relații formale.

Totul nu este decât iluzie, aceasta este caracteristica filosofiei lui Nietzsche. Cunoașterea, etica, religia sunt tot iluzii. Dar, în acest context, arta este singura care are privilegiul de a-și recunoaște himera. Când totul este iluzie, arta este singura care știe că ea nu este decât o iluzie. Arta și estetica au în sistemul filosofic al lui Nietzsche un loc privilegiat.

Arta este imaginea eternității și ea imită în maniera sa ordinea lumii. Ea fixează aspectele schimbătoare ale lumii, arta eternizează. Este

imaginea simbolică a întoarcerii eterne a cosmosului. În raportul artă-adevăr, la Nietzsche nu apare o identitate ca în concepția clasică. El consideră că arta are mai multă valoare ca adevărul. Ea sanctifică minciuna, face din înșelătorie idealul superior. Această concepție dă naștere unei revoluții în noțiunea de adevăr. Adevărul are o nouă semnificație, el este doar o aparență, judecățile vizavi de artă nu sunt decât simple evaluări. Mai mult, arta este mai adevărată ca adevărul în acest „hiperclasicism al diferenței” (171). În această filosofie a iluziei, adevăratul adevăr este diferența.

În artă contează sensibilitatea proprie care se înscrie și se exprimă. Artă este gândită din punctul de vedere al subiectului. Ea este limbajul subiectiv care servește la disciplinarea voinței. Celor două stări sufletești le corespund cele două forme ale artei, cea dublă iluzie a artei apolinice și a celei dionisiace. Evoluția progresivă a artei depinde de această dualitate. Orice artist este imitator, cel apolinic imită visul, cel dionisiac beția. Artistul este inventatorul noii posibilități a vieții. Grandoarea lui nu constă în sentimentele frumoase pe care le trezește, ci în capacitatea de a forța propriul haos să capete formă. Rigoarea matematică își găsește și ea un loc în multiplele forțe care compun voința de putere. Această rigoare a artei, spre deosebire de rigoarea legilor naturale, nu este decât o iluzie subiectivă.

Artă este singura expresie adecvată a voinței de putere. Ea este organizarea voinței de a trăi profund. Artă caută să facă viața mai intensă prin iluzie. A trăi înseamnă a inventa, a crea iluzii. Artă este locul unde această nouă concepție a relativității, acest nou individualism fără subiect sau

obiect, găsește expresia cea mai autentică. În concepția lui Nietzsche, importantă este multiplicitatea forțelor vitale. El inaugurează ultraindividualismul și, prin îndrăzneala sa particulară, Nietzsche poate fi considerat primul gânditor al avangardei.

## Ezităările secolului XX

Vechea definiție a esteticii, ca știință a frumosului, tinde să dispară. Ea se păstrează răzleț în puține aprecieri teoretice ale secolului XX. Definiția tradițională a esteticii este umbrită de o continuă luptă, pentru întâietate, între frumos și artă. Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX este caracterizat prin eforturile făcute în sensul definirii esteticii ca știință a artei. Moutsopoulos observă deplasarea preocupărilor estetice din regiunea abstractă a conceptului de frumos către regiunea concretă a realității artistice (172). Charles Lalo definește frumosul ca reușită a artei. Croce prin radicalizarea subiectivismului ajunge la o totală respingere a frumosului natural, el consideră că frumosul nu are ce căuta în afara limitelor artei. Estetica germană are ca principală preocupare artele. Max Dessoir abandonează judecățile asupra frumosului, considerând că prin știința generală a artei se păstrează un caracter științific, descriptiv și obiectiv, fără să se ajungă la judecăți dogmatice sau vag speculative.

Arta încetează să mai fie un microcosmos care reflectă macrocosmosul. Opera de artă devine expresia individualismului particular. Individualism exacerbat, care are ca efect seria de rupturi ce apar în concepțiile secolului XX. Eliberarea

noțiunii de operă de artă duce la abandonarea regulilor; judecățile estetice sunt înlocuite de fascinația excesului. Secolul XX inaugurează un alt mimesis. Important este interiorul, exteriorul nu mai contează. Emoțiile artistului în fața naturii sunt importante, artistul trebuie să privească în interior și nu în jurul său. Opera de artă este imaginea subiectivității creatorului. Ea imită condiția umană și prin aceasta își capătă dimensiunea universală (173). Maurice Nédoncelle, în a cărei estetică noțiunea de frumos și de artă poartă o amprentă personală, consideră artistul un demiurg. Nédoncelle caută gradul de subiectivitate din operă și ajunge la concluzia că se apropie de organizarea personală.

Arta nu se mai justifică prin împrumuturi din exterior. Venturi consideră motivele interioare mult mai importante. Valoarea artei este dată de subiectivitatea artistului care pune în lumină forma. Întoarcerea spre interior, renunțarea la reproducerea naturii exterioare artistului, face ca arta să-și câștige autonomia.

Ortega y Gasset îl consideră pe artist orb, pentru că nu-l interesează lumea exterioară.

Artistul secolului XX se întoarce și contemplă peisajele interioare și subiective, Dorința de a evita realitatea conduce la dezumanizarea artei. Opera de artă nu mai este decât operă de artă, și nu reflexul macrocosmosului în microcosmos. Elementul de rezistență împotriva dezumanizării artei în societățile tehnologice este, după părerea lui T. Iamamichi, posibilitatea esteticii de a explica funcția socială a artei (174). Adorno consideră că arta presupune cunoașterea realității sociale. În concepția lui, frumosul în artă dă aparența unei păci reale, pentru că frumosul este legat de perspectiva pacifistă.

Fenomenologii văd în artă un mod de a depăși viziunea clasică a frumosului. Merleau-Ponty consideră arta o construcție a spiritului uman care aderă la realitate, dar nu la cea existentă, ci la aceea care se naște. Artă transformă o realitate nesemnificativă într-una semnificativă. Ea surprinde sinteza.

Pentru Heidegger, arta înseamnă cunoaștere. Este o cunoaștere prin dezvăluirea ființei noastre, subliniind astfel originea esteticii sale în esența ființei. Adevărul nu se poate revela decât prin artă. Ea este singura modalitate prin care intrăm în contact cu esențialitatea existenței, fără să intervină alterări produse de tehnică. Artă este punerea în operă a adevărului, ea este reproducerea adevărată a realului în vizibil. O concepție asemănătoare întâlnim și la Volkelt. Artă este o cunoaștere simbolică, spre deosebire de frumosul care este o cunoaștere pură. Volkelt pune problema separării frumosului de artă. O astfel de separare face și Fechner, dar sub forma antitezei artă-frumos.

Bergson consideră estetica o metodă de penetrare a realului. Artă dilată percepția, ne face să observăm în lucruri calități pe care nu le observăm în mod natural. Chiar dacă nu a avut o teorie sistematică despre artă, părerile lui au contribuit la înțelegerea naturii artei. În concepția bergsoniană, artă este privită ca formă a dezordinii, pentru că este impredictibilă, sau ca formă a ordinii guvernată de legi artistice încă nedescoperite, și un al treilea fel în care artă este plasată între ordine și dezordine. Bergson consideră că artă bună exprimă ordine și necesitate. Elementul de noutate pe care îl aduce este modul în care folosește conceptul de ordine. În artă intervin diverse

tipuri de ordine. Cea legată de intelect creează ordinea geometrică. Iar, pe de altă parte, există o ordine vitală, care este impulsivă și care apare în frumos. Importantă pentru procesul de creație este și dezordinea, ea devine pentru artă o ordine vitală.

În *Données immédiates de la conscience*, Bergson expune diferența fundamentală între artă și natură. Această deosebire depinde de ritmul diferit între artă și natură, între cuvânt și vers, între mers și dans, între fotografie și tablou. În timp ce arta sugerează sentimentele prin ritmul său, natura are putere de sugestie, dar nu dispune de ritm.

Dacă pentru Bergson arta dă posibilitatea de a penetra realul, pentru Croce, arta descoperă capacitatea omului de a ordona realul. Artă oferă o cunoaștere egală cu cea rațională. Fără să imite natura, arta mărturisește activitatea creatoare a omului. Artistul contemplă și astfel natura devine frumoasă, fără ajutorul imaginației nu există frumos. Artistul descoperă și corectează natura schimbătoare, diversă și într-o perpetuă transformare. Artă nu are nevoie de corecții, din acest motiv în sfera esteticului intră doar frumosul artistic.

La sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, esteticianul german Th. Lipps propune o estetică bazată pe psihologia artei. El consideră că există o imitație în artă, dar nu în sensul larg al cuvântului. Artele nu redau ceva referitor la realitatea exterioară, în artă este importantă imitarea interiorului. Imitarea servilă, a exteriorului, este contrariul artei. Orice artă tinde intenționat să ocolească reproducerea deplină a realității. Lipps consideră că nu există artă care să nu imite, pentru el caracteristică este „opinia că artă este o imitație

[care] trebuie să dispară" (175). Spre deosebire de Croce, Lipps acceptă că așa cum există frumos artistic, există și frumos natural. Pentru el acest cuvânt, frumosul, are în ambele cazuri același sens. Dar numitorul comun, cuvântul frumos, nu pune semn de egalitate între frumosul natural și frumosul artistic. Natura poate fi contemplată pur estetic, în timp ce arta este contemplată în mod firesc estetic. Fără să fie structurată diferit, frumusețea artistică se deosebește de frumusețea naturală.

Eliberarea de exterioritate, realitatea spiritului ca singură realitate posibilă, principiul necesității interioare sunt concepții în acord cu cele ale secolului XX și care apar în lucrarea *Spiritualul în artă* a lui Kandinski. Dintre cele două frumuseți posibile, cea exterioară și frumusețea interioară, Kandinski consideră că „trebuie să fie – și va fi – azvârlită peste bord „frumusețea convențională” (176), pentru că frumosul izvorăște din necesitate interioară. Frumosul poate fi măsurat cu măsura dimensiunii interioare, și a necesității. Frumusețea exterioară este înlocuită de frumusețea interioară pentru că frumos este numai ceea ce este interior. Artă dă expresie universului interior prin forma estetică, care este „expresia conținutului interior”. Exterioritatea este abandonată, ea nu ne poate conduce dincolo de limitele frumosului. La baza artei nu stă decât interioritatea. Forma artistică este imaginea spiritului. Artă ca agent al vieții spirituale oferă cunoaștere și rafinează sufletul. Prin triada mascată frumos–bine–adevăr, artă ca formă adevărată generează opera „bună”, artistul fiind „preot al frumuseții” (177).

Townsend consideră că artă și natură au o relație mult prea strânsă pentru a permite un divorț total (178). În multiplele direcții ale esteticii

secolului XX își găsește locul și estetica filosofică; în acest fel, frumosul natural își păstrează poziția alături de frumosul artistic. Nicolai Hartmann pune problema frumosului natural prin intermediul frumosului artistic. Frumosul natural creat de eul primordial, generator al lumii întregi, este pus în lumină de un frumos în sine detașat de sursa creatoare (179). Natura în sens estetic ia naștere datorită omului, prin mijlocirea și intervenția lui. Artistul este cel care face natura accesibilă. Natura în sens estetic se naște „prin om” datorită plăcerii obiective pe care omul o resimte în fața naturii. Există rădăcini obiective în frumosul natural, „marele ritm al vieții în natură pulsând în noi ca și în afara noastră” (180). Ritmul, armonia, simetria, ordinea părților în întreg, unitatea unei diversități alături de structură sunt determinări generale ale frumosului care aparțin frumosului natural. Frumosul uman și frumosul natural, căruia îi aparține, apare în tot ce este viu și ceea ce apare este real.

Frumosul artistic este o unitate între real și ireal. Această caracteristică face ca adevărul să determine dispariția subiectului în sine în contemplarea obiectului. Opera de artă este creată anume cu scopul de a realiza frumosul. Spre deosebire de frumosul natural, în frumosul artistic nu există forme de trecere. Chiar dacă frumosul artistic depinde de reprezentare și variază din această cauză între limite largi, există o separație tranșantă care accentuează diferența între frumosul artistic și frumosul natural.

