

Dabney Townsend

INTRODUCERE ÎN ESTETICĂ

CUPRINS:

Introducere.

Estetica și limbajul despre artă.16

Să începem cu începutul.16

Predicatele estetice.36

Critica și termenii de valoare.43

Problema definiției.54

Referințe bibliografice și sugestii de lectură.70

Analiza estetică și obiectul ei.75

Analiza formală.75

Obiectele estetice.84

Referințe bibliografice și sugestii de lectură.122

Artistul și opera de artă.125

Intențiile artistului.126

Inspirația.134

Creativitatea și originalitatea.147

Ruperea legăturii dintre Artist și Artă.157

Referințe bibliografice și sugestii de lectură.167

Publicul și opera de artă.171

Atitudinea publicului.171

Criticii și critica de artă.193

Instituțiile și rolul publicului.205

Referințe bibliografice și sugestii de lectură.214

Artistul și publicul.218

Estetica receptării.219

Mithopoesis: mit și ritual.232

Estetica instituțională și cea post-instituțională.241

O concluzie care nu conchide nimic.259

Referințe bibliografice și sugestii de lectură.261

Appendix. •.266

Glosar.274

Index.291

Introducere.

Această carte este o introducere în estetică și filosofia artei. Până în secolul al XVIII-lea filosofii nu au folosit cuvântul 'estetică'.¹ Ulterior, el a început să se impună ca termen care descrie întregul domeniu al emoțiilor, privit în opoziție cu rațiunea.² Conflictul dintre sentimente sau emoții și rațiune constituie una dintre cele mai vechi probleme filosofice. De regulă, filosofia apără argumentarea rațională și respinge în filosofie există o distincție importantă între folosirea unui cuvânt și citarea lui. De pildă, în propoziția anterioară cuvântul 'filosofie' este folosit, iar în această propoziție el este menționat. Practica uzuală cere ca un cuvânt citat să fie inclus între ghilimele simple, exceptând cazul în care contextul este suficient de clar pentru a face inutilă folosirea lor. În toate celelalte situații sunt folosite ghilimelele duble, inclusiv atunci când se atrage atenția asupra unui sens special al unui cuvânt, mai puțin în cazul unui citat în interiorul altui citat, unde, pentru a evita confuzia, se folosesc ghilimele simple pentru citatul inclus.

Nici o carte care pretinde că este o introducere într-un domeniu nu poate și nici nu ar trebui să fie cu totul originală. Ea trebuie să prezinte o diversitate de puncte de vedere care sunt bine cunoscute în domeniul pe care îl introduce. În același timp, e neplăcut să încarci un text introductiv cu note de subsol, pentru a conecta fiecare poziție la sursele ei sau pentru a urmări evoluția unei dispute filosofice în toate variațiile sale. În plus, multe dintre pozițiile la care mă refer au dobândit deja o largă circulație, au fost discutate și modificate de nenumărate ori. Punctele de vedere subliniate în acest text au adesea un caracter compozit. Atunci când se face referire la o anumită versiune a unei teorii, ea este prezentată într-o formă condensată, rezumativă. Mă voi folosi deci de soluția trimitărilor bibliografice așezate la sfârșitul capitolului, unde cititorul va găsi materialul de referință combinat cu sugestiile de lectură. Notele de subsol se vor limita la scurte clarificări sau la referințe încrucișate. Așadar, pentru originea termenului 'estetică' vezi Referințe bibliografice și Sugestii de lectură, de la sfârșitul acestei Introduceri.

Emoția. Totuși, în Renaștere și în secolul al XVII-lea a existat tendința ca gândirea individului să înlocuiască rațiunea universală din postura sa de autoritate cognitivă. Dar indivizii nu sunt niște simple mașini gânditoare. Adepții raționalismului filosofic considerau că rațiunea pură, alcătuită din idei clare și distincte pe care mintea umană le pune laolaltă prin înlanțuiri logice, reprezintă adevărata formă de cunoaștere. Totuși, chiar și raționaliștii au trebuit să admită că ființele umane mai au și o altă latură; estetica a apărut tocmai ca o încercare de a pune într-o lumină pozitivă rolul pe care sentimentele și emoțiile îl joacă în gândirea umană. Aproape în același timp, conceptele noastre moderne despre artele frumoase – muzica, pictura, poezia, dansul etc.

— Au început să se distingă mai clar de meșteșuguri, de artele decorative și de cele practice. Ideea că unele ar trebui considerate arte frumoase, că ele

sunt fundamentale pentru cultură și că exprimă sentimente nobile este relativ recentă. Desigur, artele propriu-zise existau și în culturile clasice, însă erau privite fie ca atribute ale unor instituții – statul, religia, justiția – fie ca ornamente sau accesorii decorative. Nu exista o distincție clară între artizani și artiști, cu excepția poeziei, care avea uneori o funcție specială, de glas al zeilor. Noua concepție despre individ care a debutat în Renaștere și a continuat de-a lungul secolelor XVII și XVIII a dat artiștilor și creației lor un statut pe care nu îl puteau dobândi atât timp cât erau considerați meșteșugari, iar arta lor constituia un mijloc de a duce la îndeplinire alte scopuri culturale sau instituționale.

O dată ce artele frumoase au avansat spre o poziție specială în cadrul culturii, un tip aparte de sentimente au fost asociate artei, astfel încât treptat am ajuns să folosim 'estetic' ca pe un termen generic, pentru a desemna nu doar anumite emoții, ci toate relațiile noastre cu arta. În acest sens, estetica nu se limitează la filosofia care a urmat secolului XVIII. Termenul în sine devenise anacronic chiar înaintea acestei epoci, însă ne trebuia un cuvânt care să acopere atât filosofia artei, cât și reacțiile noastre față de artă și față de natură. În această carte voi folosi termenul 'estetic' în cel mai larg sens posibil, pentru a desemna toate conceptele și emoțiile care alcătuiesc experiența noastră cu privire la artă și natură în aparența ei artistică.

Filosofii folosesc termenul 'estetică' pentru a desemna o disciplină cu un discurs argumentativ similar celui etic sau epistemologic. Obiectul esteticii poate fi o intuiție, un sentiment sau o emoție, dar estetica însăși este o parte a filosofiei și se supune aceluiași rigori privind susținerea empirică și argumentarea logică prin care se caracterizează întreaga cercetare filosofică. În acest sens, estetica ar trebui să poată explica toate fenomenele care aparțin domeniului său, deși pot fi multe teorii diferite care să concureze în interiorul disciplinei. Dacă două teorii pretind că explică aceleași fapte și nu pot fi reduse una la cealaltă, înseamnă că într-un anumit punct ele sunt logic inconsistente, pentru că nu pot fi adevărate amândouă. În principiu, doar una dintre teorii poate fi corectă, deși această afirmație nu ascunde nici un fel de aroganță. E posibil, firește, ca niciuna dintre ele să nu fie valabilă și poate că teoriile în sine n-ar trebui considerate adevărate sau false, ci doar mai mult sau mai puțin adecvate unui anumit scop. Cu toate acestea, teoriile esteticii filosofice sunt într-o competiție neîndoielnică.

Aici ar trebui să spunem câteva cuvinte despre modul în care filosofii utilizează termenul 'teorie', ca să fim siguri că nu vor apărea neînțelegeri pe parcurs. În limbajul curent, cuvântul 'teorie' se referă la ceva ce trebuie încă stabilit. Sherlock Holmes poate să aibă o teorie despre cum a fost comisă crima, dar apoi va trebui să dovedească cine este autorul. O 'dată găsit vinovatul, teoria lui nu mai este o teorie: ea a devenit un fapt cert. Totuși, filosofii și oamenii de știință folosesc termenul 'teorie' într-un alt sens. O teorie este o explicație de nivel superior, care leagă mai multe fapte și orientează investigațiile noastre către alte fenomene, încă neobservate. Teoria lui Newton

despre atracția gravitațională explică toate cazurile de corpuri care cad, dar explică totodată și imponderabilitatea în spațiu, lucru pe care Newton nu putea să-l observe. Teoriile sunt judecate în funcție de cât de multe lucruri pot explica în mod corect – fără să facă nici un fel de aserțiuni inconsistente logic – și în funcție de cât de mult pot fi extinse. Enunțurile care consemnează observații individuale sunt adevărate sau false. Enunțul „această carte are coperti roșii” este adevărat dacă (și numai dacă) această carte are efectiv coperti roșii. Teoriile nu pot să contrazică enunțurile de observație și să fie în același timp acceptabile. Dacă o teorie presupune ca o observație să aibă un anumit conținut, iar lucrurile nu stau așa, teoria este greșită. Putem spune deci că teoriile sunt adevărate sau false în funcție de adevărul sau falsitatea observațiilor pe care le includ și pe care le prevăd. Totuși, ar fi mai potrivit să spunem că o teorie este adecvată sau inadecvată. Adevărul și falsul nu au grade; o propoziție este fie adevărată, fie falsă. Teoriile pot fi însă mai bune sau mai puțin bune, corecte sau greșite. Deși două teorii pot fi incompatibile, o teorie mai cuprinzătoare poate explica alte teorii mai restrânse.

Atunci când vorbim despre o teorie a esteticii filosofice, încercăm să dăm o explicație artelor frumoase și frumosului natural. O teorie susține, de pildă, că toate artele sunt o formă de imitație. Această teorie trebuie să continue prin a lămuri ce înseamnă 'imitația', cum se aplică în cazul unor arte distincte precum poezia și arhitectura și cum explică ea experiențele artiștilor, criticilor și amatorilor de artă. Dacă poate face toate astea, e o teorie bună. Și totuși ea poate lăsa loc unei teorii și mai bune, care să explice mai mult. În filosofie și știință, ceea ce urmărim este teoria cea mai bună pe care o putem construi; scopul nostru este teoria. Spre deosebire de Holmes, nu vom înlocui niciodată teoria cu altceva care să nu mai fie teoretic, ci pur factual, pentru că teoriile noastre nu sunt decât modalități de a ordona și explica toate faptele pe care le cunoaștem. O teorie estetică poate exista și fără conceptul de experiență sau emoție estetică, atât timp cât emoțiile nu sunt considerate ca făcând parte din fenomenele care trebuie explicate. Atunci când, în Renaștere și în perioada care a urmat, s-a admis că emoția este ceva strâns legat de artă, noile teorii au trebuit formulate astfel încât să acopere aria mult mai vastă a faptelor care trebuiau explicate. Sarcina noastră ca filosofi este să construim astfel de teorii și să evaluăm succesul sau eșecul lor. Dacă însă – așa cum s-a susținut uneori – arta și emoția estetică nu sunt genul de lucruri pe care o teorie să le poată clarifica vreodată, trebuie să construim o teorie filosofică în stare să explice de ce emoția estetică nu poate fi explicată. (Scepticii procedează la fel atunci când încearcă să explice de ce în cunoaștere nu e posibilă certitudinea.) În ambele cazuri, estetica filosofică se referă la argumente și dovezi empirice asociate teoriilor estetice.