Realitatea se oglindește în artă, Bulgakov vorbește despre o frumusețe gândită, o frumusețe a artei care cunoaște prototipurile lucrurilor ideale. Arta vede în obiect ideea, ea mărturisește prototipul ideal, și nu realitatea exterioară a lumii.

Pentru Bulgakov arta este „chipul ideal al existenței în raționalitatea lui” (181). Omul ca „ființă artistică” participă la „iconizarea existenței”, el vede și produce chipurile ideale ale lumii.

În același spirit rusesc, Berdiaev vede în artă o ispășire a păcatului. Este o salvare care face ca bezna să fie transfigurată în frumusețe și, prin realizarea frumosului, artistul creator pătrunde în altă lume (182). Actul creator naște frumosul prin depășirea urâteniei acestei lumi. Fiecare act creator reprezintă o ieșire din această lume.

Prin frumusețe, artistul domină această lume. Omul, creatura cea mai dotată a naturii, prin demnitate și inteligență, va impune universului forme. Datorită acestei situații a omului, A. Malraux consideră că toată arta este o lecție pentru Dumnezeu. Spre deosebire de Berdiaev, Malraux îl vede pe artist ca rival al universului pe care nu încearcă să-l transcrie.

Opera de artă este materie și spirit, este formă și conținut. Relațiile formale care apar la nivelul ei constituie o ordine ca metaforă a universului. Aceasta este concepția lui Henry Focillon referitor la artă. În ce privește natura, ea creează forme care sunt „opera lui Dumnezeu artist” (183), o concepție pe care Lukacs nu o acceptă pentru că în estetica marxistă frumosul natural este necreat și cel artistic este produs la nivelul conștiinței artistului.

Între artă și frumos există o legătură profundă în ciuda tentativelor din secolul XX de a exclude frumosul din obiectul artistic. Giuseppe Piscicelli relatează cu umor situația frumosului care este „dat afară pe ușă și intră pe geam” (184). Dominată de această inseparare a artei de frumos, conceptul clasic de imitație revine la Piscicelli. Arta

ca imitație a legilor naturii este ideea pe care se bazează întreaga sa expunere. Mergând pe tradiția esteticii filosofice, el consideră că în lumea frumosului natural și a frumosului artistic este posibil un acord comun asupra formei generale a frumosului. Indiferent de zona de exprimare, finalul procesului estetic este exprimarea eficace a frumosului. Criteriul de apreciere al frumosului este comun pentru frumosul artistic și frumosul natural. Frumosul definit ca o corespondență între materie și ideea informatoare este prezent în natură și în artă, prezența aceleiași corespondențe determină și criteriul comun de apreciere.

Frumosul natural este diferit de frumosul artistic, el este anterior frumosului artistic și este generat de principiul vital care este Dumnezeu. Frumosul natural este expresia vie a acestui proces creator divin. Formele frumosului natural sunt creaturi reale cu o notă de concretețe. Artă este expresia eficace a frumosului, definirea ei implică activitate spirituală. Frumusețea artistică este operă umană și produce o admirație mai mare decât frumusețea naturală. Gândirea intuitivă și reflecția estetică îi sunt specifice frumosului artistic. Între frumosul natural și frumosul artistic există o analogie determinată de procesul de creație, procesul creației divine este similar cu cel al creației umane. Există totuși o diferență de natură spirituală între artistul om și artistul Dumnezeu.

Cleto Carbonara reintroduce și el frumosul natural ca activitate artistică divină. El plasează frumosul artistic și frumosul natural în planuri diferite, dar nu în raport inferior-superior. Tudor Vianu face abstracție de frumosul natural când definește estetica drept știință a frumosului. Fără o conștiință umană care să-l valorifice nu există

frumos natural. În absența aprecierii umane, obiectul natural este un obiect oarecare, indiferent. Natura beneficiază de o judecată estetică în momentul în care este asimilată artei și în felul acesta depășește lipsa de individualitate a naturii. Considerată operă divină, natura își găsește locul în evaluările estetice ale lui Vianu.

Chiar dacă argumentele sunt diferite, majoritatea esteticienilor plasează arta pe o treaptă superioară naturii în evaluarea lor estetică. Clive Bell pune în discuție relația artă-moralitate, chiar și într-un secol în care filosofia lui Nietzsche a zguduit morala. Datorită acestei legături, artă-moralitate, arta se plasează pe primul loc între emoțiile estetice. Dintre emoțiile estetice determinate de natură, artă, matematică pură și filosofie, arta este singura care are semnificație morală înaltă.

Mergând pe direcția tradițională, Gadamer acceptă arta ca mimesis, neconsiderând-o însă o copie fidelă a naturii. Arta are o trăsătură particulară subliniată în special în secolul XX – ea comunică. Astăzi artistul se autoexprimă.

Știința modernă zguduie concepția prin care divinul este perceput în natură. Ideea divină este golită de legătura cosmo sau antropomorfică și odată cu îndepărtarea de divin există și tentative de înlăturarea moralei (185). Frumosul și binele sunt separate printr-o demarcație neîndoielnică, considerând ideea de bine surprinsă în generalitatea ei, în timp ce frumosul este particularul (186).

Spre sfârșitul secolului XX crește numărul studiilor care vizează aprecierea estetică a naturii. A. Rueger vede ca posibilă aprecierea naturii și prin intermediul cunoștințelor asimilate. O cunoaștere mai exactă conduce la o apreciere estetică

mai bună. Informațiile științifice asimilate sunt considerate relevante pentru aprecierea estetică a naturii (este o concluzie a dezbaterilor recente).

În acest context se revine la analiza relației artă–natură, considerând arta ca un rezultat al imaginației stimulată de natură. Marcia Melder Eaton pune în evidență două modele de apreciere a naturii. Un model cognitiv, în care cunoașterea naturii se asociază cu cea științifică, și un al doilea model, imaginativ. Dar în cazul în care se acordă întâietate științei există riscul să se piardă ceea ce este interesant. Indiferent de tipul de apreciere, pentru examinarea naturii contează înclinația genetică, educația și exercițiul, sau, ca în cazul expus de Carlson, modelul mental, ca element favorizant pentru a discerne calitățile expresive ale obiectului natural.

Același mod de a aprecia pe baze științifice și neștiințifice îl întâlnim și la Emily Brady. Autoarea articolului preferă aprecierea naturii pe bază științifică, în detrimentul aprecierii ghidate de percepție și imaginație. Imaginația, proiectivă și exploratoare, ca factor determinant în aprecierea naturii, este asociată cu proiectarea deliberată a formelor geometrice în ceea ce percepem în natură.

Robert Stecker pune în discuție aprecierea estetică a naturii, în funcție de cunoștințele științifice și de „bun simț” (187). Importante în apreciere sunt și normele tradiționale pentru că percepem natura în funcție de cunoștințele pe care le avem. Dar căpătăm cunoștințe și percepând natura. Stecker consideră că este satisfăcător să vezi ceva frumos, dar este mult mai plăcut să știi cu precizie ce vezi. În aprecierea naturii și a artei pornim de la aceeași bază, dar modurile diferite de apreciere vor conduce la rezultate diferite. În ambele cazuri,

aprecierile parțiale nu sunt relevante estetic. Aprecierea integrală a operei de artă este un ideal rar, complet realizat. Natura, chiar și în apreciere integrală, trebuie apreciată ca natură.

Aprecierea naturii depinde de tipul de definiție dată naturii și lumii. Melcom Budd consideră că orice din natură poate fi sursă a frumosului. Această apreciere depinde de structura particulară indiferent de țintă, lumea macro sau microscopică sau cea văzută prin telescop. Autorul nu consideră că ar trebui operate excluderi ale entităților în funcție de dimensiune. Cunoștințele acumulate referitor la natura apreciată fac ca rezultatul să fie mai intens. Încântarea estetică se intensifică, dar nu este obligatoriu ca noțiunile de fizică sau chimie să ofere o percepere estetică mai înaltă.

În dezacord cu Melcom Budd, Holmes Rolston subliniază necesitatea aprecierii naturii pe baze științifice. Natura văzută prin intermediul științei este un mod european de a-și construi propria lume, consideră el. Știința propune un mod cultural de a percepe, dar și necesar în contextul subiectivismului privitorului. Știința extinde capacitățile de percepție ale omului și le integrează în teorii. Ea îndrumă spre ceea ce este obiectiv, ajutând la extinderea viziunii și la eliberarea de preferințele subiective. Știința îmbogățește, corectează în sensul adevărului, ne angajează obiectiv, academic și dezinteresat. Calitatea aprecierii depinde de calitățile „ochiului mental”, și nu de ceea ce vede. Nu există percepere justă, dacă nu există adevăratele categorii științifice. Științele noi, cum este ecologia, au modificat modul de a percepe. Dar există un risc, știința ne anesteziază vizavi de frumos. Toată această

apologie adusă științei de către Holmes Rolston dă o șansă și înclinațiilor native. Prin aceste înclinații observăm frumosul pe care știința nu-l descoperă.

Această dorință exagerată de obiectivitate nu este o noutate a sfârșitului de secol. Cu aproape jumătate de secol în urmă, Max Bense spera să descopere cheia creației artistice prin studiile sale; studiile făcute urmăreau informațiile metrice, structurale și selective. Odată cu descoperirea etapelor constitutive, el urmărea producerea frumosului artistic prin programare pe calculator.

Cu toate oscilațiile și diversitatea esteticii secolului XX, finalul de secol pare să aducă odată cu redeschiderea porților pentru tradiție și o revenire în scenă a raportului frumos natural–frumos artistic. Postmodernismul permite și contextul general pare să o reclame cu necesitate. Explicit sau nu, frumosul este prezent ca rezultat al aprecierii estetice la sfârșitul secolului XX. Thierry de Duve, în *Kant after Duchamp*, propune substituirea judecății lui Duchamp „aceasta este arta”, cu cea preferată de Kant, „acesta este frumosul”.

Prin deplasarea preocupării dinspre imitație spre imaginație crește importanța analizelor psihologice în ce privește arta. Explorarea lumii imaginației prin intermediul psihologiei și al psihanalizei afectează ideea de artă. În această apropiere a psihologiei de estetică și de artă, accentul cade pe analiza psihologică a formei. În secolul XX, estetica cuprinde partea filosofiei artei, a criticii de artă, a psihologiei artei, a sociologiei și etnologiei artei și diverse alte zone care ating arta. În gândirea estetică a secolului, tendința principală și funcția estetică sunt căutarea înțelegerii artei. Artă pe care Franz Marc prevestea că va fi

încarnarea în forme artistice a convingerilor noastre științifice (188). Artă face accesibile adevărurile pentru persoana de pe stradă. În lumea post-creștină, cum numește M.E.L. Whibley secolul XX, artă ia locul științei, al filosofiei și al religiei. Ea, care simbolizează binele și-l încarnează, este în spatele salvării, Iris Murdoch considerând că singura eliberare posibilă este cea oferită de artă.

Din diversele estetici ale secolului XX, doar o parte pune în evidență criteriul estetic al frumosului. Ideea de frumos tinde să dispară. Ea este înlocuită cu artă, ca fiind cea mai înaltă manifestare a spiritului. Este o artă pentru care este important interiorul, și nu exteriorul, cum sublinia R. Arnheim în *Art as such*. Acest mod de a privi interiorul este susținut de dezvoltarea științelor și de apariția problemei celei de a patra dimensiuni care impune o concluzie: imposibilitatea de a percepe nu implică în mod obligatoriu inexistența.

Mișcarea de întoarcere la trecut, inițiată la jumătatea anilor '70, favorizează reconsiderarea conceptelor esteticii filosofice. Christofer Yanaway corelează poziția lui Platon despre artă cu teoria estetică modernă de la Kant până astăzi, și tot la sfârșitul secolului XX, Alain Michel ajunge la concluzia că cercetările cibernetice moderne au subliniat perenitatea platonismului.