Pe de altă parte, artiștii și istoricii de artă tind să vorbească despre mai multe estetici diferite, în funcție de tipul de artă și de stilul reprezentării. Astfel, pentru fiecare revoluție artistică ei construiesc o nouă estetică. Ideea ar fi că o nouă formă de artă cere o nouă abordare și trezește noi sentimente. În acest

caz, ar putea exista mai multe estetici reciproc compatibile. O estetică medievală, de pildă, promovează pietatea și claritatea. Ea are nevoie de simboluri recoghoscibile (cum este aura divină), dar nu e interesată ca obiectele din tablou să arate așa cum apar ele vederii noastre. Prin contrast, o estetică impresionistă urmărește să coreleze percepția cu imaginea pictată. O dată cu lumina, se schimbă și tabloul – de aceea Claude Monet (1840-1926) a pictat imagini succesive ale catedralei din Rouen, subiectul tablourilor sale fiind în egală măsură clădirea, ca și lumina însăși. Reacțiile diferite în fața acestor stiluri pot fi considerate viziuni estetice diferite. Poți avea o preferință pentru unul sau altul (sau pentru ambele stiluri) și să spui că incluzi sau excluzi estetica respectivă din propria ta percepție.

Dat fiind că aceasta este o carte de estetică filosofică, voi urmări practica filosofică și o voi discuta ca și cum aş avea în vedere o singură teorie estetică. Modestia mă împiedică să susțin că aş fi construit eu însumi o astfel de teorie. Totuși, fiind vorba de estetici diferite, o mai mare diversitate de sensuri, proprie de obicei artiștilor, nu constituie neapărat o greșeală; putem exprima același lucru folosind pur și simplu cuvinte ca 'stil' sau 'perspectivă'. În loc să spunem că Monet a creat o nouă estetică, putem spune că a participat la o revoluție stilistică bazată pe un nou mod de a vedea arta. Esențial este faptul că, în calitate de filosofi, dorim să operăm la un nivel de generalitate mai înalt decât cel obișnuit în cazul artiștilor și al istoricilor de artă, deși vorbim despre aceleași lucruri.

Estetica trebuie să se sprijine pe observațiile despre artă, despre sentimentele și ideile pe care aceasta le inspiră, despre exegezele specifice și despre tipurile de interpretări pe care arta le generează. Ea depinde, așadar, de faptele consemnate de istoria artei, de observațiile privind percepția și modul în care putem cunoaște ceva cu ajutorul simțurilor și de reflecțiile asupra limbajului pe care-l folosim atunci când discutăm despre artă și despre reacțiile noastre față de ea. În mod inevitabil deci, estetica trebuie să se refere la exemple concrete. Și totuși, ea nu se confundă cu istoria sau critica de artă. Acestea îi pun la dispoziție datele, însă estetica merge mai departe încercând să înțeleagă ce posibilități implică și ce judecăți sunt posibile în domeniul artei. Totodată, ea depășește sfera artei, ajungând la natură și probabil la o imagine mai cuprinzătoare asupra percepției și cunoașterii senzoriale. Unele teorii ale esteticii nu diferă de teoriile generale despre existență și despre modul în care o putem cunoaște – altfel spus, nu diferă prea mult de metafizică și epistemologie. În cele ce urmează va trebui să ne mișcăm liber printre exemple provenite din mai multe domenii artistice. Totuși, va trebui să încercăm să ne concentrăm asupra scopului nostru teoretic, chiar dacă nu facem altceva decât să punem la îndoială faptul că existența teoriei în formele sale clasice ar fi valabilă și în cazul esteticii.

Prima noastră sarcină va fi să ne lămurim ce anume implică limbajul esteticii și principalele ei tipuri de întrebări, urmând apoi să vedem ce dovezi

putem oferi în acest sens. O parte a analizei noastre ne va aduce foarte aproape de anumite opere de artă. Pornind de aici, vom examina apoi trei relații: cea dintre artist și opera de artă, cea dintre operă și public și, în sfârșit, modul în care artistul și publicul reprezintă două entități care se definesc reciproc. Deoarece vom aborda aceleași date din perspective diferite, anumite repetiții vor fi inevitabile.

În linii mari, vom distinge trei tipuri de teorii estetice care la un moment dat s-au bucurat de succes și care încă mai luptă să ne câștige atenția. Prima categorie o vom numi estetica participativă. Conceptul său principal este cel de 'frumos', ea susținând că țelul estetic fundamental este să participi la frumos sau să te contopești cu el. Această teză a îmbrăcat multe forme, dar influența cea mai puternică a exercitat-o asupra teoriilor clasice bazate pe conceptele de imitație și formă. Cel mai mare succes l-a avut totuși în tratarea frumosului natural și a semnificației cosmice a artei.

Cea de-a doua categorie poate fi numită teoria receptării estetice. Teza ei principală ar fi că estetica e determinată de un tip unic de experiență, trăită în mod direct. Dovada acestui fapt stă în trăirile noastre individuale, care sunt văzute fie ca modalități suplimentare de a percepe, fie ca modificări ale receptării senzoriale fundamentale. Această teorie depinde deci de concepte ca atitudine estetică, receptare estetică și intuiție estetică, iar succesul ei cel mai important îl reprezintă analiza sentimentelor și a semnificațiilor pe care le asociem de obicei artelor frumoase. Conceptul său fundamental este cel de 'expresie'.

În sfârșit, un alt tip îl constituie teoria care ridică și pretenții empirice, dar într-un sens diferit, mai degrabă istoric. Ea nu se referă la simpla experiență individuală, ci la relațiile care se produc în cadrul a ceea ce poartă numele de 'lumea artei' – creatorii, publicul lor și diversele instituții, cum sunt muzeele și școlile care sprijină arta. Punctul forte al acestui tip de teorie îl constituie explicarea schimbărilor istorice ale artei și receptării. Ea pune în discuție relațiile artistului cu publicul și subliniază importanța receptării sau a reacției estetice în dauna imitației sau a expresiei.

Scopul nostru nu este să facem o alegere între aceste teorii, deși orice discuție filosofică implică inevitabil adoptarea unei poziții în favoarea unuia dintre punctele de vedere și în defavoarea altora. Filosofia funcționează printr-un fel de 'judecată prin luptă': fiecare teorie trebuie apărată și atacată pentru a vedea cum rezistă. O respingere definitivă survine doar atunci când domeniul se schimbă într-o asemenea măsură încât o teorie nu mai are deloc susținători. În fizică, de pildă, nimeni nu mai crede astăzi în existența unui eter subtil care transmite energia, pentru că această teorie lasă prea multe fenomene pe dinafară. Experimentul crucial este cel care va dovedi în cele din urmă că o teorie nu poate explica un anumit lucru, sau că explicația pe care o oferă nu este cea corectă. Triumful definitiv al unei teorii este totuși foarte puțin probabil, în schimb, teoriile cresc până la un anumit punct, fiind apoi depășite de altele care le iau locul. Nu trebuie să ne așteptăm ca vreo

dispută între teoriile estetice să fie tranșată până la urmă cu ajutorul argumentelor și exemplelor care ne stau la îndemână, dar asta nu înseamnă că nu putem pleda pentru sau împotriva unei teorii. Argumentarea este varianta filosofică a metodei experimentale folosită în știință.

Perspectiva din care a fost scrisă această carte vizează în primul rând teoriile postmoderne ale receptării și ale activității instituționale. Însă mai important decât să faci o alegere este să înțelegi ce înseamnă o teorie estetică, dacă și în ce măsură ea este posibilă, și, în cele din urmă, care sunt alternativele ei. Punctul de vedere al cărții de față este că acest lucru nu se poate realiza decât păstrând un contact strâns cu istoria, cu critica de artă și cu evoluția culturii, inclusiv cu propria cultură populară. Dincolo de asta, orice concluzii nu pot fi decât strict provizorii. Există argumente bune și argumente proaste – faptele sunt cele care contează. Să pierzi din vedere diferența dintre un argument bun și unul prost, dintre corect și greșit, sau dintre ce este și ce nu este adevărat în lumea artei înseamnă să încetezi a mai fi filosof. Însă nu trebuie să ne așteptăm ca argumentele sau datele empirice să tranșeze o dată pentru totdeauna disputele filosofice care au continuat de-a lungul istoriei acestei discipline. Singurul eșec real ar fi să nu putem înțelege pentru că n-am încercat s-o facem. Doar în această unică privință paginile care urmează se vor a fi un îndrumar.

3 în original, trial by combat. Autorul face aluzie aici la obiceiul medieval de a susține un adevăr sau o idee prin confruntarea directă, de tip turnir, între reprezentanții părților aflate în conflict. Rezultatul luptei era acceptat ca verdict final, în pofida oricăror altor argumente de conținut.

Referințe bibliografice și sugestii de lectură.

Una dintre bucuriile pe care le oferă estetica ține de aria extinsă a competențelor sale. Filosofia, critica, istoria literară, istoria artei și analiza culturală – toate sunt 'grâne' pentru moara ei. Problemele esteticii întrec în anvergură problemele filosofiei limbajului și ale logicii filosofice (vezi ficțiunile, metaforele și definițiile), ale metafizicii și ontologiei (vezi statutul ontologic al operei de artă, al frumosului) și ale epistemologiei (vezi intenția autorului și problema adevărului în literatură). Astfel de bogății te pot însă copleși. În aceste secțiuni intitulate „referințe bibliografice și sugestii de lectură” nu am încercat să ofer o bibliografie completă, ci să includ în schimb lucrările care ilustrează partea cea mai importantă a textului, în special cele la care se face o trimitere explicită. Am inclus apoi unele sugestii de lectură care vizează atât lucrări clasice, cât și texte contemporane.

Filosofia este un domeniu care funcționează în primul rând prin intermediul revistelor de specialitate. Cărțile apar abia mai târziu și tind să rezume o mare parte din ceea ce s-a făcut deja. Totuși, pe un student începător studiile din reviste îl pot intimida. Am încercat deci să limitez pe cât posibil citatele din reviste la cele pe care le impune onestitatea academică și la cele deja disponibile în una sau mai multe antologii. Atunci când am avut de ales, am preferat articolele mai vechi pentru că ele pun bazele discuțiilor ulterioare.

Totuși, m-am străduit să fac și o selecție a textelor recente care mi s-au părut relevante. Cei interesați să continue cercetarea unei probleme nu trebuie decât să urmărească șirul notelor de subsol și al referințelor pentru a suplini ceea ce lipsește.

Sunt disponibile mai multe antologii care oferă un acces comod la surse istorice și contemporane. Printre ele se numără: H. Gene Blocker și John Bender, *Contemporary Philosophies of Art*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1992; George Dickie, Richard J. Sclafani și Ronald Roblin, *Aesthetics: A Critical Anthology*, New York: St. Martin's Press, 1989; Albert Hofstadter și Richard Kuhn, *Philosophy of Art and Beauty*, Chicago: University of Chicago Press; John Hospers, *Introductory Readings in Aesthetics*, New York: Free Press, 1969; Joseph Margolis, *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia: Temple University Press, 1987; Alex Neil și Aaron Ridley, *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, New York: McGraw-Hill, 1995; Melvin Rader, *A Modern Book of Aesthetics*, New York: Harcourt Brace, 1979; Stephen David Ross, *Art and its Significance*, Albany, NY: State University of New York Press, 1984; *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition*, Boston: Jones & Bartlett, 1996.

Cuvântul 'estetică' a fost utilizat pentru prima oară în sens filosofic de către A. G. Baumgarten (în *Reflections on Poetry*, prima ediție 1735; v. ediția Berkeley: University of California Press, 1954), pentru a defini sentimentele ca fiind opuse ideilor clare și distincte. Teza potrivit căreia artele frumoase au apărut în forma lor modernă în secolul XVIII poate fi întâlnită în Paul Oskar Kristeller, „The Modern System of the Arts”, retip. În Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics*, Rochester: University of Rochester Press, 1992. Triada artist – operă de artă – public, preluată în capitolele 3-5, apare în cartea lui M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press, 1953.

Estetica și limbajul despre artă Să începem cu începutul.
Frumosul.

Ce este frumosul? Punând o astfel de întrebare, intrăm în domeniul esteticii și al filosofiilor ei. Dar de ce am pune o întrebare atât de incomodă? Dacă frumosul este un lucru, el nu e genul de lucru la care ne gândim în mod normal ca la un obiect; e mai mult o proprietate – cum ar fi culoarea roșie sau greutatea. Proprietățile obiectelor au două caracteristici care par să lipsească frumosului. În primul rând, putem spune ce anume face ca un obiect să fie roșu sau greu: e roșu pentru că reflectă lumina cu o anumită lungime de undă și este greu pentru că are o anumită masă. La rândul lor, puterea de reflexie și masa sunt determinate de materia din care este făcut obiectul – de alcătuirea lui fizică. Chimia și fizica ne pot spune multe despre aceste proprietăți, așa încât pentru orice obiect putem prezice cum va arăta și cum va fi receptat de un observator obișnuit. În al doilea rând, toată lumea este în principiu de acord asupra faptului că un obiect este roșu sau greu. Dezacordul se rezolvă ușor, examinând fie persoana care observă, fie condițiile în care are loc observația. John nu percepe culorile, deci nu vede normal. Mary e neobișnuit de puternică,

astfel încât obiectele nu i se par la fel de grele ca altora. Lumina e ciudată, gravitația pe lună nu este la fel de mare -observațiile noastre despre proprietățile obișnuite se bazează pe modul în care sunt construite obiectele și pe condițiile în care le observăm. Nu trebuie să ne întrebăm „ce înseamnă a fi roșu”, pentru că atunci când culoarea roșie este prezentă, o vedem pur și simplu. Prezența sa este evidentă. Cuvântul 'roșeață' nu e decât o prescurtare a modului nostru obișnuit de a ne referi la obiectele pe care le vedem ca fiind roșii.

Estetica și limbajul despre artă.

Dar și frumusețea pare să fie o proprietate a obiectelor. În propoziții, ea are aceeași funcție ca a altor proprietăți mult mai obișnuite. Spunem că „cerul este roșu și e frumos”, dar nu putem explica frumusețea așa cum explicăm celelalte însușiri. Nu există o fizică sau o chimie a frumosului, și, lucru și mai denitant, observatorii obișnuiți nu cad de acord asupra frumuseții. Totuși, continuăm să spunem că unele obiecte sunt frumoase, iar altele nu. Întrebarea „ce este frumosul?” pare deci să necesite un alt fel de răspuns decât întrebarea „ce este roșul?”.

Ea rămâne totuși o întrebare bizară. Dacă spunem că unele lucruri sunt frumoase, iar altele nu, ar trebui să putem explica la ce ne referim când facem această afirmație. Lăsăm impresia că știm despre ce vorbim -unele apusuri de soare sunt frumoase, altele sunt doar banale, unele poeme sunt frumoase, altele sunt categoric scrise prost. Unele lucruri, cum ar fi un corp plin de sânge și mutilat într-un accident, par imposibil de numit 'frumoase'; multe altele țin de preferința personală. (Vom avea prilejul să examinăm toate aceste judecăți într-o altă secțiune a cărții.) în mod normal, nu simțim nevoia să oferim temeiuri în sprijinul unei afirmații, mai ales atunci când ele ar fi mai obscure decât afirmația în sine. „Ce este calitatea de a fi roșu?” intră în această categorie. Dacă suntem obligați, putem motiva afirmația că „mașina este roșie”, dar nu simțim nevoia s-o facem și prin urmare întrebarea „ce vrei să spui prin roșu?” pare inutilă. Dacă ni se cere să procedăm la fel în privința frumosului, găsim cu greu argumente (sau cel puțin argumente bune), deși această judecată nu ne incomodează deloc. Acum întrebarea „ce este frumosul?” pare de două ori ciudată – întâi pentru că ni se pare inutilă și apoi penim că nu e normal să avem această impresie.

O soluție ar fi să încercăm s-o facem să dispară. Am putea admite că discuția noastră despre frumos e doar un fel de-a vorbi: ea doar pare să se refere la o proprietate a obiectelor. Din această perspectivă, atunci când spunem că un lucru este frumos nu facem decât să-l elogiem. Spunem ceva de genul „îmi place acest obiect datorită modului în care îmi apare el mie”. Multe dintre propozițiile noastre care folosesc cuvintele 'frumos' și 'frumusețe' lasă într-adevăr impresia că pot fi parafrazate astfel. „Apusul este frumos” n-ar fi decât un mod de a spune că îmi place imaginea lui. Dacă alții par să nu fie de acord, ei nu sunt propriu-zis în dezacord cu mine, ci își exprimă propriile sentimente față de această priveliște, sentimente care sunt diferite. Cele două

enunțuri – „apusul este frumos” și „apusul nu este frumos” – nu se contrazic cu adevărat (adică ambele pot fi, de fapt, adevărate)⁴ pentru că se referă la doi vorbitori diferiți. „Am sentimente plăcute față de apusul de soare” contrazice afirmația „nu am sentimente plăcute față de apusul de soare” doar dacă pronumele „eu” se referă la aceeași persoană în același timp. Acest lucru face ca sarcina formulării unor temeuri să fie foarte diferită în cele două situații. Motivele pentru care îmi place sau îmi displace un lucru țin mai mult de persoana mea decât de obiectul acestei reacții. Niște temeuri adecvate ar trebui să răspundă la întrebarea „de ce îți place asta?” în loc de întrebarea „ce anume face ca acest lucru să fie frumos?”. Deseori e de ajuns să răspunzi la întrebarea „de ce?” spunând „pur și simplu asta fac”. În multe situații, preferința nu e decât o chestiune de psihologie individuală.

Există câteva motive care ne fac să credem că această soluție nu funcționează în toate cazurile. În primul rând, unele dintre dezacordurile aparente nu pot fi acceptate atât de ușor. Pictura reprodusă pe coperta acestei cărți nu doar îmi place, ci chiar o consider frumoasă. Dacă tu nu ești de aceeași părere, dezacordul nostru vizează ceva mai mult decât preferințele personale – înseamnă că nu suntem de acord asupra tipurilor de lucruri care sunt frumoase. Asemenea dezacorduri nu sunt neapărat o gaură în cer; pot să te consider în continuare o ființă normală, admirabilă, chiar dacă nu ești de aceeași părere cu mine în privința obiectelor frumoase. Însă n-aș prețui judecățile tale despre frumos așa cum le-aș prețui pe ale altcuiva și cred că în această privință îți lipsește pregătirea sau priceperea de care dau dovadă alții.

În al doilea rând, dacă 'frumosul' este doar expresia unei preferințe, e greu de înțeles de ce ar trebui să continuăm să vorbim despre el. Discursul despre frumos a apărut probabil ca un fel de eroare lingvistică. La un moment dat, oamenii au crezut că există un lucru numit frumusețe ⁴ în general, contradicția este concepută ca incompatibilitate între propoziții. Două propoziții sunt contradictorii atunci când adevărul uneia implică falsul celeilalte. În viața de zi cu zi, toleranța noastră față de incompatibilitate este foarte mare; credem și afirmăm tot felul de lucruri contradictorii, atât din întâmplare, cât și pentru că e mai ușor de trăit astfel. („Oare de ce uneori ajung să cred nu mai puțin de șase lucruri imposibile înainte de micul dejun?”, îi spune Regina Albă, Alicei în Alice în țara oglinzii.) Însă a susține cu bună știință o contradicție înseamnă să renunți la gândirea rațională. Nu e imposibil, dar prețul pe care îl plătim este iraționalitatea.

Estetica și limbajul despre artă sau o proprietate a lucrurilor care le face să fie frumoase. Când spuneau „apusul e frumos” încercau să se refere la ceva anume, dar n-au reușit decât să-și exprime sentimentul de aprobare. O dată ce ai identificat greșeala, pare o prostie să persisti în a o face. Pe vremuri, oamenii credeau în fantome și discutau despre asta, însă fantomele nu există, iar ei nu făceau altceva decât să-și manifeste teama pe care o resimțeau în anumite situații. Atunci când încetăm să mai credem în fantome, încetăm și să vorbim despre ele (exceptând situațiile ficționale, când doar ne prefacem că credem).

Nu simt însă nevoia să încetez a vorbi despre frumos, deci probabil că încă mai cred că frumosul este ceva mai mult decât simpla mea încântare. Poate că mă înșel, dar încă nu sunt pregătit să-mi recunosc greșeala.

Probabil că ar trebui să limităm totuși folosirea cuvântului 'frumos'. Cuvintele presupun un întreg ansamblu de asociații de idei. Atunci când vorbim, de pildă, despre gravitație, cuvântul 'gravitație' presupune un ansamblu de teorii ale fizicii care explică forțele de atracție dintre corpuri. A te aștepta să găsești un obiect numit gravitație este o eroare lingvistică: nu există un lucru care să poarte un astfel de nume, însă gravitația este, fără îndoială, un fenomen cât se poate de obișnuit. Fizica ne spune cum să integrăm acest concept în contextul limbajului nostru. Chiar și atunci când folosim cuvântul 'gravitație' într-un sens metaforic – când spunem, de pildă, „umorul ei s-a întâlnit cu gravitația” – metafora este construită pe ideea de atracție a corpurilor și pe cea de masă, însă ceea ce vrem să spunem este ceva de genul „ea nu privește cu destulă seriozitate subiectele importante”. Unele utilizări ale conceptului de 'frumos' seamănă cu această situație; ele se sprijină pe anumite teorii, iar dacă nu mai acceptăm teoriile, va trebui să renunțăm și la folosirea cuvântului ca atare.

În sprijinul afirmațiilor de mai sus se pot găsi unele dovezi. E mult mai puțin probabil ca noi să considerăm că arta e frumoasă în ansamblul ei decât ar fi considerat publicul de odinioară. Sunt oare frumoase tablourile abstracte? Aparent, e o descriere mai degrabă greșită. Sunt oare frumoase cuvintele lui Hamlet „Ce lucru desăvârșit este omul!”⁵ Aș zice că e o frază importantă, provocatoare, care te pune pe gânduri. Dar frumoasă? N-aș spune asta în nici un caz. Poate că ideea potrivit căreia frumosul ar fi ceea ce obțin artiștii arunci când creează opere de artă reprezintă doar o parte a unei teorii despre artă. O dată ce am ajuns 5 Vezi Appendix-u să gândim altfel, nu mai folosim atât de des termenul de 'frumos'. Poate că unele creații – cum este și cea reprodusă pe coperta cărții de față -mai pot fi descrise în mod corect ca fiind 'frumoase', dar pentru altele sunt necesare cuvinte noi. 'Frumosul' a devenit un termen descriptiv printre altele, iar în zilele noastre el nu e nici pe departe cel mai important. Suntem deci mai puțin tentați să ne gândim la frumusețe ca la o însușire pe care, aidoma culorii roșii, unele obiecte o au, iar altele nu.