# Concluzii

În evoluția gândirii europene, obiectul central al esteticii a fost timp de secole conceptul de frumos. Secolul al XVII-lea și punctul de vedere britanic determină un alt mod de apropiere de realitate. Conceptului care are la bază ordinea, măsura și proporția îi ia locul treptat o estetică bazată pe psihologie, inițial rudimentară. Astăzi, estetica și critica evită să ofere judecăți, mai ales asupra problemelor fundamentale. Teamă modernă de a califica ceva ca fiind frumos se reflectă în raritatea apariției cuvântului în ultima vreme. Teamă de a nu greși nu apare însă și în aprecierile curente, de unde frumosul nu a dispărut.

La jumătatea secolului XX, Austin, Goodman și Wittgenstein neglijează conceptul de frumos, punând accent pe sublim și grațios. În anii '90 se vorbește încă despre efemerizarea conceptului de frumos, dar nu pentru mult timp. Conceptul de frumos în sens clasic începe să-și facă loc în lumea anglo-saxonă, anul 1984 fiind momentul decisiv – este anul în care apare *Beauty Restored* de Mary Mothersill. Odată cu sfârșitul de secol apare din ce în ce mai des preocuparea pentru frumos ca armonie, pentru conceptele filosofice clasice, care se răsfrâng și asupra domeniului esteticii. Chiar dacă frumosul este plasat încă în „background”,

Mary Mothersill consideră că nu există o separare clară între frumos și meritele estetice. Frumosul nu trebuie eliminat, el este un fel de prioritate (este un frumos înrudit cu frumosul dependent kantian). Reîntoarcerea la adevărurile tradiției încheie ordinea ciclică – frumos, sublim, tragic, grațios, „cool” și ciclul se încheie cu revenirea în centrul preocupărilor estetice ale frumosului. Viziunea frumosului oferă omului ocazia dialogului, Alain Michel considerând că nu poți fi singur pe lungul drum spre ideal. Frumosul părea până de curând ieșit din uz, la fel ca binele, dar, în ultimul deceniu al secolului XX, numărul studiilor care au în centrul preocupărilor conceptul de frumos cresc (printre ele sunt: *The Invisible Dragon: Four Essay on Beauty* – Dave Hickey, carte apărută în 1993, în 1998 apare *Uncontrollable Beauty* și în 1999 *On Beauty and Being Just* de Elaine Scarry).

În lumea academică, a artiștilor și a criticilor, se observă o reîntoarcere la frumos în limbajul estetic. Noțiunea de frumos cu valoarea sa estetică este pusă în discuție și în pedagogia muzeală – frumosul este în strânsă legătură cu dimensiunea afectivă și din acest motiv copilul îl resimte ca fiind puternic. Douglas Dempster consideră că estetica modernă are în interiorul ei o linie platonică, această orientare a favorizat cercetarea esenței ultime a obiectelor de artă și a frumuseții naturii.

Frumosul oferă un tip de limbaj obiectiv. El ne îndreaptă atenția asupra obiectelor naturale și artificiale. Din natură, omul își extrage criterii ale frumosului și în același timp frumosul impune o referire la natură. Există o armonie prestabilită între gustul omului și producțiile naturii, pentru că frumosul natural nu există decât în noi. Legile fizice și biologice care guvernează universul pene-

trează în om, îl organizează și fac ca el să coincidă cu aceste legi.

Structura este cauza formelor în natură și în artă. În concepția lui Aristotel, forma este planul structurii care informează un anumit produs al naturii și al artei, există deci două moduri de realizare a structurii. Aristotel consideră că arta imită natura, mimesis care nu presupune un raport de identitate, ci de asemănare. Imitația este justificată prin dorința de cunoaștere. Artă este parțial imitație a ceea ce există în natură, artă desăvârșește natura și rivalizează astfel cu ea. În Renaștere, artă este mijlocul de a cunoaște natura. Reproducerea fidelă a naturii este inacceptabilă pentru că artă încearcă să producă în același fel ca natura și nu să-i imite produsele. Artă este cea care trebuie să facă vizibil invizibilul, această formulă a lui Klee, reluată de Merleau-Ponty, redă concepției aristotelice a mimesisului întreaga profunzime a sensului. Artă trebuie să pună deci în evidență adevărul interior și să îl reflecte în exterior. Prin urmare, artistul nu imită natura, ci gestul ei creator, el adaugă la Creație o nouă creație (până în secolul al XIX-lea mimesisul rămâne însă axioma esențială).

Natura este valorificată diferit în funcție de epocă; fiecărei epoci îi corespunde o anumită structură a naturii. Natura poate fi model pentru artă, dar există perioade în care artă este modelul naturii. Privită prin prisma culturii, natura pare să imite artă. Dar natura fără umanitate nu este nici frumoasă, nici urâtă (consideră Charles Lalo). Natura este frumoasă prin umanizarea ei – apare astfel o antropomorfizare implicită.

Forța frumosului constă în puterea de a evoca perfecțiunea absolută. Frumosul artistic este

considerat cristalizare a frumosului natural, pentru că arta conferă formă și stabilitate frumuseții mobile a regnului vegetal. Frumosul din natură, cu armonia formei specifice structurilor cristaline simple, dar și domeniului vegetal și configurației lumii animale, se desăvârșește prin stabilitatea formei atemporale a artei. Prin urmare, arta nu este evadare din realitate, ci o integrare în ea.

Chiar dacă în secolul XX cuvântul frumos tinde să dispară, Dufrenne consideră că arta nu a renunțat la frumusețe. Frumosul este necesar ca mijloc de unitate și reconciliere a experienței fragmentate a secolului XX.

În acest inconștient joc al echilibristicii, omul își caută semnificația, neagă ceea ce există și se întoarce să cerceteze ceea ce a negat. Legile care guvernează natura stăpânesc mintea omului, modul lui de a percepe și de a reda. Aceleași legi domină arta și natura. De fapt, ele există în noi. Omul vede ceea ce știe. Ceea ce descoperă, ceea ce i se revelează pe parcurs sunt datele proprii lui. Legătura dintre artă, natură și matematică are la bază numitorul lor comun – omul.

## Note – partea I

- (1) H.-G. Gadamer, *Actualitatea frumosului*, p. 105
- (2) G. Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, p. 471
- (3) R. Bayer, *Histoire de l'Esthétique*, p. 24
- (4) *Idem*, p. 21
- (5) *Idem*, p. 5
- (6) *Idem*, p. 10
- (7) *Idem*, p. 11
- (8) *Idem*, p. 26
- (9) *Ibidem*, p. 26
- (10) Martin Heidegger, Nietzsche, capitolul *Dialogul Phaidros* frumusețea și adevărul într-o dezbinare fericită, p. 387
- (11) Platon, *Hippias Major* (295 c), p. 64
- (12) Platon, *Republica* (601 d), p. 411
- (13) Platon, *Banchetul* (203 d), p. 126
- (14) *Idem*, (211 b), p. 139
- (15) Platon, *Parmenide* (135 d), p. 96
- (16) Platon, *Banchetul* (201 a), p. 121
- (17) G.W.F. Hegel, *Leccióni despre Platon*, p. 39
- (18) E.R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, p. 176
- (19) *Men.* 81 c-e, apud G. Vlăduțescu, *O enciclopedie a filosofiei grecești*, p. 477
- (20) Platon, *Banchetul* (211 d), p. 139
- (21) Platon, *Parmenide* (156 d-e), p. 124
- (22) Platon, *Banchetul* (210 e-211 a), p. 137
- (23) *Idem*, (211 a), p. 138

- (24) Platon, *Omul politic* (286 a), p. 436
- (25) Platon, *Banchetul* (203 e), p. 126
- (26) *Idem*, (212 a), p. 139
- (27) Platon, *Phaidros* (250 d), p. 448
- (28) *Ibidem*, (250 b), p. 448
- (29) Mircea Florian, *Metafizică și Artă*, p. 100
- (30) R. Bayer, *Histoire de l'Esthétique*, p. 33
- (31) Platon, *Republica* (509 b), p. 309
- (32) *Idem*, (505 a), p. 303
- (33) G.W.F. Hegel, *Lecții despre Platon*, p. 46
- (34) Platon, *Phaidon* (100 e), p. 115
- (35) Platon, *Republica* (509 a), p. 308
- (36) *Ibidem*, (508 d), p. 308
- (37) Platon, *Phaidros* (249 d), p. 447
- (38) M. Heidegger, comentariu la dialogul *Phaidros*, p. 394
- (39) Platon, *Philebos* (30 a), p. 45
- (40) Platon, *Omul Politic* (284 a-b), p. 433
- (41) Șt. Bezdechi, introducere la dialogul *Symposion*, p. 23
- (42) Platon, *Phaidon* (100 b), p. 114
- (43) Platon, *Timaios* (29 b), p. 143
- (44) *Ibidem*, (29 a), p. 143
- (45) Platon, *Phaidros*, apud Mircea Florian, *op.cit.*, p. 101
- (46) Platon, *Timaios* (30 a-b), p. 144
- (47) Platon, *Phaidros* (237 b), p. 230
- (48) M. Heidegger, comentariu la dialogul *Phaidros*, p. 392
- (49) Platon, *Hippias Major* (297 c), p. 68
- (50) *Idem*, (296 e), p. 67
- (51) Platon, *Timaios* (30 b), p. 144
- (52) Platon, *Banchetul* (207 a), p. 132
- (53) *Idem*, (201 c), p. 122
- (54) Chiara Guidelli, *Salire verso il bello: sul Simposio di Platone*, p. 58
- (55) Platon, *Philebos* (64 d), p. 91

- (56) Platon, *Timaios* (87 c), p. 209
- (57) Aristotel, *Etica Nicomahică* (1168 a 10-15), p. 226
- (58) *Idem*, (1162 b 1163 a), p. 208
- (59) Mircea Florian, *op.cit.*, p. 102 103
- (60) Aristotel, *Poetica*, apud R. Bayer, *op.cit.*, p. 47
- (61) Aristotel, *Etica Nicomahică* (1094 b 15), p. 19
- (62) *Idem*, (1177 b 15), p. 225
- (63) Aristotel, *Metafizica* (1078 a-b), p. 408
- (64) Aristotel, *Retorica* (II 13, 1389 b 13), apud R. Bayer, *op.cit.*, p. 38
- (65) Aristotel, *Metafizica*, apud Sir David Ross, *Aristotel*, p. 160
- (66) Sir David Ross, *op.cit.*, p. 153
- (67) Aristotel, *Etica Nicomahică* (1163 b 30), p. 211
- (68) *Idem*, (1138 b 30), p. 133
- (69) Aristotel, *Poetica* (1450 b 35), p. 63
- (70) Aristotel, *Etica Nicomahică* (1123 b 5-10), p. 88
- (71) Aristotel, *Poetica* (1451 a 15), p. 63
- (72) D.M. Pippidi, *Introducere*, p. 15 (Aristotel, *Poetica*)
- (73) Aristotel, *Poetica* (1448 b 20), p. 57
- (74) G. Vlăduțescu, *op.cit.*, p. 445
- (75) Plotin, *Enneade* I.6.2, p. 15
- (76) *Idem*, p. 16
- (77) *Idem*, I.6.5, p. 21
- (78) *Idem*, I.6.1, p. 13
- (79) *Idem*, III.6.6, apud A. Neacșu, *Metafizica binelui la Plotin*, p. 76
- (80) L. Șestov, *Extazele lui Plotin*, p. 5
- (81) Plotin, *Enn.* I.6.6, p. 27
- (82) *Idem*, VI.7.31, apud A. Besançon, p. 57
- (83) *Idem*, p. 57
- (84) L. Șestov, *op.cit.*, p. 55
- (85) Plotin, *Enn.* I.6.6, p. 25
- (86) *Idem*, I.5.6, p. 21
- (87) *Idem*, I.6.4, p. 19
- (88) *Ibidem*, p. 19
- (89) *Idem*, I.6.9, p. 33