Privit din perspectivă istorică, frumosul a jucat în unci teorii un rol esențial. De dragul exercițiului, haideți să vedem cum ar arăta o teorie care așează în centrul ei ideea de frumos (vă propun deci un fel de experiment mental). Vrem să construim o teorie care să poată explica utilizarea estetică a cuvântului 'frumusețe', chiar dacă s-ar putea să n-o acceptăm. De vreme ce nu facem istorie, ci doar un simplu experiment, vom folosi elemente din mai multe teorii clasice despre frumos, fără să urmărim întocmai concepția vreunui filosof. La sfârșitul exercițiului vom avea un exemplu pentru acest tip de teorie, chiar dacă nu neapărat un exemplu convingător.

Gândiți-vă la univers nu ca la o mașinărie, ci ca la un organism ale cărui părți componente sunt controlate de un singur suflet. Un astfel de univers

organic constituie un tot. Toate părțile lui sunt înrudite și sunt combinate într-o relație armonioasă. Când această relație e perturbată, întregul devine dezordonat și haotic; am putea spune că este urât. Când întregul se află într-o relație armonioasă și fiecare parte este la locul ei, putem spune că este frumos. Așadar, frumosul ar fi un principiu cosmologic sau metafizic al ordinii și al relației – „Dumnezeu se află în raiul său și totul în lume este așa cum trebuie”. Într-o astfel de teorie, frumosul e conceput nu doar ca o proprietate a obiectelor individuale, ci ca o proprietate a întregii creații. Un lucru este frumos în sensul că doar o singură ordine este completă și este cea mai bună. Frumusețea neînsemnată a obiectelor individuale nu reprezintă decât o ordine miniaturală care reflectă marea frumusețe unică.

Aceasta poate fi considerată o teorie metafizică a frumosului. 'Metafizic' se referă aici la faptul că teoria încearcă să plaseze un lucru în contextul mai larg al existenței în ansamblul ei. O teorie metafizică nu explică doar lucruri particulare (această floare, de pildă) și specii particulare de lucruri (cum ar fi margaretele), ci și ce anume reprezintă ele în relație cu toate tipurile de lucruri care există deja sau care ar putea exista. Teoria metafizică pe care o descriu aici prezintă frumosul ca pe una dintre cele mai importante proprietăți ale întregului. 'Frumos' nu este doar un termen descriptiv printre altele, ci o descriere a nivelului ultim al existenței. Faimosul, adevărul și virtutea sau bunătatea sunt proprietăți intrinsece ale unei realități ordonate. În absența lor, întregul se dezintegrează.

Să vedem acum ce consecințe apar în privința frumosului. Din această perspectivă, muzica ar putea fi cea mai importantă formă de artă. Ea se naște din armonia și ritmul sunetelor. Fără armonie, sunetul e lipsit de ordine.⁶ Armonia ordonată a sunetului se bazează pe relații matematice precise între sunete particulare. Se presupune că aceste relații există nu doar între sunetele pe care le percepem fizic, ci între toate corpurile care alcătuiesc universul. Filosofii clasici au acordat o mare importanță cunoașterii și înțelegerii acestor relații matematice. Cuvântul 'armonie' vizează, așadar, opere muzicale individuale, dar și proprietatea oricărui obiect care poate fi descris prin relații matematice ordonate. La modul virtual, cam la asta se reduce totul. Putem vorbi literalmente despre muzica sferelor, caz în care armonia devine o proprietate fundamentală a frumosului; lucrurile armonioase sunt frumoase, lucrurile cărora le lipsește armonia sunt percepute ca fiind urâte. 'Frumusețea' este termenul generic pentru prezența ordinii și armoniei în univers.

Deși am început cu muzica, putem include în discuția noastră și alte forme de artă. Narațiunile și poeziile se bazează și ele pe ritm și armonie, lucru valabil mai ales pentru perioada în care povestirile erau transmise oral, iar poemele erau recitate. Literatura orală depinde în mare măsură de sunete și de repetarea unor formule și scheme. La rândul ei, pictura depinde de relații ordonate; unele culori se potrivesc, altele intră în conflict. A picta un obiect înseamnă să reproduci ordinea dintre părțile lui componente. Dansul este și el o mișcare ordonată, arhitectura e construcție ordonată. Iarăși, matematica

descrie relația corectă dintre părți astfel încât construcția să fie staictural corectă și plăcută ochiului. Putem supune toate formele de artă paradigmei muzicale fundamentale, legând armonia de ordinea matematică și frumusețea de prezența unei structuri armonioase.

6 Desigur, acest lucru nu e neapărat valabil. Creația muzicală contemporană își extrage ordinea din alte surse decât armonia și ritmul. Aici m-am referit doar la muzica clasică.

Pe baza acestei teorii se poate trece ușor de la frumosul artistic la cel natural, deoarece universul ca întreg este fundamental frumos. Frumosul ca limbaj nu reprezintă decât ordinea armonioasă care rezultă din modul în care a fost concepută natura și nu efectul unei construcții impuse artificial. Pentru ca această teorie să funcționeze, natura trebuie să fie ordonată. Dacă am concepe universul ca pe o construcție aleatorie, lipsită de o ordine intrinsecă, atunci, chiar dacă ar fi impusă o anumită ordine, ea nu ar putea rezista. Dar dacă natura în sine este armonioasă, atunci e suficient ca arta să urmeze natura.

Acesta nu e decât un exemplu. Metafizica despre care am spus că privește frumusețea ca pe o parte intrinsecă a ordinii universului și concepe entitățile abstracte (cum sunt frumosul și binele) ca pe niște forme reale își are originea în operele lui Platon (427-347 î. Chr.). Socrate (469-399 î. Chr.) este considerat primul filosof în sensul occidental, rațional al filosofiei, însă el nu a scris nimic. Dialogurile în care apare Socrate sunt opera discipolilor săi, în special Platon și reprezintă fundamentul filosofiei apusene. Pentru Platon, formele cele mai înalte -frumosul, adevărul și binele – constituie realitatea la care participă toate celelalte lucruri. Tot ce există în univers se află în relație directă cu formele sale și în ultimă instanță cu formele cele mai înalte. Ulterior, fragmentele în care Platon discută despre frumos au fost preluate și dezvoltate, în special de către Plotin (204-270 d. Chr.), care arată că Unitatea sau Unul este principiul organizator al realității, iar frumosul este un efect al prezenței Unu-lui în lume. Teoriile clasice despre artă și frumos extind și dezvoltă principiile fundamentale ale filosofiei lui Platon și Plotin, astfel încât 'frumosul' devine termenul descriptiv central pentru majoritatea teoriilor artei care preced Renașterea.

Elemente ale unei teorii a frumosului derivată din textele lui Platon și Plotin pot fi întâlnite la mulți filosofi clasici, ea continuând să exercite o mare atracție. Totodată, această teorie explică de ce 'frumosul' este un termen generic, dar un termen care nu poate rezolva problemele legate de frumos decât dacă suntem dispuși să credem în implicațiile metafizice ale raporturilor matematice și în natura organică, holistică a universului. Succesul științei în secolele XVII și XVIII a făcut plauzibilă folosirea în continuare a relațiilor matematice, însă le-a plasat în paradigme diferite. Știința a sugerat asocierea universului cu o mașinărie, or, o mașinărie funcționează doar pentru a realiza ceva. Ordinea de dragul ordinii se subordonează scopurilor care trebuie îndeplinite, iar aceste scopuri reclamă alte explicații. Noțiunea de 'frumos' scade în importanță pe măsură ce în

descrierea existenței metafora mașinii o înlocuiește pe cea a corpului. Dacă nu există nici un scop ultim, mașinăria pare inutilă și nicidecum frumoasă. Dar asta e o altă poveste.

Acest experiment mental ne arată în ce mod frumosul poate constitui o parte a unui sistem metafizic și cum ajunge el să aibă un sens și o susținere prin încrederea noastră într-un astfel de sistem. Totodată, el ne arată că maniera în care folosim limbajul esteticii depinde de sistemul mai vast de convingeri și teorii pe care le acceptăm. Când aceste convingeri și teorii se schimbă, limbajul esteticii trebuie să se schimbe o dată cu ele. Dacă nu se întâmplă acest lucru, folosirea în continuare a unor cuvinte ca 'frumos' devine, în anumite contexte, bizară. Ciudățenia întrebării „ce este frumosul?” provine din faptul că am continuat să folosim acest termen și după ce opiniile noastre despre lume s-au schimbat. Dacă nu vrem să fim derutați de propriul nostru limbaj, trebuie să fim atenți la implicațiile cuvintelor pe care le folosim.

Gustul.

Să examinăm acum un alt mod de a aborda discuția despre artă și estetic. Problemele noastre legate de frumos apar pentru că ni se pare greu să acceptăm o lume în care 'frumosul' este termenul principal. De ce se întâmplă asta, ne-am putea întreba? Ce anume limitează folosirea acestui cuvânt? În mod evident, problema ține în parte de convingerea că fiecare dintre noi este un judecător competent penim ceea ce trebuie considerat frumos. În multe alte privințe suntem gata să cedăm în fața altora mai pricepuți. Ne așteptăm ca problemele să fie tranșate cu ajutorul faptelor, așa cum sunt ele prezentate de cei competenți. Dacă un bijutier îmi spune că inelul meu este un zirconiu și nu un diamant, aș putea gândi „mie mi se pare că e diamant”, dar voi avea încredere în expertiza bijutierului. Dar dacă criticii îmi spun că un lucru este frumos, e mult mai puțin probabil să mă încred în judecata lor. Dacă și mie mi se pare că e frumos, toată chestiunea se oprește aici – sunt satisfăcut de propria mea judecată. Unele judecăți se bazează pe sentimentele noastre, altele se bazează pe ceea ce considerăm a fi adevărat cu privire la lumea înconjurătoare. Judecățile factuale nu pot depinde doar de percepția cuiva.

Ceea ce simt depinde doar de percepția mea – dacă am cancer sau nu e o stare de fapt, dacă sufăr sau nu ține de ceea ce simt.

Atunci când frumosul nu mai e privit ca un dat al lumii înconjurătoare, utilitatea lui scade. Avem un alt limbaj estetic, care descrie mai corect sentimentele noastre. Este vorba despre limbajul gustului. Folosim cuvântul 'gust' într-o mulțime de ocazii diferite și facem acest lucru pentru a exprima judecăți de valoare. A spune că o persoană are bun gust sau prost gust înseamnă să-i descriem abilitățile estetice. A spune că o operă e de bun gust sau de prost gust înseamnă să-i caracterizăm puterea de seducție. Așadar, 'gustul' tinde să presupună atât binele, cât și răul; e o utilizare destul de firească a acestei noțiuni. Simțul gustativ tinde și el să includă valori – lucrurile au un gust bun sau rău. Rareori avem o atitudine neutră față de ceea ce gustăm. Doar pentru că un lucru are prea puțin gust nu înseamnă că nu are

gust bun (în cazul apei, gustul neutru înseamnă un gust bun). Totuși, asocierea cu noțiunile de 'bun' și 'rău' se subordonează unui simț fundamental al gustului.

Gustul e un simț natural. Ca și mirosul, văzul, auzul și simțul tactil, el reprezintă o formă primordială de a introduce informații în sistemul nostru mental. Facem cunoștință cu lumea prin intermediul simțurilor noastre. Deși putem avea percepții senzoriale mai mult sau mai puțin acute, nu noi controlăm acest input informațional. Nu pot alege în mod voluntar gustul sau mirosul unui lucru. Îmi pot dori o mașină roșie, dar dacă ea e neagră, dorința mea nu-i schimbă culoarea. În același timp, nimeni altcineva nu poate avea experiențe senzoriale în locul meu. Un obiect poate fi verde, dar dacă sunt daltonist, mi se va părea că e roșu. Alții îmi pot spune că este verde, dar nu mă pot convinge că mi se pare că e verde dacă lucrurile nu stau așa. Nu ne putem deci controla simțurile cu ajutorul dorințelor noastre (exceptând cazurile anormale de halucinații) și nu ne putem corecta simțurile cu ajutorul celorlalți. Din aceste motive 'gustul' pare un termen foarte necesar în estetică.

Simțul elementar al gustului estetic se manifestă atunci când ne bazăm pe propria judecată estetică, dar în același timp suntem conștienți că nu putem controla obiectul percepției noastre. În această privință, gustul estetic seamănă cu simțul biologic al gustului. Gustul meu estetic îmi spune că am o anumită reacție față de un obiect; obiectul determină reacția, dar gustul este în întregime al meu. A avea o preferință de gust pentru ceva anume presupune de obicei o relație strânsă între persoana al cărei gust este implicat și obiectul respectiv. Atât percepția, cât și puterea de atracție participă la această relație. Dacă îmi place mazărea, o voi alege dintre alte legume și voi fi conștient de proprietățile ei. Dacă nu-mi place jazz-ul, nu-l voi asculta niciodată și nici nu voi fi deosebit de conștient de nuanțele lui. Nu voi percepe prea mult din ceea ce se petrece în jazz, din punct de vedere estetic. Nu e vorba doar de faptul că îmi place sau nu-mi place; aș putea prefera un lucru care nu e deloc plăcut – de pildă, ar putea să-mi placă ierburile amare. (Dacă toate preferințele sunt reductibile la o formă oarecare de plăcere este o întrebare interesantă, la care vom reveni. Deocamdată, să observăm doar că „a considera ceva ca fiind plăcut” nu e același lucru cu „a avea o preferință pentru ceva”.) Pot avea pentru arta abstractă sau pentru tragedie o înclinație care să mă stimuleze și să mă facă să mă gândesc la ele, tară să simt impulsul de a le considera plăcute. 'Gustul' presupune ca eu să reacționez la ceva într-un mod care este determinat de obiect, dar care îmi este specific mie. Dacă n-am nici o înclinație pentru comedie, îmi scapă toate glumele. Dacă n-am nici o înclinație pentru muzică, aud doar zgomote. Însă atunci când am într-adevăr o preferință de gust pentru ceva anume, n-are nici un rost să-i neg efectele. Pur și simplu aud nota Și bemol și sesizez coerența formelor picturale.

'Gustul' tinde să ia locul 'frumosului' ca termen estetic central, deoarece gustul estetic a fost conceput literalmente ca un simț suplimentar. Termenului

de 'gust' i s-a cerut să îndeplinească o dublă sarcină. El se aplică receptării senzoriale ca efect al contactului direct cu limba și se aplică totodată unui simț suplimentar care reacționează la proprietățile estetice ale obiectelor. Trecerea de la 'frumos' la 'gust' poate fi considerată parte a unor schimbări istorice mai ample; în secolele XVII și XVIII, simțul individual a înlocuit autoritatea inteligenței universale din postura sa de fundament al capacității noastre de a cunoaște date despre noi înșine și despre univers. Mișcarea filosofică și științifică numită empirism reducea cunoașterea la ceea ce puteau oferi și verifica simțurile. Ca efect al acestui nou mod de a gândi despre lume, știința s-a dezvoltat rapid, iar filosofia a urmat și a emulat științele naturii, pline de succes. La sfârșitul secolului XVII John Locke (1632-1704) a pus bazele empirismului filosofic. Potrivit lui Locke, toată cunoașterea se rezumă la ideile pe care ni le induce experiența senzorială. În estetică, acest nou mod de a fundamenta cunoașterea pe experiență a fost dezvoltat de Francis Hutcheson (1694-1746), care a preluat o mai veche idee despre existența unui simț intern și a așezat-o ca bază a cunoașterii noastre artistice și morale. Apelul lui Hutcheson la simțul estetic a fost preluat rapid și de alți filosofi, apărând astfel mai multe teorii despre gust și judecata estetică. Deja artiștii renascentiști se bazaseră mai mult pe propriile simțuri și pe experiență. Perspectiva și individualismul în artele vizuale, alături de prezența povestitorului în literatură indică tocmai această influență empiristă, din ce în ce mai mare. Dacă ne limităm la ceea ce ne oferă experiența, suntem nevoiți să cunoaștem frumosul prin intermediul simțurilor proprii. În consecință, gustul devine simțul care poate explica frumosul și orice alte efecte estetice și tot din acest motiv unii autori au vorbit despre un 'simț al frumosului', în sensul lui literal. Din punct de vedere istoric, motivele transformării simțului gustativ într-un simț estetic sunt complexe. Văzul ar putea părea mult mai potrivit, deoarece avem tendința să îl considerăm simțul cel mai important. Văzul dă prioritate formelor vizuale; auzul ar da o prioritate similară muzicii și literaturii orale. Gustul nu ne impune astfel de priorități, deși el trebuie distins de simțul fiziologic al gustului. Când s-a dezvoltat acest concept, arta culinară nu era inclusă printre artele frumoase. Ca parte a schimbării culturale care a început în Renaștere, artele frumoase – muzica, pictura, sculptura și literatura – se deosebeau din punct de vedere teoretic de artele aplicate și de meșteșuguri, cum ar fi țesutul sau arta turnării metalelor. Sensul metaforic al gustului ne ajută să distingem artele frumoase de cele decorative. În același timp, gustul apelează direct la un simț natural. Văzul este asociat cu înțelegerea: spunem 'văd' atunci când înțelegem ceva⁷. Experiența estetică ține într-o și mai mare măsură de experiența directă. Firește că vreau să înțeleg un poem, un tablou sau o bucată muzicală, dar experiența mea și sentimentele mele în ce le privește nu se limitează la înțelegerea intelectuală. Gustul este cel care are imediatetea senzorială necesară: el se manifestă fără o gândire prealabilă și depinde de contactul direct cu obiectul său, iar senzațiile pe care ni le provoacă nu fac obiectul unei dezbateri. Gustul derivă însă din proprietățile obiectului. Sarea

nu are gustul zahărului și oricât ne-am gândi, nu le vom face să fie identice. În consecință, a devenit un lucru firesc să vorbim despre gust ca despre un tip de percepție și de judecată estetică.

7 Sensul acestei remarci este evident pentru vorbitorul de limbă engleză, familiarizat cu polisemia verbului to see, care înseamnă a vedea, dar și a înțelege, a pricepe, a pătrunde, a cerceta (n. tr).

Avantajele 'gustului' ca termen estetic central decurg din imediatețea lui și din asemănarea cu simțul biologic. El funcționează cel mai bine într-un sistem care acceptă faptul că avem mai mult decât cinci simțuri obișnuite. Apoi, gustul nu are nevoie de explicații suplimentare: indiferent la ce teorie a receptării subscriem, ea se va aplica și receptării estetice. Totodată, gustul introduce în limbajul nostru estetic elementul 'judecată'. Rareori suntem neutri în privința gustului și rareori suntem neutri în privința percepțiilor noastre estetice. Gustul ne permite să includem și judecățile deoarece putem vorbi cu ușurință despre bun gust și prost gust. Pe la sfârșitul secolului XVIII, 'gustul' înlocuise în mare măsură 'frumosul' din funcția sa de concept estetic principal.

Totuși, nici utilizarea noțiunii de gust nu e lipsită de dificultăți. Simțurile funcționează pe căi destul de bine cunoscute; cunoaștem părțile care compun ochiul și urechea și modul în care ele operează. Limba are mai multe papile gustative care controlează reacțiile chimice și stimulează nervii care influențează centrii cerebrali. Nimic din toată această fiziologie nu ne stă la îndemână și pentru gustul estetic. În absența ei, ideea că am avea un simț estetic primar devine misterioasă. (Mai există încă persoane care încearcă să adapteze fiziologia la estetică, dar în general această variantă trece drept o fundătură teoretică.) Prin urmare, 'gustul' nu e decât o metaforă printre altele. Metaforele sunt utile atunci când construim teorii, dar ar fi o greșeală să ne bazăm exclusiv pe ele. Fizica a folosit o metaforă care făcea din atom un sistem solar în miniatură: electronii gravitează în jurul nucleului așa cum planetele gravitează în jurul soarelui. Dar matematica asociată mecanicii cuantice a permis fizicii să avanseze, iar modelul atomic a trebuit recunoscut ca simplu model. Același lucru e valabil și în cazul gustului artistic – atât timp cât nu există un simț fiziologic real care să-i corespundă, simțul estetic nu este nici el decât un model.

În plus, chiar din momentul în care a apărut această metaforă, gustul a ridicat probleme privind judecata. Chiar avantajele acestui concept -imediatețea și invulnerabilitatea lui în fața oricăror chestionări – îl fac problematic ca tip de judecată. Ne comportăm ca și cum unele dintre afirmațiile noastre despre problemele estetice sunt fie adevărate, fie false, adoma altor judecăți care se referă la simțuri. Unul dintre lucrurile fundamentale pe care le știm despre enunțurile adevărate sau false este că ele trebuie să poată primi ambele valori. Unele propoziții, cum ar fi „acest obiect fie este roșu, fie nu este roșu”, sunt întotdeauna adevărate; ambele valori de adevăr (adevărat sau fals) pot fi aplicate. Mai mult, dacă propoziția se referă la un fapt real (altfel spus, dacă este o propoziție empirică), atunci într-un fel sau altul ea trebuie să poată fi

falsă sau adevărată. Judecățile obișnuite care se bazează pe simțurile noastre respectă aceste reguli. Afirmatia „cerul e albastru” este fie adevărată, fie falsă, iar dacă e adevărată, în alte condiții climaterice ea ar putea fi falsă. Oricât am fi de siguri de judecățile noastre bazate pe simțuri, ne putem înșela. Un anumit tip de judecăți bazate pe simțuri, cum ar fi „mă doare” sau „văd un petic roșu”, nu încalcă propriu-zis condițiile logice. Astfel de judecăți sunt relatări despre percepții directe, recunoscute ca atare de cel care percepe și nu judecăți despre alte obiecte. Ele sunt adevărate doar în cazul în care receptorul a avut într-adevăr percepția despre care se vorbește și sunt false în orice altă situație.