- (90) *Idem*, V.5.8, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p.120
- (91) Plotin, *Enn.* I.6.8, p. 31
- (92) *Idem*, VI.7.30, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p.151
- (93) Plotin, *Enn.* I.6.6, p. 25
- (94) Plotin, *Enn.* V.5.12, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p.133
- (95) Plotin, *Enn.* III.5.6, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p. 122
- (96) Plotin, *Enn.* I.6.6, p. 25
- (97) Plotin, *Enn.* V.5.12, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p. 133
- (98) „El ne atrage fără știrea noastră în afara binelui (...) căci este mai tânăr ca binele”, Plotin, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p.133
- (99) Plotin, *Enn.* V.5.12, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p. 133
- (100) Plotin, *Enn.* I.6.9, p. 33
- (101) L. Șestov, *op.cit.*, p. 69
- (102) *Idem*, p. 49
- (103) Plotin, *Enn.* I.6.9., p. 33
- (104) Augustin, *Soliloquia*, p. 67
- (105) J. Guitton, apud H. Ley, *Studii de filosofie medievală*, p. 81
- (106) M. Barasch, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, p. 61
- (107) Augustin, *De Ordine* II.15.42, apud Gilbert și Kuhn, *Istoria esteticii*, p. 137
- (108) *Ibidem*.
- (109) Dionisie Areopagitul, *De divinis nominibus* IV.7.135, apud U. Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, p. 28
- (110) U. Eco, *op.cit.*, p. 33
- (111) *Ibidem*, p. 34
- (112) Gilbert, Kuhn, *Istoria esteticii*, p. 131
- (113) U. Eco, *op.cit.*, p. 44
- (114) *Idem*, p. 99
- (115) Toma d'Aquino, *Summa Theologiae*, apud U. Eco, *op.cit.*, p. 103

- (116) U. Eco, *op.cit.*, p. 109
- (117) Toma d'Aquino, *Summa Th.* (I q 91a 3ad 3),  
apud U. Eco, *op.cit.*, p.103
- (118) U. Eco, *op.cit.*, p. 109
- (119) Augustin, *Conf.* III.6, apud U. Eco, *op.cit.*, p. 60
- (120) M. Barasch, *op.cit.*, p. 101
- (121) A. Besançon, *Imaginea interzisă*, p. 147
- (122) P. Evdochimov, *Imaginea interzisă*, p. 9
- (123) *Ibidem.*
- (124) Clement, apud M. Diaconescu, *Prelegeri de  
estetica ortodoxiei*, p. 118
- (125) Augustin, *Soliloquia*, p. 28
- (126) *Ibidem.*
- (127) P.P. Negulescu, *Filosofia Renașterii*, p. 60
- (128) Jacques Le Goff, *Sfântul Francisc din Assisi*, p. 76
- (129) P.P. Negulescu, *op.cit.*, p. 75
- (130) Conrad Burdach apud P.P. Negulescu, *op.cit.*,  
p. 59
- (131) U.Eco, *op.cit.*, p. 168
- (132) *Idem*, p. 172
- (133) Plethon, apud P.P. Negulescu, *op.cit.*, p. 172
- (134) A. Bovi, *Leonardo Filosofo, Artista, Uomo*, p. 13
- (135) P.P. Negulescu, *op.cit.*, p. 199
- (136) *Ibidem.*
- (137) R. Bayer, *op.cit.*, p. 88
- (138) *Ibidem.*
- (139) *De Statua* a fost scrisă de Alberti în 1434
- (140) P.H. Michel, *La pensée d'Alberty*, apud R. Bayer,  
*op.cit.*, p. 97
- (141) R. Bayer, *op.cit.*, p. 94
- (142) M. Barasch, *op.cit.*, p. 194
- (143) Leonardo, apud M. Barasch, *op.cit.*, p. 133
- (144) Luca Pacioli, apud M. Barasch, *op.cit.*, p. 135
- (145) A. Bovi, *op.cit.*, p. 25
- (146) *Idem*, p. 24
- (147) R. Bayer, *op.cit.*, p. 110
- (148) John Cottingham, *Descartes*, p. 5

- (149) Tudor Vianu, *Istoria esteticeii de la Kant până azi*, p. 16
- (150) M. Barasch, *op.cit.*, p. 350
- (151) *Ibidem*.
- (152) R. Bayer, *op.cit.*, p. 115
- (153) Bellori, apud R. Bouveresse, *L'expérience esthétique*, p. 213
- (154) M. Barasch, *op.cit.*, p. 351
- (155) *Idem*, p. 321
- (156) *Ibidem*, p. 321
- (157) *Idem*, p. 341
- (158) *Idem*, p. 321
- (159) *Idem*, p. 326
- (160) *Idem*, p. 325
- (161) R. Bayer, *op.cit.*, p. 133
- (162) A. Besançon, *op.cit.*, p. 252
- (163) R. Bayer, *op.cit.*, p. 135
- (164) M. Barasch, *Modern Theories of Arts*, p. 127
- (165) „Je suis porté à croire que tout ce que nous avons vu, connu, aperçu, entendu (...) tout cela existe en nous, en notre insu”, Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 55
- (166) Este un punct de vedere comun al lui Diderot și Leibniz, pus în evidență de Y. Belaval, *op.cit.*, p. 56
- (167) Diderot, apud Y. Belaval, *op.cit.*, p. 65
- (168) Diderot, *Scrieri despre artă*, p. 455
- (169) Diderot, apud Y. Belaval, *op.cit.*, p. 98
- (170) Diderot, *Scrieri despre artă*, p. 437
- (171) *Idem*, p. 439
- (172) *Idem*, p. 455
- (173) *Idem*, p. 447
- (174) R. Bayer, *op.cit.*, p. 432
- (175) Diderot, apud Y. Belaval, *op.cit.*, p. 75
- (176) *Idem*, p. 81
- (177) Y. Belaval, *op.cit.*, p. 83
- (178) *Ibidem*.

- (179) În raportul frumos-util, Y. Belaval subliniază influența lui Shaftesbury; cel mai bine această influență se observă în lucrarea lui Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, publicată în 1745
- (180) Diderot, apud Y. Belaval, *op.cit.*, p. 74
- (181) Y. Belaval, *op.cit.*, p. 84
- (182) P. Hazard, *Criza conștiinței europene*, p. 244
- (183) *Ibidem*, p. 247
- (184) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p.204
- (185) Clarence DeWitt Thorpe, *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes*, p. 6
- (186) Springran, apud C.D.W. Thorpe, *op.cit.*, p. 287
- (187) C.D.W. Thorpe, *op.cit.*, p. 6
- (188) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 229
- (189) R. Bayer, *op.cit.*, p. 129
- (190) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 218
- (191) Asemănător simpatiei din concepția lui Leibniz
- (192) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 222
- (193) R. Bayer, *op.cit.*, p. 181
- (194) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 229
- (195) *Idem*, p. 223
- (196) R. Bayer, *op.cit.*, p. 188
- (197) R. Bouveresse, *op.cit.*, p. 244
- (198) *Idem*, p. 256
- (199) E. Burke, *Despre sublim și frumos*, p. 72
- (200) *Idem*, p. 132
- (201) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 233
- (202) J. Reynolds, *Cele cincisprezece discursuri despre artă*, p. 82
- (203) Guido Morpurgo-Tagliabue, *La crisi estetica del settecento.*, p. 86
- (204) P. Hazard, *op.cit.*, p. 417
- (205) Gh. Achiței, *Frumosul dincolo de artă*, p. 127
- (206) A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne*, p. 596
- (207) M. Barasch, *Moderne Theories of Arts*, p. 3
- (208) *Idem*, p. 16

- (209) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 266
- (210) *Idem*, p. 261
- (211) A. Becq, *op.cit.*, p. 569
- (212) G. Morpurgo-Tagliabue, *art.cit.*, p. 78
- (213) M. Barasch, *op.cit.*, p. 93
- (214) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 268
- (215) M. Barasch, *op.cit.*, p. 97
- (216) Winckelmann, apud M. Barasch, *op.cit.*, p. 114
- (217) V.E. Mașek, introducecere la Winckelmann, p. 19
- (218) Winckelmann, apud Mașek, p. 22
- (219) Winckelmann, *Considerații asupra imitării operelor grecești....*, p. 66
- (220) A. Becq, *op.cit.*, p. 600
- (221) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 268
- (222) Stephen Croddy, *Gothic Architecture and Scholastic Philosophy*, p. 274
- (223) Jason Gaiger, *Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgement*, p. 143
- (224) B. Croce, *Estetica*, p. 336
- (225) M. Budd, *The Aesthetic Appreciation of Nature*, p. 213
- (226) David Shier, *Way Kant finds nothing ugly*, p. 412
- (227) P. Evdochimov, *op.cit.*, p. 24
- (228) I. Kant, *Critica Facultății de Judecare*, p. 42
- (229) Nick Zangwill, apud Gary Kemp, *The Aesthetic Attitude*, p. 243
- (230) M. Ribon, *L'art et la nature*, p. 24
- (231) Paul Crowther, *The Significance of Kant's Pure Aesthetic Judgement* p.124
- (232) I. Kant, *Critica Facultății de Judecare*, p. 125
- (233) *Idem*, p. 132
- (234) *Ibidem*, p. 132
- (235) *Idem*, p. 105
- (236) *Idem*, p. 102
- (237) *Idem*, p. 187
- (238) *Idem*, p. 129

- (239) *Idem*, p. 133
- (240) *Idem*, p. 138
- (241) Jason Gaiger, *art.cit.*, p. 145
- (242) I. Kant, *C.F.I.*, p. 125
- (243) Robert Wicks, *Kant on Beautifuling the Human Body*, p. 165
- (244) M. Budd, *Delight in the Natural World: Kant on the Aesthetic Appreciation of Nature, Part I Natural Beauty*, p. 126
- (245) R. Bayer, *op.cit.*, p. 169
- (246) Kant, *C.F.I.*, p. 122
- (247) *Ibidem*, p. 122
- (248) *Idem*, p. 199
- (249) A. Besançon, *op.cit.*, p. 209
- (250) O. Nistor, *I. Kant între empirism și criticism, în antologia Filosofie neokantiană în texte*, p. 25
- (251) B. Croce, *op.cit.*, p. 347
- (252) Schiller, *Scrieri estetice*, p. 76
- (253) *Idem*, p. 79
- (254) *Idem*, p. 76
- (255) *Idem*, p. 170
- (256) *Ibidem*.
- (257) G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. I, p. 31
- (258) *Idem*, p. 99
- (259) *Idem*, p. 100
- (260) *Idem*, p. 118
- (261) *Idem*, p. 122
- (262) *Idem*, p. 123
- (263) *Idem*, p. 161
- (264) *Idem*, p. 120
- (265) *Idem*, p. 170
- (266) J.-M. Guyau, *Problemele esteticii contemporane*, p. 36
- (267) *Idem*, p. 18
- (268) *Idem*, p. 76
- (269) *Idem*, p. 46
- (270) *Idem*, p. 77