Dacă încercăm să integrăm judecățile de gust în categoria percepțiilor imediate, le împiedicăm să mai afirme ceva despre propriul lor obiect. Ele devin o relatare despre cel care percepe. Dacă tratăm judecățile de gust ca pe niște judecăți obișnuite, bazate pe simțuri, arunci ele ar trebui să respecte aceleași reguli ale evidenței. Niciuna dintre alternative nu pare să funcționeze prea bine. Ca relatări despre receptor, ele pierd elementul 'judecată'. Dar, așa cum s-a remarcat deseori, noi ne comportăm ca și cum judecățile noastre estetice ar fi judecăți adevărate despre caracterul bun sau rău al unui lucru. După cum observa și David Hume (1711-1776), a spune că Ogilby (un poet minor) este la fel de bun ca Milton (unul dintre cei mai mari poeți ai limbii engleze) e la fel de absurd ca și afirmația că un mușuroi de cârtiță e identic cu un munte. Dorința noastră ar fi deci ca judecățile noastre de gust să se comporte cel puțin uneori aidoma altor judecăți bazate pe simțuri.

Atunci când încercăm să facem judecățile de gust să funcționeze ca niște judecăți bazate pe simțuri ne lovim totuși de o problemă legată de evidență. Problema nu e că judecățile noastre senzoriale nu pot fi greșite – deseori ele chiar sunt. Mă uit la o pagină de carte și o citesc greșit; privesc o carte din biblioteca mea și mă înșel asupra culorii ei. Tocmai asta e esențialul – mă pot înșela, dar știu cum să-mi corectez greșeala. Mă uit din nou, într-o lumină mai bună, sau mă uit mai atent. S-ar putea ca uneori să trebuiască să folosesc măsurători sau alte tipuri de dovezi empirice ca să-mi corectez greșelile. Unele iluzii optice nu dispar, chiar dacă sunt conștient că sunt iluzii, însă pot corecta aparențele făcând apel la alte mărturii. Dar ce dovezi empirice pot corecta judecățile mele de gust? Să presupunem că ilustrația de pe coperta acestei cărți este proastă, culorile fiind alese greșit. În acest caz, mi-aș putea corecta impresia privind originalul. Gustul meu se referă însă la tot ceea ce aș putea percepe. Obiectul corecției mele nu este judecata mea de gust, ci percepția mea vizuală. Mai mult, două persoane pot să cadă de acord asupra tuturor lucrurilor care pot fi corectate și să facă în continuare judecăți de gust foarte diferite. Dacă judecățile lor sunt din categoria celor bazate pe simțuri, ar trebui să existe ceva care să funcționeze ca o evidență directă a gustului. Dar nu există nimic de genul ăsta. Cei doi pot fi de acord în privința fiecărui lucru și în privința faptului că privesc același lucru și pot avea în continuare gusturi diferite. Așadar, gustul estetic nu pare să funcționeze ca o judecată empirică obișnuită.

Problemele care apar în jurul 'gustului' ca termen estetic central nu anulează utilitatea conceptului. Continuăm să vorbim despre preferința pentru muzica lui Bach, sau despre bunul gust muzical. Totuși, poziția lui de concept central pe care se poate construi o teorie estetică se rezumă la o estetică timpurie, care susținea existența unei relații simple între experiență, idei și cunoaștere. Deoarece opiniile noastre despre experiență au devenit mai complexe, dificultățile menținerii unei teorii simple a gustului estetic sunt din ce în ce mai mari. Nu mai privim experiența ca pe un simplu conglomerat de idei individuale. Știm, de pildă, că experiențele noastre depind de ceea ce suntem pregătiți să înțelegem, de conceptele și paradigmele care ne influențează percepțiile. De aceea este atât de important să fim atenți la nuanțele limbajului. Dacă spun întotdeauna 'el' atunci când mă refer la persoane în general, sugerez în mod discret că persoanele de sex masculin constituie paradigma conceptului de persoană. Dacă voi concepe gustul ca pe un simț elementar, arunci voi căuta idei simple care să fie percepute cu ajutorul acestui simț. Însă oamenii nu sunt toți bărbați și nici un fel de idei simple nu pot corespunde unei opere de artă. Conștiința implicațiilor pe care le poate avea un termen cum este cel de 'gust' ne conduce mai departe în examinarea conceptelor noastre estetice.

Emoția estetică.

O soluție simplă la problemele ridicate de dualitatea noțiunii de gust ar fi să renunțăm la ideea potrivit căreia conceptele estetice ar trebui să semene cu cele bazate pe simțuri și să urmărească doar latura senzorială a experienței estetice. În secolele XIX și XX, ideea existenței unui simț interior, pentru care nu există un organ anume, a ajuns să pară puțin probabilă. Psihologia percepției individuale a oferit o abordare diferită a experienței estetice. Din această perspectivă, esențială este emoția însăși și orice altceva poate rămâne în sarcina altor tipuri de discurs. Prima mișcare în această direcție a fost scoaterea în evidență a unui tip aparte de experiență. Ideea ar fi următoarea: atunci când reacționez la un anumit lucru, o parte a experienței mele este suficient de diferită ca să merite o tratare separată. Această parte este emoția sau sentimentul pe care îl am. E un sentiment plăcut și îmi este suficient sieși. Asta înseamnă că el nu satisface o altă dorință. Înghețata e un lucru plăcut, dar îmi satisface foamea. Dacă sunt sătul, nu doresc înghețată, chiar dacă s-ar putea să-mi aduc aminte cât de gustoasă e. Din punct de vedere estetic, nu mă satur niciodată în același mod, pentru că nu există nici o altă dorință pe care plăcerea mea estetică să o satisfacă. M-aș putea sătura de operă sau de romane, astfel încât să nu-mi mai doresc altele, însă ceea ce m-ar sătura ar fi însăși experiența pe care ele mi-o provoacă. O asemenea experiență este propriul ei scop și dacă nu mi-o mai doresc, înseamnă că nu-mi mai doresc o anumită experiență estetică.

Asta nu înseamnă că opera nu poate îndeplini și alte dorințe în același timp. Atunci când merg la operă am, probabil, mai multe motive diferite: poate că vreau să aflu ceva despre Puccini, sau să-mi impresionez prietenii, să scap

de familia mea și multe alte motive, iar experiența pe care mi-o oferă acest spectacol le poate satisface pe toate – sunt instruit, progrez din punct de vedere social, mă distrez etc. 'Experiența' este un concept complex, care poate include simultan mai multe elemente. Prin urmare, atunci când filosofi vorbesc despre experiența estetică n-ar trebui criticați pentru că ignoră alte aspecte ale ei. Nu trebuie să existe neapărat un conflict între ele. E necesar doar ca un singur aspect -sentimentul auto-conținut, declanșat de anumite situații sau de anumite obiecte – să poată fi identificat și să poată fi considerat un sentiment plăcut, suficient sieși. În asta constă, ni se spune, experiența estetică.

Asemenea experiențe au imediatețea pe care o are și gustul. Indiferent ce sentimente am vizavi de o anumită operă, ele sunt indubitabil ale mele. Altcineva poate simți diferit (de pildă, unui critic s-ar putea să nu-i placă tenorul). Dar dacă admir opera și ea îmi face plăcere, atunci neplăcerea criticului nu vizează experiența mea estetică. Plăcerea este a mea și opera este cea care o provoacă. Până aici, emoția estetică și gustul coincid. Diferența constă în faptul că emoția estetică nu are nevoie de nici un fel de aparat senzorial special și de nici o dovadă empirică, pentru că ea nu implică nici o judecată critică. O emoție este așa cum este și e suficient s-o trăiești. Termenii 'bun' și 'rău' în sensul lor de evaluare senzorială nu se aplică sentimentului estetic. Cineva poate să dea dovadă de prost gust dacă judecata sa nu se conformează unui standard al gustului, dar sentimentul estetic este emoția însăși. Dacă am o emoție estetică, ea este prin definiție plăcută (unul dintre criteriile experienței estetice fiind că ea încântă sau place) și nimeni nu mă poate convinge că nu sunt încântat, dacă sunt. Nu există emoție estetică proastă în sensul în care există prost gust.

Sentimentul estetic trebuie să se deosebească de alte sentimente. La urma urmei, îmi face plăcere și să mănânc înghețată, să fac dragoste, să câștig echipa mea favorită și să fie avansat fratele meu. Nu toate sentimentele plăcute pe care le avem sunt estetice. Au fost sugerate mai multe moduri de a distinge emoția estetică de alte emoții. Deja am amintit unul dintre ele: emoția este un scop în sine, ea nu satisface nici un fel de altă dorință. Immanuel Kant (1724-1804) a descris în Critica facultății de judecare un tip de intuiție estetică intrinsecă, care nu este nici practică, nici teo/etică. O altă modalitate este aceea de a distinge sentimentul estetic din punct de vedere calitativ: el este pur și simplu diferit. În secolul XIX, poeții și criticii romantici au susținut că astfel de sentimente elevate sunt ede care deosebesc arta de lumea practică. Apoi, problema a fost să se precizeze cum se trăiește o emoție estetică. Asta poate fi o sarcină dificilă, pentru că e greu să descrii altora propriile emoții. Limbajul nostru este public și nu se împacă foarte bine cu sentimentele noastre private, însă faptul că e dificil să descrii nu înseamnă că e și imposibil. A. E. Housman definea poezia prin senzația că ți se ridică părul pe ceafă atunci când citești un vers. Pentru a distinge poezia de simpla versificație s-ar putea ca asta să fie de ajuns și e posibil ca sentimentul estetic să genereze descrieri similare.

Tentativa cea mai răspândită de a descrie sentimentul estetic îl caracterizează ca pe un fel de intuiție. Adepții lui Kant au urmat această

direcție. E un pic cam greu de înțeles ce înseamnă o intuiție estetică. În majoritatea cazurilor, expresia sentimentelor noastre și limbajul care le transcrie țin cu siguranță de un mod mai amplu de a vedea lucrurile din punct de vedere conceptual. De pildă, dacă mi-e frică, teama mea corespunde unei clase de lucruri care stârnesc frica – care sunt sau care trec drept periculoase, distructive și amenințătoare. Sunt speriat de un lucru pentru că el aparține unei categorii de lucruri înspăimântătoare și este înspăimântător pentru că aparține unei categorii de experiențe pe care eu și alte ființe umane le cunoaștem deja; prin urmare, din conceptele și din experiențele pe care noi și alții ca noi le-au acumulat putem deduce care vor fi reacțiile noastre. Când privesc un val uriaș, nu văd doar un perete de apă. Văd un perete de apă a cărui greutate și impact le pot cunoaște și care pot fi calculate de hidrodinamică. Majoritatea percepțiilor și experiențelor au acest tip de susținere conceptuală și teoretică. Se afirmă însă că experiența vizuală directă este o intuiție imediată care nu depinde de teorii și concepte. Acestea apar ulterior (cel puțin din punct de vedere logic, dacă nu și temporal). Intuiția este un fel de primă impresie experiențială. În mod normal, ea se pierde prin plasarea instantanee a experiențelor noastre într-o concepție despre lume deja acceptată și organizată în mod subconștient. Dar, continuă același raționament, în unele cazuri lucrurile nu stau neapărat așa. Atunci avem o emoție estetică. Valul ucigaș nu e un perete de apă care amenință să mă strivească, ci o experiență sublimă (înspăimântătoare, dar în același timp fascinantă) a naturii, lipsită de orice alte implicații. Experiența pură e independentă de ceea ce cred eu despre apă. Astfel de experiențe pot fi provocate de întâlnirea noastră cu natura și ele au fost surprinse de artiști în tablourile, romanele și muzica lor. Operele de artă pot să înfățișeze un perete de apă, sau pot să n-o facă; ceea ce trebuie obligatoriu să surprindă, pe orice cale, este emoția în sine.