- (271) Tertulian, *Introducere A. Schopenhauer, Studii de estetică*, p. 6
- (272) *Idem.*, p. 11
- (273) Nietzsche, apud R. Bayer, *op.cit.*, p. 278
- (274) B. Croce, *op.cit.*, p. 451
- (275) M. Dard, *P. Valéry sau forma creatoare*, p. 132
- (276) N. Leach, *Anestetica*, p. 7
- (277) B. Croce, *op.cit.*, p. 449
- (278) Dino Formaggio, *La „morte dell'arte” e l'Estetica*, p. 284
- (279) G. Lukacs, *Estetica*, p. 15
- (280) Luisa Bonesio, *Il sublime e lo spazio*, p. 39
- (281) Adorno, *Sulle categorie del bruto, del bello e della tecnica*, p. 246
- (282) Guideon Engler, *Aesthetic in Science and in Art*, p. 37
- (283) M. Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, p. 12
- (284) Luc Ferry, *Le sens du beau*, p. 14
- (285) *Idem.*, p. 64
- (286) Pio Rasulo, *Il divenire dell'estetica*, p. 128
- (287) Th.Lipps, *Estetica*, vol II, p. 319
- (288) Alexander Rueger, *Experiments, Nature and Aesthetic Experience in Eighteenth Century*, p. 307
- (289) Măsura estetică a obiectului este egală cu raportul dintre o complexitate (C) și ordine (O), consideră Birkhoff
- (290) H.-G. Gadamer, *op.cit.*, p. 108
- (291) Guideon Engler, *art.cit.*, p. 36
- (292) R. Bayer, *L'esthétique du XX siècle*, p. 85
- (293) N. Leach, *Anestetica*, p. 9
- (294) Luciano Trudu, *La legge del bello*, p. 9
- (295) Pio Rasulo, *op.cit.*, p. 135
- (296) N. Hartmann, *Estetica*, p. 39
- (297) *Idem.*, p. 7
- (298) N. Berdiaev, *Sensul creației*, p. 277

- (299) N. Hartmann, *op.cit.*, p. 380  
(300) *Idem*, p. 152  
(301) M. Dufrenne, *op.cit.*, vol. II, p. 114  
(302) *Ibidem*.  
(303) N. Berdiaev, *op.cit.*, p. 227  
(304) H.-G. Gadamer, *op.cit.*, p. 76  
(305) Ronald Hoffmann, *Molecular Beauty*, p. 54  
(306) Douglas Dempster, *Renaturalizing Aesthetics*,  
p. 67

## Note – partea a II-a

- (1) R. Bayer, *Histoire de l'Esthétique*, p. 26
- (2) Platon, *Hippias Major* (287 e), p. 52
- (3) Platon, *Charmides* (155 d), p. 182
- (4) Platon, *Hippias Major* (295 c), p. 64
- (5) Platon, *Republica* (508 c), p. 308
- (6) Platon, *Timaios* (50 c), p. 165
- (7) Platon, *Timaios* (54 a) p.169, (89 c) p.212
- (8) Platon, *Hippias Major* (295 c), p. 64
- (9) Platon, *Phaidros* (245 a), p. 441
- (10) Platon, *Republica* (401 d), p. 177
- (11) *Idem*, (607 c), p. 427
- (12) *Idem*, (599 a), p. 416
- (13) *Idem*, (589 b), p. 406
- (14) *Idem*, (596 e), p. 412
- (15) *Idem*, (501 c), p. 298
- (16) Platon, *Omul politic* (285 a), p. 435
- (17) Platon, *Republica* (420 d), p. 198
- (18) *Idem*, (602 a), p. 420
- (19) A. Besançon, *Imaginea interzisă*, p. 39
- (20) Platon, *Phaidros* (275 d), p. 486
- (21) Platon, *Republica* (596 d-e), p. 412
- (22) *Idem*, (500 e), p. 297
- (23) Platon, *Timaios* (19 d), p. 133
- (24) Platon, *Hippias Major* (290 b), p. 56
- (25) Platon, *Phaidros* (262 c), p. 466
- (26) Aristotel, *Poetica* (1448 b 5), p. 56
- (27) Aristotel, *Etica Nicomahică* (1154 b 15), p. 192

- (28) Aristotel, *Metafizica* (1005 a 15), p. 131
- (29) Aristotel, *De caelo* (271 a 33), apud D. Ross, *Aristotel*, p. 176
- (30) Aristotel, *Fizica* (197 a 5), apud D. Ross, *op.cit.*, p. 80
- (31) Sir David Ross, *Aristotel*, p. 82
- (32) Aristotel, *Metafizica* (1014 b 5), p. 166
- (33) *Idem*, (1032 a 15), p. 231
- (34) D. Ross, *op.cit.*, p. 77
- (35) Aristotel, *Etica Eudemică* (1249 b 20), apud D. Ross, *op.cit.*, p. 221
- (36) Aristotel, *Metafizica* (1034 b), p. 240
- (37) *Ibidem*, (1070 a), p. 376
- (38) *Ibidem*, (1070 a), p. 375
- (39) Aristotel, *Poetica* (1454 a 30), p. 73
- (40) *Ibidem*, (1450 b 35), p. 63
- (41) Mircea Florian, *Metafizică și Artă*, p. 103
- (42) Plotin, *Enneade* V.8.1, apud A. Neacșu, *Metafizica binelui la Plotin*, p. 147
- (43) *Ibidem*.
- (44) Plotin, apud Panofsky, *Ideea*, p. 17
- (45) A. Besançon, *op.cit.*, p. 59
- (46) Plotin, *Enn.* III.6.6. apud L. Șestov, *Extazele lui Plotin*, p. 5
- (47) Plotin, *Enn.* III.5.1, apud A. Neacșu, *op.cit.*, p. 123
- (48) *Ibidem*.
- (49) V.V. Bîcikov, *Estetica Antichității târzii*, p. 289
- (50) P. Evdochimov, *Arta icoanei*, p. 23
- (51) Platon, *Phaidon* (100 d), p. 115
- (52) Toma d'Aquino, *Summa Th.* I.14.8., apud U. Eco, *Arta și frumosul în estetica medievală*, p. 103
- (53) Dionisie Areopagitul, *De divinis nominibus* IV.7.135, apud U.Eco, *op.cit.*, p. 28
- (54) S. Bulgakov, *Icoana și cinstirea sfintelor icoane*, p. 112
- (55) *Idem*, p. 115
- (56) V.V. Bîcikov, *op.cit.*, p. 323

- (57) U. Eco, *op.cit.*, p. 19
- (58) *Ibidem.*
- (59) Inscricția gravată pe poarta abației Saint-Denis, apud A. Vaucey, *Spiritualitatea Evului Mediu Occidental*, p. 122
- (60) A. Besançon, *op.cit.*, p. 185
- (61) M. Barasch, *Theories of Arts. From Plato to Winckelmann*, p. 109
- (62) A. Bovi, *Leonardo Filosofo, Artista, Uomo*, p. 21
- (63) *Idem*, p. 63
- (64) *Idem*, p. 19
- (65) Leonardo, *Estetica și părți apologetice asupra picturii*, p. 7
- (66) U. Eco., *op.cit.*, p. 178
- (67) M. Barasch, *op.cit.*, p. 129
- (68) Alberti, *Despre pictură*, p. 48
- (69) *Idem*, p. 71
- (70) *Idem*, p. 70
- (71) *Idem*, p. 33
- (72) Venturi, apud R. Bayer, *op.cit.*, p. 92
- (73) În comentariul lui Jean Lacoste la *Hippias Major*, p. 37
- (74) M. Barasch, *op.cit.*, p. 127
- (75) Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, p. 35
- (76) Leonardo, apud M. Barasch, *op.cit.*, p. 272
- (77) Leonardo apud Gilbert și Kuhn, *Istoria esteticii*, p. 139
- (78) Leonardo, *Estetica și părți apologetice asupra picturii*, p. 37
- (79) *Idem*, p. 11
- (80) *Idem*, p. 31
- (81) Leonardo, *Tratat despre pictură* (l. 9), p. 14
- (82) *Ibidem.*
- (83) A. Besançon, *op.cit.*, p. 186
- (84) A. Dürer, *Hrana ucenicului pictor*, apud Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 170
- (85) Seailles, apud A. Bovi, *op.cit.*, p. 48

- (86) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 203
- (87) R. Bayer, *op.cit.*, p. 112
- (88) B. Pascal, *Pensées*, p. 5
- (89) Pascal, apud A. Besançon, p. 205
- (90) E. Panofsky, *Ideea*, p. 183
- (91) Pascal, *op.cit.*, p. 11
- (92) Pascal, apud R. Bayer, *op.cit.*, p. 116
- (93) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 205
- (94) Bellori, apud E. Panofsky, *op.cit.*, p. 64
- (95) Bellori, apud M. Barasch, *op.cit.*, p. 319
- (96) Relatare referitoare la Poussin, E. Panofsky, *Ideea*, p. 163
- (97) Poussin, apud M. Barasch, *op.cit.*, p. 324
- (98) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 205
- (99) Bellori, apud M. Barasch, *op.cit.*, p. 320
- (100) Boileau, apud E. Panofsky, *Ideea*, p. 64
- (101) Bellori, apud E. Panofsky, *Ideea*, p. 185
- (102) Giordano Bruno, apud E. Panofsky, *Ideea*, p. 41
- (103) *Dicționar de estetică*, p. 246
- (104) Dubos, apud M. Barasch, *Modern Theories of Arts*, p. 25
- (105) Acest punct de vedere al lui Diderot trimite la comentariul lui Leibniz referitor la inexistența celor două fire de nisip identice
- (106) Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 83
- (107) *Idem*, p. 57
- (108) *Idem*, p. 86
- (109) *Idem*, p. 299
- (110) Diderot, *Essai sur le mérite et la vertu*, apud Y. Belaval, *op.cit.*, p. 100
- (111) Y. Belaval, *op.cit.*, p. 113
- (112) *Idem*, p. 74
- (113) J.J. Rousseau, *Scrisori despre artă*, p. 27
- (114) R. Bayer, *op.cit.*, p. 127
- (115) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 227
- (116) *Idem*, p. 237

- (117) *Ibidem*.
- (118) B.Croce, *Estetica*, p. 323
- (119) Gilbert, Kuhn, *op.cit.*, p. 240
- (120) R. Bayer, *op.cit.*, p. 129
- (121) P. Hazard, *Criza conștiinței europene*, p. 304
- (122) J. Reynolds, *Cele cincisprezece discursuri despre artă*, p. 82
- (123) *Idem*, p. 81
- (124) Reynolds, apud Gilbert și Kuhn, *op.cit.*, p. 242
- (125) J. Reynolds, *op.cit.*, p. 83
- (126) Mircea Florian, *op.cit.*, p. 108
- (127) J.J. Winckelmann, *Considerații asupra imitării operelor grecești*, p. 35
- (128) *Ibidem*.
- (129) Gilbert. Kuhn, *op.cit.*, p. 270
- (130) J.J. Winckelmann, *op.cit.*, p. 33
- (131) *Ibidem*.
- (132) G.E. Lessing, *Laocoon*, p. 94
- (133) I. Kant, *Critica facultății de judecare*, p. 172
- (134) *Idem*, p. 194
- (135) Michel Ribon, *L'art et la nature*, p. 21
- (136) Robert Wicks, *Kant on Beautifuling the Human Body*, p. 169
- (137) I. Kant, *op.cit.*, p. 126
- (138) R. Wicks, *art.cit.*, p. 166
- (139) *Idem*, p. 169
- (140) I. Kant, *op.cit.*, p. 138
- (141) R. Bayer, *op.cit.*, p. 173
- (142) Malcom Budd, *Delight in the Natural World: Kant on the Aesthetic Appreciation of Nature*  
– Part II: *Beauty and Morality*, p. 122
- (143) B. Croce, *op.cit.*, p. 339
- (144) I. Kant, *op.cit.*, p. 201
- (145) Goethe, apud R. Bayer, *op.cit.*, p. 173
- (146) I. Kant, *op.cit.*, p. 198
- (147) *Idem*, p. 201
- (148) F.W.J. Schelling, *Filosofia artei*, p. 53

- (149) *Idem*, p. 78
- (150) *Idem*, p. 62
- (151) *Idem*, p. 65
- (152) *Idem*, p. 68
- (153) *Idem*, p. 484
- (154) *Idem*, p. 485
- (155) *Idem*, p. 515
- (156) R. Bayer, *op.cit.*, p. 247
- (157) G.W.F. Hegel, *Estetica*, vol. I, p. 95
- (158) *Idem*, vol. II, p. 235
- (159) *Idem*, vol. I, p. 80
- (160) *Idem*, vol. I, p. 79
- (161) *Idem*, vol. I, p. 110
- (162) *Idem*, vol. I, p. 178
- (163) Consideră Nina Façon în introducerea la *Estetica* lui B. Croce, p. 25
- (164) M. Ribon, *op.cit.*, p. 61
- (165) J. Guyau, *Problemele esteticii contemporane*, p. 45
- (166) E. Mašek, *Introducere*, p. 12
- (167) J. Guyau, *op.cit.*, p. 53
- (168) A. Schopenhauer, *Studii de estetică*, p. 16
- (169) *Idem*, p. 31
- (170) *Idem*, p. 57
- (171) Luc Ferry, *Le sens du beau*, p. 112
- (172) E. Moutsopoulos, *Categoriile estetice*, p. 33
- (173) M. Ribon, *op.cit.*, p. 74
- (174) Articol din *Today's Interview* (4/ 1972) citat de A. Boboc, p. LIII, în cuvântul introductiv la *Estetica* – N. Hartmann
- (175) Th. Lipps, *Estetica*, vol. I, p. 72
- (176) V. Kandinsky, *Spiritualul în artă*, p. 103
- (177) *Idem*, p. 113
- (178) D. Townsend, *Introducere în estetică*, p. 165
- (179) N. Hartmann, *Estetica*, p. 81
- (180) *Idem*, p. 37

- (181) Bulgakov, apud R. Bayer, *Esthétique mondiale au XX-e siècle*, p. 90
- (182) N. Berdiaev, *Sensul Creației*, p. 212
- (183) H. Focillon, *Viața formelor*, p. 8
- (184) Giuseppe Piscicelli, *Estetica nuova. Bellezza, arte, critica*, p. 163
- (185) A. Besançon, *op.cit.*, p. 400
- (186) I. Ianoși, *Estetica*, p. 62
- (187) Robert Stecker, *The Correct and Appropriate in the Appreciation of Nature*, p. 43
- (188) V. Kandinsky, *op.cit.*, p. 7

# Bibliografie

- Achiței, Gheorghe, *Ce se va întâmpla mâine*, Ed. Albatros, București, 1972
- Achiței, Gheorghe, *Frumosul dincolo de artă*, Ed. Meridiane, București, 1988
- Adorno, Theodore, *Sulle categorie del brutto, del bello e della tecnica*, Ed. Einaudi, Torino 1975
- Alberti, Leon Battista, *Despre pictură*, Ed. Meridiane, București, 1969
- Aquino, Toma d', *Despre principiile naturii*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2001
- Arcy, Thompson d', *Growth and Form*, Cambridge University Press, 1917
- Aristotel, *Etica Nicomahică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988
- Aristotel, *Metafizica*, Ed. Academiei, București, 1965
- Aristotel, *Poetica*, Ed. Academiei, București, 1965
- Augustin, *Soliloquia*, Editura de Vest, Timișoara, 1992
- Barasch, Moshe, *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, Ed. New York University Press, New York, 1985
- Barasch, Moshe, *Modern Theories of Arts 1. From Winckelmann to Baudelaire*, Ed. New York University Press, New York, 1990
- Baugniet, Marcel Luis, *Vers un synthese esthetique et sociale*, Ed. Labor Archives du Futur, Paris, 1986

- Bayer, Raymond, *Histoire de l'Esthétique*, Ed. Armand Colin, Paris, 1961
- Bayer, Raymond, *L'Esthétique Mondiale au XX-e siècle*, Ed. Presse Universitaires de France, Paris, 1961
- Bayer, Raymond, *La Philosophie Française* (in *L'Activité Philosophique Contemporaine en France et au Etats-Unis*, vol. II), Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1950
- Becq, Annie, *Genèse de l'Esthétique Française moderne 1680-1814* Ed. Albain Michel, Paris, 1984
- Belaval, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Ed. Gallimard, Paris, 1969
- Bellini, Paolo, *Estetica e comportamento*, Ed. Pubblicazioni della Università Cattolica, Milano, 1976
- Berdiaev, Nicolai, *Sensul creației*, Ed. Humanitas, București, 1992
- Bertin, Giovanni M., *L'ideale estetico*, La nuova Italia Editrice, Firenze, 1974
- Besançon, Alain, *Imaginea interzisă*, Ed. Humanitas, București, 1996
- Bîcikov, V.V., *Estetica Antichității târzii*, Ed. Meridiane, București, 1984
- Bonesio, Luisa, *Il sublime e lo spazio*, Ed. Franco Angeli, Milano, 1985
- Bouveresse, Renee, *L'expérience esthétique*, Ed. Armand Colin / Masson Paris, 1998
- Bovi, Arturo, *Leonardo Filosofo, Artista, Uomo*, Ed. Ulrico Hoepli, Milano, 1952
- Briganti, Carlo, *Arte e società (Antologia della problematica estetica di Antonio Banfi)*, Ed. Calderini, Bologna, 1971
- Bulgakov, Serghei, *Icoana și cinstirea sfintelor icoane*, Ed. Anastasia, București, 2000

- Burke, Edmund, *Despre sublim și frumos*, Ed. Meridiane, București, 1981
- Carbonara, Cleto, *Del bello e dell'arte e alteri saggi*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1973
- Ceccato, Silvio, *La fabbrica del bello*, Ed. RCS Rizzoli Libri Sp.A, Milano, 1987
- Cennini, Cennino, *Tratat de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1977
- Chastel, Andre, *Fables, Formes, Figures*, Ed. Flammarion, Paris, 1978
- Collingwood, R.G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1964
- Cornea, Andrei, Platon. *Filosofie și cenzură*, Ed. Humanitas, București, 1995
- Cottingham, John, *Descartes*, Ed. Științifică, București, 2000
- Croce, Benedetto, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1970
- Curinschi Vorona, Gheorghe, *Introducere în arhitectura comparată*, Ed. Tehnică, București, 1991
- Diaconescu, Mihail, *Prelegeri de Estetica Ortodoxiei* (vol. I, II), Ed. Porto-Franco, Galați, 1996
- Diderot, Denis, *Scrieri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1967
- Dima, Al., *Domeniul estetice*, Ed. Fundația Regele Mihai I, București, 1947
- Dima, Al., *Probleme estetice*, Sibiu, 1943 (editura nu este menționată)
- Dionisie din Furma, *Carte de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1979
- Dionisie pseudoAreopagitul, *Ierarhia Cerească. Ierarhia Bisericească*, Ed. Institutul European, Iași, 1994
- Dodds, E.R., *Dialectica spiritului grec*, Ed. Meridiane, București, 1983

- Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice* (vol. I, II) Ed. Meridiane, București, 1976
- Dufrenne, Mikel, *Esthétique et philosophie*, Ed. Klincksieck, Paris, 1967
- Dürer, Albrecht, *Lettres et écrits theorique. Traite des proportion*, Ed. Hermann, Paris, 1964
- Dürer, Albrecht, *Tratatul ucenicului pictor*, Ed. Meridiane, București, 1970
- Eco, Umberto, *Artă și frumosul în estetica medievală*, Ed. Meridiane, București, 1999
- Emanuele, Pietro, *La circolarità di macroestetica e microestetica* (în Semiotica ed estetica), Baden-Baden / Roma 1981 (editura nu este menționată)
- Emanuele, Pietro, *La microestetica*, Ed. Armando-Armando, Roma, 1980
- Evdochimov, Paul, *Artă icoanei, o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1993
- Favilla, Paolo, *Estetica Nuova, Bellezza Arte Critica*, Editrice la Nuova Europa, Florența, 1971
- Ferry, Luc, *Le Sens du Beau*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1998
- Fleming, William, *Artă și Idei*, Ed. Meridiane, București, 1983
- Florenski, Pavel, *Iconostasul*, Ed. Anastasia, București, 1994
- Florian, Mircea, *Metafizică și Artă*, Ed. Echinoux, Cluj, 1992
- Focillon, Henri, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, București, 1995
- Formagio, Dino, *La morte dell'arte e l'Estetica*, Ed. Societa Editrice Il Mulino, Bologna, 1983
- Gabar, André, *Les origines de l'esthétique medievale*, Ed. Macula, Paris, 1992

- Gadamer, Hans Georg, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, Iași, 2000
- Garroni, Emilio, *Senso e paradosso, l'estetica, filosofia non speciale*, Ed. Gius, Laterza & Figli Spa, Roma Bari, 1986
- Ghițescu, Gheorghe, *Leonardo da Vinci și civilizația imaginii*, Ed. Albatros, București, 1986
- Ghițescu, Gheorghe, *Permanențele artei*, Ed. Meridiane, București, 1976
- Ghyka, Matila, *Esthétique des proportion dans la nature et dans les arts*, Ed. Gallimard, Paris, 1927
- Giacomo, Giuseppe di, *Della logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Ed. Pratiche, Parma, 1989
- Gilbert, Kathrine Everett, *Istoria Esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972
- Goff, Jacques Le, *Sfântul Francisc din Assisi*, Ed. Polirom, Iași, 2000
- Guyau, Jean-Marie, *Problemele esteticii contemporane*, Ed. Meridiane, București, 1990
- Haecker, P. M.S., *Wittgenstein*, Ed. Științifică, București, 2000
- Hartmann, Nicolai, *Estetica*, Ed. Univers, București, 1974
- Hazard, Paul, *Criza conștiinței europene 1680 1715*, Ed. Univers, București, 1973
- Hegel, G.W.F., *Lección despre Platon*, Ed. Humanitas, București, 1998
- Hegel, G.W.F., *Estetica* (vol. I, II), Ed. Academiei, București, 1966
- Hemming Fry, John, *La Rivolta contro il Bello*, Ed. S.A.G. Barbera, Florența, 1939
- Huyghe, René, *Les Puissances de l'images*, Ed. Flammarion, Paris, 1965
- Huyghe, René, *Formes et Forces. De l'atome a Rembrandt*, Ed. Flammarion, Paris, 1971

- Huyghe, René, *L'Art et l'Homme* (vol. I, II, III), Ed. Larousse, Paris, 1957-1961
- Ianoși, Ion, *Schiță pentru o estetică posibilă*, Ed. Eminescu, București, 1975
- Ianoși, Ion, *Estetica*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1978
- Ișfănoni, Doina, *Interferența dintre magic și estetic*, Ed. Enciclopedică, București, 2002
- Jablan, Slavik V., *Symmetry and Ornament*, Ed. Mathematical Institute, Belgrad, 1995
- Jamenez, Mark, *Adorno: art, ideologie et theorie de l'art*, Union Generale d'Edition, Paris, 1973
- Kandinski, Wassily, *Spiritualul în artă*, Ed. Meridiane, București, 1994
- Kant, Immanuel, *Critica Facultății de Judecare*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981
- Kant, I., *Despre frumos și bine* (antologie de texte de Ion Ianoși), Ed. Minerva, București, 1981
- Kovacs, Albert, *Frumosul Pur*, Ed. Seara, București, 2000
- Kuhn, Helmut, *Istoria Esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972
- Leach, Neil, *Anestetica*, Ed. Paideia, București, 1999
- Lessing, G.E., *Laocoon* (în *De la Apollo la Faust*, antologie de V.E. Mașek), Ed. Meridiane, București, 1978
- Ley, Hermann, *Studii de filosofie medievală*, Ed. Științifică, București, 1973
- Liebmann, Otto, *Doctrina principală a lui Kant* (în „Filosofie neokantiană în texte” cu o introducere de Octavian Nistor), Ed. Științifică, București, 1993
- Lipps, Theodore, *Estetica* (vol. I, II), Ed. Meridiane, București 1987
- Lukacs, Georg, *Estetica*, Ed. Meridiane, București, 1972