Am început cu limbajul pe care îl folosim cu privire la tipurile de experiențe estetice. Frumusețea oferea un tip obiectiv de limbaj, iar gustul a introdus un element mai subiectiv. Niciunul nu a fost pe deplin satisfăcător. O problemă a enunțurilor despre sentimentul estetic este că el pare să se sustragă limbajului în ansamblu. Nu ne rămân decât niște descrieri care încearcă să evoce acest sentiment. Descrierile trebuie să-și respecte propriul obiect, ele nu pot greși. Unele limbaje reușesc să instituie efectiv ceea ce descriu. Un arbitru care strigă „out!”; nu descrie pur și simplu o situație – el chiar o creează. Însă descrierile noastre estetice nu par să genereze acțiuni în acest mod. Poate că operele de artă o fac, dar în acest caz singura filosofie a artei ar fi arta însăși. Analizăm limbajul nostru despre artă, iar dacă ar trebui să devenim artiști ca să putem vorbi despre creație, nu ne-ar fi cu nimic mai ușor decât la început.

Emoția estetică e o soluție ispititoare pentru problema noastră, deoarece sugerează că experiențele care au ca obiect arta și frumosul sunt într-un anume sens diferite de alte tipuri de experiențe. Ne împotrivim examinării

acestor experiențe penim că vrem să le protejăm de rigorile analizei. Mulți dintre noi au impresia că analiza distruge capacitatea noastră de a avea emoții estetice. Există teama că, dacă ne-am gândi prea mult la ceea ce simțim, am interveni în emoțiile noastre, într-o zonă limitată a spațiului nostru mental, capacitatea de analiză și emoția nu intră în competiție. E loc destul pentru amândouă. Probabil că suntem capabili să simțim și să gândim în același timp și s-ar putea chiar – după cum susțin unii filosofi – ca emoția să fie o parte a oricărei analize. Poate că așa și este. Problema noastră este să lămurim ce înseamnă sentimentul estetic și să vedem dacă pretenția de unicitate poate fi susținută în ceea ce-l privește.

Din păcate, s-ar părea că afirmațiile „tari” în favoarea unicității nu se susțin. Problema nu este doar că emoția estetică e greu de descris; dificultatea nu poate fi un argument împotriva unei idei. Ecuațiile fizicii cuantice sunt greu de rezolvat, dar asta nu le face să fie greșite. Toate sentimentele sunt greu de descris, dar asta nu înseamnă că nu iubim sau urâm, că nu admirăm sau nu ne temem etc. Problema e mai profundă. Se presupune că sentimentul estetic este, într-un fel sau altul, unic. Descrierea lui trebuie să-l departajeze de alte sentimente, altfel ar fi inutil în postura de termen teoretic. Nu m-ar putea ajuta să înțeleg de ce opera trezește emoții estetice și este o artă, în timp ce bucătăria franceză, care îmi place la fel de mult, nu. Însă toate încercările de a spune în ce constă unicitatea sentimentului estetic se opresc la observația că trebuie să simți pur și simplu diferența. Acesta este un non-răspuns. Nu ajută cu nimic să expediezi întrebarea înapoi la cel care a pus-o. Dacă mă întreb de ce sufăr, nu ajută cu nimic să-mi cer mie să-mi examinez propria durere ca să văd cum e. În cazul emoției estetice, e în mod cert un lucru inacceptabil să revin la întrebare, pentru că întrebarea în sine este dacă există sau nu ceea ce se cheamă un sentiment estetic unic. Să presupui un răspuns pozitiv la o întrebare despre existență sau identitate nu e niciodată un gest legitim. Dacă-mi pun întrebarea „oare Superman există cu adevărat?”, nu pot să răspund că există pentru că tocmai m-am referit la el. Punând întrebarea dacă într-adevăr există ceea ce se cheamă o experiență estetică unică, nu-mi puteți răspunde că este pur și simplu ceea ce eu resimt ca fiind unic din punct de vedere estetic.

Puțini dintre filosofi care au apărut ideea de sentiment estetic ar considera convingătoare o astfel de respingere globală. La sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, psihologii cu interese filosofice, precum Edward Bullough, au încercat să identifice emoția estetică încercând să ne spună cum anume putem ajunge la ea. Pentru a percepe lucrurile estetice, trebuie să te „decuplezi” de la emoțiile obișnuite, practice. Convingerile lui Bullough, ale predecesorilor și ale adepților lui se sprijină doar pe subiectivitate și nu pot fi înlăturate doar prin forța argumentelor. Însă problema noastră a fost și a rămas una de limbaj. O convingere personală care rămâne strict personală nu poate fi atacată. Este ca o experiență mistică sau religioasă, cu care apărătorii sentimentului estetic își compară propriile experiențe. Atât timp cât urmărim să obținem un limbaj intersubiectiv adecvat discuției noastre despre artă și estetic

avem nevoie de ceva mai mult. Pentru ca sentimentul estetic să înlocuiască vechiul limbaj despre frumos și gust, el trebuie să reziste analizei. Asta nu înseamnă că trebuie să se conformeze unor criterii logice sau teoretice prestabilite; nu e nevoie să semene, de pildă, cu limbajul științific, dar el trebuie să fie mai mult decât o simplă evocare de sentimente. Până aici, toate încercările de a transpune afirmațiile despre sentimentul estetic într-o zonă lingvistică mai adecvată s-au soldat cu un eșec.

Ne-am putea întreba atunci de ce 'sentimentul estetic' a fost termenul care a dominat cea mai mare parte a esteticii secolelor XIX și XX? Răspunsul la această întrebare ar necesita un studiu istoric mult mai detaliat decât și-a propus această carte. Sentimentul estetic surprinde unele elemente importante, atât ale frumosului, cât și ale gustului. Din perspectivă metafizică, frumosul a fost considerat mai important; el făcea parte din armonia universului și din justetea ordinii ultime a lucrurilor. Ca atare, reacția corectă față de frumos era un sentiment de admirație aproape religioasă. Emoția estetică păstrează același sentiment de importanță și de implicare afectiva. 'Frumosul' a făcut loc 'gustului', în parte fiindcă acesta din urmă era mai aproape de încrederea în simțuri pe care o reclama gândirea modernă. Inițial, gustul a fost un simț real, devenind mai apoi un cvasi-simț care includea imediatețea senzației și judecata. Totuși, el s-a dovedit incapabil să păstreze unitatea acestor două elemente. Sentimentul estetic a păstrat imediatețea și a renunțat la judecată. În această variantă, el a avut o puternică influență asupra istoriei esteticii.

Concluzii în capitolele următoare vom examina unele alternative care au menținut elemente importante ale teoriei frumosului, gustului și sentimentului estetic. Deocamdată, e esențial să înțelegem că argumentele împotriva acestor teorii nu ne pot face să renunțăm la acest limbaj. El rămâne esențialmente limbajul esteticii. Frumosul ne îndreaptă atenția asupra obiectelor. Două tipuri de obiecte fac obiectul esteticii: obiectele naturale și obiectele fabricate (operele de artă). În ambele cazuri, frumosul este doar un prim pas spre explicarea includerii sau excluderii anumitor obiecte din acest domeniu. Frumosul îi deschide teoriei drumul spre estetică; limbajul frumosului trebuie amplasat într-un context teoretic mai larg. Cum și dacă frumosul continuă să joace un rol central în estetică depinde în mare măsură de celelalte teorii despre lume și de opiniile noastre în această privință.

Gustul ne îndreaptă atenția spre receptor și spre judecățile estetice. Estetica ține de receptare, iar asta presupune un subiect care receptează. Judecățile estetice diferă de alte tipuri de judecăți prin faptul că depind de receptor într-o măsură în care majoritatea celorlalte tipuri de judecăți nu o fac. Pentru toate problemele care privesc gustul ca mod de a explica rolul receptorului în estetică este nevoie de un concept asemănător.

În sfârșit, sentimentul estetic a constituit țelul principal al esteticii pentru cea mai mare parte din istoria ei modernă. Estetica s-a afirmat ca disciplină de sine stătătoare pentru că filosofii dominante în secolele XVII și

XVIII vedeau cunoașterea ca pe o știință sigură și perfectă, independentă de determinările individuale. Această concepție lăsa descoperite prea multe experiențe umane, iar estetica a apărut tocmai pentru a umple acest gol. Sarcina ei a fost să explice elementele subiective ale experienței, pe care știința nu le putea aborda. Sentimentul estetic și-a păstrat caracterul nesistematic, dar el continuă să fie o parte a experienței umane.

Predicatele estetice.

Deoarece ne interesează modul în care putem discuta despre artă și despre experiența estetică, în cele ce urmează vom examina direct chiar limbajul esteticii. Termeni și concepte precum 'frumos', 'gust' și 'emoție estetică' au o mare încărcătură teoretică; critica lor, de asemenea. Putem încerca o abordare mai pragmatică, mai restrânsă. De pildă, în loc să ne ocupăm de conceptul de emoție estetică în general, putem examina utilizările specifice ale limbajului esteticii. Această abordare este pe placul filosofilor care au rezerve față de orice abordare teoretică a esteticii, începând cu mijlocul secolului nostru, analiza limbajului a fost considerată drept cea mai directă cale de abordare a conceptelor și problemelor filosofice, iar unele dintre efectele acestui curent au o mare importanță pentru estetică.

Descrierile și metaforele estetice.

Cea mai influentă abordare directă a limbajului esteticii vizează cuvintele cu funcție descriptivă. Rareori spunem pur și simplu că X este frumos. Dacă vrem să dăm o descriere critică sau estetică este mult mai probabil să spunem că X este elegant, bine alcătuit, echilibrat, fascinant, grațios, sau putem folosi oricare altul din nesfârșita listă de adjective care fie sunt folosite în principal în contexte estetice, fie pot fi adaptate cu ușurință la astfel de contexte. Când privesc un câmp de iarbă verde și nouă, primăvara și spun că pare 'proaspătă', nu mă gândesc în primul rând la hrănirea vitelor. Folosesc cuvântul 'proaspătă' ca pe un predicat estetic, pentru "a descrie reacția mea față de ceea ce văd. Atunci când spun că un câmp de albastrele este vesel, nu spun că plantele au sentimente, ci descriu doar modul în care ele mă fac să mă simt. Când privesc autoportretul Louisi Vigee-Lebrun și spun că 'este elegant', mă refer doar indirect la rochia și la ținuta ei. De asemenea, mă aștept ca termenul 'elegant' să surprindă frumusețea clasică a stilului ei de portretistă. Toate aceste cuvinte cu rol descriptiv sunt ceea ce numim predicate estetice. Ele au forma gramaticală „A este A”, unde X este un obiect la care se pot face referiri, iar A este un adjectiv adaptat pentru a descrie aspectul sau sentimentul estetic pe care X îl inspiră.