- Michel, Alain, *La parole et la beauté*, Ed. Les Belles Lettres, Paris, 1982
- Michelis, p. A., *Esthétiques de l'Art Byzantin*, Ed. Flammarion, Paris, 1959
- Mioglioni, Ermanno, *L'Estetica Contemporanea*, Ed. „E. Ariani” e „L'Arte della Stampa”, Florența, 1980
- Morar, Vasile, *Estetica*, Ed. Universității din București, București, 2003
- Morpurgo-Tagliabue, Guido, *Estetica contemporană*, Ed. Meridiane, București, 1976
- Moutsopoulos, Evangelos, *Categoriile estetice*, Ed. Univers, București, 1976
- Munro, Thomas, *La Philosophie Americaine* (în *L'Activite Philosophique Contemporaine en France et aux Etats-Unis*, vol. I), Ed. P.U.F., Paris, 1950
- Neacșu, Adriana, *Metafizica Binelui la Plotin*, Mihai Dascăl Editor, București, 1996
- Negulescu, P. P., *Filosofia Renașterii*, Ed. Eminescu, București, 1986
- Nicolescu, Costion, *Spre o cultură liturgică*, Ed. Anastasia, București, 1999
- Noica, Constantin, *Mathesis sau bucuriile simple*, Ed. Humanitas, București, 1992
- Onelli, Onello, *Estetica del Novecento*, Ed. Al pescatore di luna, Roma (anul apariției nu este menționat)
- Ortega y Gasset, Jose, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Ed. Humanitas, București, 2000
- Ozolin, Nicolai, *Chipul lui Dumnezeu, Chipul omului*, Ed. Anastasia, București, 1998
- Panofsky, Erwin, *Ideea*, Ed. Univers, București, 1975
- Panofsky, Erwin, *Arhitectură gotică și gândire scolastică*, Ed. Anastasia, București, 1999

- Panofsky, Erwin, *L'oeuvre d'art et ses significations*, Ed. Gallimard, Paris, 1969
- Pareyson, Luigi, *Estetica*, Ed. Bompiani, Milano, 1998
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Ed. Nilsson, Paris, 1986
- Perniola, Mario, *La Transestetica heideggeriana* (în Statuto dell'estetica studii de estetică, coordonator Emilio Mattioli), Ed. Mucchi, Modena, 1986
- Petrișor, Marcel, *Curențe estetice contemporane*, Ed. Univers, București, 1972
- Philolaos, *Despre Pytagora și pytagorei*, Ed. Paideia, București, 2001
- Pictet, Adolphe, *Du Beau dans la nature, l'art et la poésie*, Ed. Sandoz et Fischbacher, Paris, 1875
- Piscicelli, Giuseppe, *Estetica nuova. Belleza, arte, critica*, Florența, 1971
- Platon, Opere:
- a) *Banchetul*, Ed. Humanitas, București, 1995 (I)/Symposion (studiu introductiv de Șt. Bezdechi), Ed. Fundația Culturală Regală Regele Mihai I, București, 1944 (II)
  - b) *Charmides*, Opere vol. I, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975
  - c) *Hippias Maior* (cu un comentariu de Jean Lacoste), Ed. Hatier, Paris, 1985
  - d) *Protagoras*, Opere vol. I
  - e) *Omul Politic*, Opere vol. VI, București, 1989
  - f) *Parmenide*, Opere vol. VI
  - g) *Phaidros* (comentariu de Martin Heidegger: Dialogul Phaidros: frumusețea și adevărul într-o dezbinare fericită), vol. IV, București, 1983
  - h) *Philebos*, Opere vol. VII, Ed. Științifică, București, 1993

- i) *Republica* (cuvânt prevenitor de Constantin Noica), Opere vol. V, București, 1986
  - j) *Theaitetos*, Opere vol. VI,
  - k) *Timaios*, Opere vol. VII
  - l) *Phaidon*, Opere vol. IV
- Plebe, Armando, *Estetica* (antologie de texte însoțite de comentariile autorului), Ed. Sausoni, Florența, 1965
- Plotin, Enneadele I.6 (1) *Despre frumos*, Ed. Antaios, Oradea, 2000
- Poincaré, Henri, *La valeur de la science*, Ed. Flammarion, Paris, 1900
- Porphyrrios, *Viața lui Pitagora; Viața lui Plotin*, Ed. Polirom, Iași, 1998
- Posescu, Al., *Platon, filosofia dialogurilor*, Ed. Științifică, București, 1971
- Proprius, de Americo, *Verso la nuova estetica*, Ed. Arte e Storia, Roma, 1948
- Rasulo, Pio, *Il divenire dell'estetica*, Ed. Adriatica, Salentina / Lecce, 1980
- Read, Herbert, *Imagine și idee*, Ed. Univers, București, 1970
- Reszler, André, *L'Esthétique Anarchiste*, Ed. PUF, Paris, 1973
- Reynolds, Joshua, *Cele cincisprezece discursuri despre artă*, Ed. Meridiane, București, 1991
- Ribon, Michel, *L'art et la nature*, Ed. Hatier, Paris, 1988
- Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului*, Ed. Meridiane, București, 1984
- Ross, Sir David, *Aristotel*, Ed. Humanitas, București, 1998
- Rousseau, Jean-Jacques, *Scrieri despre artă*, Ed. Minerva, București, 1981
- Russel, Bertrandt, *Histoire de la philosophie occidentale*, Ed. Gallimard, Paris, 1953

- Rusu, Liviu, *Logica frumosului*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1968
- Santayana, George, *The Sense of Beauty*, Ed. Collier Books, New York, 1961
- Schelling, F.W.J., *Filosofia artei*, Ed. Meridiane, București, 1992
- Schiller, Friedrich, *Scrieri estetice*, Ed. Univers, București, 1981
- Schillinger, Joseph, *The Mathematical Basis of the Arts*, Ed. Philosophical Library, New York, 1948
- Schneider, Pierre, *Le commencement et la suite*, Ed. Flammarion, Paris, 1994
- Schopenhauer, Artur, *Studii de estetică* (cu un studiu introductiv de N. Tertulian), Ed. Științifică, București, 1974
- Sedlmayer, Hans, *Pierderea măsurii*, Ed. Meridiane, București, 2001
- Servien, Pius, *Introducere la un mod de a fi*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1987
- Servien, Pius, *Estetica. Muzică, pictură, poezie, știință*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975
- Singer, Peter, *Hegel*, Ed. Humanitas, București, 1996
- Smeu, Grigore, *Sensuri ale frumosului în estetica românească*, Ed. Academiei, București, 1969
- Souriau, Etienne, *Le corrispondenze delle arti*, Ed. Alinea, Florența, 1988
- Șestov, Lev, *Extazele lui Plotin*, Ed. Fides, Iași, 1996
- Thrope, Clarence DeWitt, *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes*, Ed. Russell and Russell Inc., New York, 1964
- Townsend, Dabney, *Introducere în Estetică*, Ed. All, București, 2000
- Trubețkoi, Evgheni N., *3 eseuri despre icoană*, Ed. Anastasia, București, 1999
- Trudu, Luciano, *La Legge del Bello*, Cedan Casa Editrice Dott. Antonio, Milano-Padova, 1962

- Trudu, Luciano, *I concetto del Bello*, Cedan Casa Editrice Dott. Antonio, Milano-Padova, 1962
- Vallora, Marco, *La bellezza e difficile* (în L'elogio della bellezza, Roberto Capucci alla Galleria di Palazzo Colona), Ed. De Luca, Roma, 2000
- Vania, Nicolae, *Tendințe actuale în estetica fenomenologică*, Ed. Științifică, București, 1974
- Vaucez, Andre, *Spiritualitatea Evului Mediu Occidental* (secolele VIII-XII), Ed. Meridiane, București, 1994
- Vianu, Tudor, *Arta și Frumosul*, Ed. Societatea Română de Filosofie, București, 1931
- Vianu, Tudor, *Istoria estetice de la Kant până azi*, Ed. Institutul de Arte Grafice „Bucovina”, București, 1934
- Vianu, Tudor, *Gândirea estetică* (antologie și prefață de Vasile Morar), Ed. Minerva, București, 1986
- Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, București, 1939
- Vianu, Tudor, *Studii de estetică, Opere* vol. VII, Ed. Minerva, București, 1978
- Vianu, Tudor, *Cursuri universitare, Opere* vol. XII, Ed. Minerva, București, 1987
- Vinci, Leonardo da, *Tratat despre pictură*, Ed. Meridiane, București, 1971
- Vinci, Leonardo da, *Estetica și Părți Apologetice asupra Picturei*, Ed. Cugetarea, București, 1934
- Vitruvius, P. M., *Despre arhitectură*, Ed. Academiei, București, 1964
- Vlăduțescu, Gheorghe, *Experiență și inducție la Aristotel*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975
- Weyl, Hermann, *Simetria*, Ed. Științifică, București, 1966
- Wilde, Oscar, *De Profundis*, Ed. All, București, 1996

- Winckelmann, J.J., *Considerațiuni asupra imitării operelor grecești în pictură și sculptură* (în *De la Apollo la Faust*), Ed. Meridiane, București, 1978
- Wittgenstein, Ludwig, *Leccións și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, Ed. Humanitas, București, 1993
- Zafeirakou, Aegli, *Comment le musée voit l'école* (în *Entre Ecole et Musée: Le Partenariat Cultural d'Education* antologie coordonată de Françoise Buffer), Ed. Presses Universitaire de Lyon, Lyon, 1998
- \*\*\* *Manuale di estetica* (autorii: Armando Plebe, Pietro Emanuele), Ed. Armando, Roma, 1984
- \*\*\* *L'altra estetica* (autorii: Maurizio Ferraris, Alessandra Saccon, Tonino Griffero, Pietro Kobau, Alessandra Arbo, Valter Pinto), Ed. Einaudi, Torino, 2001
- \*\*\* *L'estetica nella scienza* (studii de: H.E. Gruber, A.I. Miller, Philip Morrison, C.S. Smith, S. Papert, Sir Geoffrey Vickers, Judith Wechsler), Ed. Riuniti, Roma, 1982
- \*\*\* *Estetica e teoria dell'informazione* (antologie și cuvânt introductiv de U. Eco), Ed. Bompiani, Milano, 1972
- \*\*\* *Encyclopedia of Clasical Philosophy*, Ed. Donald Y. Zeyl, Londra, 1997
- \*\*\* *O enciclopedie a filosofiei grecești* (autor Gh. Vlăduțescu), Ed. Paideia, București, 2001
- \*\*\* *Estetica și Teoria Artei* (crestomație de Cezar Radu, George Ceaușu, Vasile Morar), Ed. Universității din București, 1980
- \*\*\* *Dicționar de estetică generală*, Ed. Politică, București, 1972
- \*\*\* *Dicționar de filosofie*, Ed. Politică, București, 1978

- Arnheim, Rudolf, *Art as such*, The British Journal of Aesthetics 39/3/1999
- Bernal, Sara, *Virtue and Beauty: remark on McGinn's Aesthetic theory of virtue*, The British Journal of Aesthetics 38 / 3 / 1998
- Berniere, Vincent, *L'esthétique du cool*, Beaux Art Magazine 207/ august 2001
- Bonzan, Roman, *Aesthetics objectivity and the ideal observer theory*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 36 / 3 / 1999
- Brady, Emily, *Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 / 2 / 1998
- Budd, Malcom, *The Aesthetic Appreciation of Nature* 36 / 3 / 1996
- Budd, Malcom, *Delight in the Natural World: Kant on the Aesthetic Appreciation of Nature –Part I: Natural Beauty*, The British Journal of Aesthetics 38 / 1 / 1998; Part II: *Natural Beauty and Morality*, The British Journal of Aesthetics 38 / 2 / 1998
- Carroll, Noel, *Art and the domain of the aesthetic*, The British Journal of Aesthetics 40 / 2 / 2000
- Cazeaux, Clive, *Synaesthesia and Epistemology in Abstract Painting*, The British Journal of Aesthetics 39 / 3 / 1999
- Crăciun, Matei G., *Symbole et symetrie*, Cahiers roumains d'etude litteraires 3 / 1987
- Croddy, Stephen, *Gothic architecture and Scolastic Philosophy*, The British Journal of Aesthetics 39 / 3 / 1999
- Crowther, Paul, *The significance of Kant's Pure Aesthetic Judgement*, The British Journal of Aesthetics 36 / 2 / 1996
- Dard, M., *Paul Valéry sau forma creatoare*, „Simetria” Caiete de Artă și Critică VII / 1946

- Dean, Jeffrey T., Clive Bell and G.E.Moore. *The Good of Art*, The British Journal of Aesthetics 36 / 2 / 1996
- Dempster, Douglas, *Renaturalizing Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 15 / 2 / 1993
- Diffey, T.J., *On American and British Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 / 2 / 1993
- Engler, Gideon, *Aesthetics in Science and in Art*, The British Journal of Aesthetics 30 / 1 / 1990
- Files, Craig, *Goodman's Rejection of Resemblance*, The British Journal of Aesthetics 36 / 4 / 1996
- Frank, H., *Sur un theoreme d'esthétique informationnelle*, Revue d'esthétique iulie-decembrie 1958
- Gaiger, Jason, *Constraints and Conventions: Kant and Greenberg on Aesthetic Judgement*, The British journal of Aesthetics 39 / 4 / 1999
- Garelli, Gianluca, *Kant e la verta estetica*, Riviste di estetica 43/ anno XXXIII
- Ghyka, Matila, *Despre ritm și durată*, Simetria III / 1940-1941
- Godlovich, Stan, *Evaluating Nature Aesthetically*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56 / 2 / 1998
- Guidelli, Chiara, *Verita ed arte net trattato „Sul bello inteligibile” di Plotino*, Rivista di estetica 37 / 1991
- Guidelli, Chiara, *Salire verso il bello: sul Simposio di Platone*, Rivista di estetica 47 / 2 / 94/95
- Guyer, Paul, *Kant's Conception of Fine Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 52 / 3 / 1994
- Hermeren, Goran, *Scandinavian Aesthetics*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 / 2 / 1993

- Hoffmann, Roland, *Molecular Beauty*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 48 / 3 / 1990
- Janaway, Christopher, *Plato's Analogy between Painter and Poet*, The British Journal of Aesthetics 31 / 1 / 1991
- Kemp, Gary, *The Aesthetic Attitude*, The British Journal of Aesthetics 39 / 4 / 1999
- Kiner, Aline, *L'art Roman. Symbole et mysteres*, Science et Avenir iulie 2003
- Korsmeyer, Carolyn, *Pleasure: Reflections on Aesthetics and Feminism*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 / 3 / 1993
- Lonand, Ruth, *Bergson's concept of Art*, The British Journal of Aesthetics 39 / 4 / 1999
- Muelder Eaton, Marcia, *Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 / 2 / 1998
- Mattick, Paul, *Beautiful and Sublim*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 48 / 4 / 1990
- McAdoo, Nick, *Aesthetics and the Insularity of Arts Educators*, The British Journal of Aesthetics 30 / 1 / 1990
- Montecchio, Stefania, *Creaturalita e bellezza in Robert Walser*, Rivista di estetica 44-45 / 2-3 / 1993
- Mopurgo-Tagliabue, Guido, *La crisi estetica del settecento Winckelmann*, Hemsterhuis, Herder, Rivista di estetica 47 / 2 / 94/95
- Moutsopoulos, Ev., *Le Presque-Beau*, Revue d'Esthetique ian.-iulie 1964
- Novitz, David, *Art by another name*, The British Journal of Aesthetics 38 / 1 / 1998
- Paronuzzi, Giovanni, *Bello di natura e idealismo estetico. Kant e Schiller*, Rivista di estetica 3 / 1996
- Polin, Raymond, *Rien n'est beau que le laid..ou presque*, Revue d'Esthétique 3-4 / 1966

- Riccio, Raffaele, *Per un analisi del Simposio platonico e del Convito o ver' dialogo d'amore di M.Ficino*, Rivista di estetica 47 / 2 / 94/95
- Rolston, Holmes, *Does Aesthetic Appreciation of Landscape Need to be Science Based?*, The British Journal of Aesthetics 35 / 4 / 1995
- Rowe, M.W., *The Objectivity of Aesthetic Judgment*, The British Journal of Aesthetics 39 / 1 / 1999
- Rueger, Alexander, *Experiments, Nature and Aesthetic Experience in the Eithteenth Century*, The British Journal of Aesthetics 37 / 4 / 1997
- Saito, Yurico, *The Aesthetics of Unscenic Nature*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 / 2 / 1998
- Sartwell, Crispin, *Natural Generalivity and Imitation*, The Brithish Journal of Aesthetics 31 / 1 / 1991
- Savile, Anthony, *Naturalism and the Aesthetic*, The British journal of Aesthetics 40 / 1 / 2000
- Shier, David, *Why Kant finds nothing ugly*, The British Journal of Aesthetics 38 / 4 / 1998
- Shord, Larry, *The Aesthetic Value of Fractal Image*, The British Journal of Aesthetics 3 / 4 / 1991
- Sircello, Guy, *Beauty in Shards and Fragments*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 48 / 1 / 1990
- Souriau, Etienne, *L'art et les nombres*, Revue d'Esthetique III-IV / 1961
- Sthephan, Lucien, *Symmeria*, Revue d'Esthetique III-IV / 1961
- Stern-Gillet, Suzanne, *Plotinus and his portrait*, The British Journal of Aesthetics 37 / 3 / 1997
- Stecker, Robert, *The correct and appropriate in the appreciation of nature*, The British Journal of Aesthetics 37 / 4 / 1997
- Thuillier, Pierre, *Goethe l'heresiaque*, Recherche 64 / feb. 1976

- Van Peer, Willie, *Canon Formation: Ideology or Aesthetic Quality?*, The British Journal of Aesthetics 36 / 2 / 1996
- Waugh, Joanne B., *Analytic Aesthetics and Feminist Aesthetics: Neither / Nor?*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 48 / 8 / 1990
- Wenzel, Christian, *Kant finds nothing Ugly?*, The British Journal of Aesthetics 39 / 4 / 1999
- Whibley, M.E.L., *The Redemption of Art*, The British Journal of Aesthetics 38 / 4 / 1998
- Wicks, Robert, *Kant on Beautifying the Human Body*, The British Journal of Aesthetics 39 / 2 / 1999
- Zangwill, Nick, *Aesthetic/Sensory dependence*, The British Journal of Aesthetics 38 / 1 / 1998
- Zangwill, Nick, *The beautiful, the dainty and the dumpy*, The British Journal of Aesthetics 35 / 4 / 1995

## RECENZII:

- Amoroso, Leonardo, recenzie la *Die Theorie des Schönen in italienischen Renaissance* de Michael Jager, în Riv. di estetica 38/2/1991
- Armheim, R., recenzie la *Problems of Style: Foundation for a History of Ornament* de Alois Riegl, B.J.A. 35/4/1995
- Borsella, Valentina, recenzie la *La ragione estetico* de Luisa Bonesio Riv. di estetica 39/3/1991
- Crowther, Paul, recenzie la *Kant after Duchamp* de Thierry de Duve, B.J.A. 37/4/1997
- Danna, Bianca, recenzie la *Saggio sopra la Bellezza* de Giuseppe Spalletti Riv. di estetica 44-45/2-3/1993
- Davini, Simonelle, recenzie la *A.G. Baumgarten, I. Kant. Il battesimo dell'estetica* lucrare

- îngrijită de Leonardo Amoroso, Riv.di est. 3/  
1996
- Garelli, Gianluca, recenzie la *Panseri sull'imitazione*  
de J.J.Winckelmann, Riv. di estetica 44-45/2-  
3/1993
- Gill, Christopher, recenzie la *Image of Excellence:  
Plato's Critique of the Arts* de Christopher  
Janaway, B.J.A. 37/4/1997
- Griffero, Tonino, recenzie la *La bellezza* de Stefano  
Zecchi, Riv. di estetica 38/2/1991
- Hyman, John, recenzie la *Art and Representation*  
de John Willats, B.J.A. 39/2/1999
- Lyas, Colin, recenzie la *Real Beauty* de Eddy M.  
Zemach, B.J.A. 38/4/1997
- McAldoo, Nick, recenzie la *The Aesthetic Attitude*  
de David E.W. Fenner B.J.A. 37/4/1997
- Schalow, Frank, recenzie la *Systematic Aesthetics*  
de Richard Dien Winfield, B.J.A. 39/3/1999
- Soetje, Elena, recenzie la *Fenomenologie e  
interpretazione* de E. Nicoletti Riv. di estetica  
38/2/1991
- Stella, Gloria, recenzie la *Lo spirituale nell'arte* de  
W. Kandinsky, Riv.di estetica 44-45/2-3/1993

# Cuprins

|                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducere .....                                                            | 5   |
| <b>PARTEA I. Evoluția conceptului de frumos</b>                              |     |
| în estetica europeană .....                                                  | 11  |
| Frumosul în concepția gânditorilor antici .....                              | 13  |
| Perioada preestetică a frumosului .....                                      | 13  |
| Platon .....                                                                 | 16  |
| Aristotel .....                                                              | 34  |
| Plotin .....                                                                 | 40  |
| Frumosul la creștini .....                                                   | 51  |
| Conceptul de frumos în Renaștere .....                                       | 64  |
| Marea dilemă a secolelor al XVII-lea<br>și al XVIII-lea .....                | 79  |
| Importanța Franței în gândirea<br>europeană .....                            | 79  |
| Aportul gândirii engleze în aprecierea<br>frumosului .....                   | 92  |
| Conceptul de frumos în gândirea<br>germană prekantiană .....                 | 102 |
| Îndepărtarea de vechea înțelegere<br>a frumosului .....                      | 113 |
| Frumosul urmărit din perspectiva<br>sistemelor filosofice postkantiene ..... | 125 |
| Modificările conceptului de frumos<br>în secolul al XIX-lea .....            | 134 |

|                                                                               |         |
|-------------------------------------------------------------------------------|---------|
| Permanență și absență în abordarea<br>conceptului de frumos .....             | 149     |
| <b>PARTEA a II-a. Despre dihotomia</b>                                        |         |
| „frumos natural – frumos artitic” .....                                       | 175     |
| Frumosul în natură și în artă la vechii greci .....                           | 177     |
| Platon și predecesorii săi .....                                              | 177     |
| Aristotel .....                                                               | 185     |
| Plotin .....                                                                  | 192     |
| Raportul între frumosul natura și cel artistic<br>în concepția creștină ..... | 198     |
| Arta și natura în Renaștere .....                                             | 209     |
| Debutul superiorității frumosului artistic ....                               | 226     |
| Clasic, neoclasic și baroc .....                                              | 240     |
| Grecia antică – model al esteticii<br>germane .....                           | 247     |
| Immanuel Kant .....                                                           | 253     |
| Concepțiile germane postkantene .....                                         | 263     |
| Situații semnificative întâlnite în secolul<br>al XIX-lea .....               | 275     |
| Ezităările secolului XX .....                                                 | 286     |
| Concluzii .....                                                               | 299     |
| <br>Note – partea I .....                                                     | <br>303 |
| <br>Note – partea a II-a .....                                                | <br>314 |
| <br>Bibliografie .....                                                        | <br>321 |

Andra Panduru este lector universitar la Catedra de Tehnico-Teoretice, Disciplina Anatomie Artistică, a Universității Naționale de Arte București, doctor în Estetica Artelor Plastice.

„În evoluția gândirii europene obiectul central al esteticii a fost, timp de secole, conceptul de frumos. Astăzi estetica și critica evită să ofere judecăți mai ales asupra problemelor fundamentale. Frumosul este însă necesar ca mijloc de unitate și reconciliere a experienței fragmentare a secolului XX.”



PAIDEIA IMAGE AND COLLECTION  
PIAȚA UNIRII NR. 1  
BUCUREȘTI, ROMÂNIA

[WWW.PAIDEIA.RO](http://WWW.PAIDEIA.RO)

[WWW.CADOURIALESE.RO](http://WWW.CADOURIALESE.RO)

[WWW.CADOURICULTURALE.RO](http://WWW.CADOURICULTURALE.RO)



ISBN 978-606-748-126-6