X nu trebuie să fie neapărat o operă de artă – și obiectele naturale suportă predicate estetice – iar A nu trebuie să fie un termen estetic explicit. Mulți termeni emoționali comuni, cum sunt 'vesel', 'fericit', 'trist' și 'ânsălmântător', pot fi utilizați ca predicate estetice. Prima problemă legată de predicatele estetice este cum se poate preciza dacă predicatul a fost folosit într-o manieră estetică. Dacă spun „David este vesel”, descriu starea emoțională a lui David, dar nu e nimic estetic în această descriere. Pe de altă parte, dacă

spun că portretul pe care Allan Ramsay i l-a făcut lui David Hume este vesel, descriu nu starea emoțională a lui Hume, ci un aspect privitor la stilul portretului. Nimic din componența gramaticii ca atare nu distinge predicatele estetice de predicatele obișnuite.

Am putea fi tentați să spunem că predicatul este estetic pentru că subiectul lui este o pictură – o operă de artă sau un obiect estetic. Totuși, această strategie creează mai multe probleme decât rezolvă. Mai întâi, pot fi imaginate rapid o mulțime de contra-exemple. Aș putea să spun despre același portret că este pătrat și nimic legat de cuvântul 'pătrat' nu-l face să fie estetic. În al doilea rând, introducând conceptul de operă de artă sau de obiect estetic nu fac decât să amân problema. Cum distingem obiectele estetice de cele obișnuite? Nu ar folosi la nimic să spunem că sunt acele obiecte care preiau predicate estetice, pentru că atunci am intra într-un cerc analitic foarte strâns; ar fi mai bine să examinăm modul cum este folosit un asemenea predicat.

Pentru început, trebuie spus că unele predicate estetice sunt în mod evident metafore. Metaforele sunt figuri de stil care permit unui cuvânt sau unei fraze să treacă de la sensul comun, previzibil, la o utilizare diferită. Propoziția „David este vesel” folosește 'vesel' în sensul în care ne așteptăm să fie folosit. Indiferent la ce se referă, el descrie tipul obișnuit de lucruri care pot fi vesele. „Acest tablou este vesel” funcționează însă ca o metaforă. Picturile nu fac parte din categoria lucrurilor care au stări mentale, deci suntem preveniți că acum se întâmplă ceva neobișnuit cu cuvântul 'vesel'. Aș spune că schimbarea esențială este trecerea de la o aplicare a termenului controlată de obiectul la care el se referă (starea de spirit a lui David) la una care trebuie să-i implice pe vorbitor (persoana care descrie tabloul ca fiind vesel) și pe auditor (persoana de la care se așteaptă să înțeleagă ce anume este un tablou vesel). Într-o metaforă, vorbitorul nu mai poate dicta sensul utilizării particulare a unui cuvânt așteptându-se ca ascultătorul să știe dinainte ce tipuri de obiecte sunt descrise. (Cu toții știm ce înseamnă un om vesel. Afirmția „David este vesel” nu face decât să-l plaseze pe David în categoria oamenilor veseli.) În schimb, vorbitorul instituie un tip de provocare, sau un ordin – încearcă să te gândești la acest obiect în acest mod. E improbabil ca rezultatul să fie exact cel de la care au pornit fie vorbitorul, fie auditorul, dar el se poate apropia de o descriere a. situației vizate mai mult decât orice altă utilizare standard a termenilor respectivi existentă deja.

Totuși, nu toate metaforele sunt estetice. Atunci când descriu atomul ca pe un sistem solar în miniatură, folosesc o metaforă, dar scopul meu nu e ca atomul să fie privit ca obiect estetic. Mai mult, nu toate predicatele estetice par să fie metafore. 'Vesel' începe ca o descriere obișnuită a unei stări de spirit, dar utilizarea curentă a lui 'grațios' este probabil estetică. (Nu contează faptul că 'grațios' ar fi putut dobândi sensul actual în urma unui lung proces metaforic, care să fi presupus sensurile teologice și aristocratice ale cuvântului 'grație'. Ne interesează sensul actual al termenului, nu istoria lui.) Faptul că un adjectiv e folosit ca metaforă nu înseamnă deci că este utilizat estetic.

Totuși, metaforele ne oferă indicii importante cu privire la predicatele estetice. Pentru a înțelege o metaforă, trebuie să te referi la situația descrisă și să conectezi vorbitorul și auditorul la contextul respectiv. Predicatele estetice implică vorbitorul și auditorul într-o manieră similară. Să presupunem că știm doar la modul general că o pictură e veselă, fără să putem privi tabloul. Dacă ni se spune că tabloul este pătrat, nu e nevoie să-l vedem ca să știm ce înseamnă asta. A fi pătrat este o condiție bine definită, care nu ține de posibilitatea de a vedea un anumit obiect pătrat – veselia în sens estetic nu intră în această categorie. Putem avea o idee generală despre faptul că un tablou vesel aparține unei clase de obiecte pe care ni le imaginăm ca fiind vesele, deci nu sumbre, întunecoase etc. Dar fără să privim cu ochii noștri nu putem spune nimic sigur și în același timp caracteristic pentru tabloul respectiv. Și nu e suficient ca vorbitorul care descrie tabloul să îl vadă și apoi să-mi spună mie că e vesel; nu pot ști cu adevărat ce vrea să spună fără să-l văd eu însumi. Așadar, utilizarea estetică a predicatelor îl implică pe cel care înțelege în mod direct și cere o participare directă din partea acestuia. Este exact ceea ce se cere pentru a înțelege metaforele și pare să fie esențial și în cazul predicatelor estetice. În cazul unor predicate ca 'grațios', a căror utilizare este în primul rând estetică, nu trebuie decât să recunoaștem că același proces de înțelegere pe care îl necesită metaforele se repetă în cazul unui termen care nu are o utilizare standard, ne-metaforică.

Utilizările limbajului estetic.

Ne-ar fi de mare folos dacă am înțelege clar cum funcționează metaforele. Totuși, s-ar putea ca înțelegerea metaforelor să depindă de înțelegerea predicatelor estetice, caz în care trebuie să le abordăm direct pe acestea din urmă. Despre modul în care utilizăm de obicei predicatele estetice se pot face mai multe observații. În primul rând, nu ne așteptăm ca ele să ne permită să facem inferențe pornind de la premisa că predicatul respectiv funcționează. Deducția este un procedeu natural, pe care deseori îl folosim pentru a extinde aplicarea limbajului nostru. Să presupunem că cineva spune că Frances este o persoană veselă. În mod firesc, deducem că Frances este într-o dispoziție bună, că nu i s-a întâmplat nimic rău în ultima vreme, că n-o să ne răspundă răstit dacă ne adresăm ei și putem trage o mulțime de alte concluzii privind comportamentul ori starea sa emoțională. Mai mult, veselia presupune (informal vorbind) că persoana veselă are aceeași dispoziție pe care o au și alți oameni veseli. Pot să înțeleg starea emoțională a lui Frances consultându-mi amintirile despre buna dispoziție. În general, veselia lui Frances va semăna cu veselia mea și a altora. Așa cum nu e nevoie să privesc tabloul ca să știu ce formă are dacă mi s-a spus că are șaptezeci de centimetri pătrați, tot așa nu trebuie să cercetez dispoziția lui Frances ca să știu cum e, dacă mi s-a spus că e veselă. Propria mea experiență despre veselie este de ajuns.

Să comparăm acum acest tip de utilizare plină de implicații a cuvântului 'vesel' cu orice altă utilizare de tip estetic. Când mi se spune că un tablou de Edward Hopper e trist, știu că nu este o imagine veselă etc, dar nu știu ce

înseamnă asta până nu privesc tabloul. Atunci, dacă descrierea e corectă, ar trebui să pot recunoaște ce vrea să spună acest cuvânt. În general dintr-un limbaj estetic putem trage puține concluzii. Sunt posibile unele inferențe negative – se poate presupune, de pildă, că un tablou delicat (în sens estetic) nu este construit din tușe groase – dar inferențele negative nu ne duc prea departe. Din faptul că un lucru este pătrat pot deduce că nu e rotund, hexagonal etc, fără să am o cunoaștere specială despre ce anume înseamnă a fi pătrat sau hexagonal. Faptul că știu cum este descris un lucru printr-un predicat estetic nu-mi spune nimic despre cum arată acel obiect, dacă nu îl examinez.

Nici inferențele pe care le-am putea face într-o altă direcție nu funcționează. Să presupunem că știu că un tablou reprezintă doi clovni care zâmbesc. Pot oare să trag concluzia că este un tablou vesel? Probabil că nu. Totul depinde de cum sunt tratați cei doi clovni în tablou. Oare un tablou pictat în întregime în tonuri de gri și negru nu poate să fie vesel? Nu neapărat. Depinde de ce anume și de cum anume este prezentat. 'Vesel' se poate aplica unor imagini în întregime non-figurative. Desigur că un tablou vesel nu poate fi trist (un predicat estetic nu poate contrazice un alt predicat estetic), însă un set de proprietăți non-estetice nu este suficient pentru a face ca un tablou să fie vesel sau trist; totul depinde de maniera de reprezentare. Asta ne conduce la concluzia că în general nu există nici o relație garantată între un set de proprietăți non-estetice și aplicarea corectă a predicatelor estetice. Nici un set de proprietăți non-estetice nu garantează că un predicat estetic va putea fi aplicat și invers -știind că un predicat estetic se aplică (adică, înțelegând modul lui de aplicare), nu putem fi siguri că o anumită proprietate non-estetică aparține într-adevăr obiectului descris.

Acest fapt i-a făcut pe unii filosofi să conchidă că predicatele estetice sunt acele predicate care operează independent de vreo regulă de aplicare. Spunem despre ele că nu sunt guvernate de reguli. Regulile controlează funcționarea unui limbaj pe două căi. O cale este aceea de a avea un set bine definit de reguli care să ne spună exact ce este și ce nu este P. Figurile geometrice intră în această categorie; cuvântul 'pătrat' descrie ceva delimitat de patru linii drepte de mărime egală, care se întâlnesc în patru unghiuri drepte. Un astfel de limbaj exact, guvernat de reguli, este relativ rar, deoarece el impune vorbirii noastre o precizie care îi limitează folosirea. O formă mai obișnuită de limbaj controlat de reguli îngăduie granițe mai vagi între utilizările lui principale. A spune că un lucru este un joc sau că cineva este chel constituie un exemplu clasic. Suntem gata să numim tot felul de lucruri 'jocuri', chiar dacă nu au nici o trăsătură comună. Spunem că cineva este chel dacă nu are păr deloc, dacă are doar două sau trei şuvițe etc; dar într-un anume punct, imprecis definit, încetăm să mai aplicăm acești termeni. Putem observa că acest lucru e valabil pentru tot felul de adjective. „Cerul este albastru” se aplică multor

tonuri de albastru, dar nu și cerului roșiatic. Un caz considerat central sau paradigmatic ne oferă un exemplu, pentru ca apoi fiecare grup de cazuri din jurul cazului central să aibă suficient de multe în comun ca să ne simțim în siguranță aplicându-le același termen. În astfel de situații există reguli – în sensul general al exemplelor care pot fi înmulțite – dar nu există definiții.

Din păcate, predicatele estetice nu par să respecte nici chiar acest tip general de reguli. Putem spune că un caz exemplar în privința atributului 'vesel' este L 'Allegro a lui Milton, care începe cu „Nesuferită melancolie.”. Dar și un poem comic scris de Ogden Nash e vesel și totuși cele două n-au în comun decât niște trăsături extrem de generale. Niciunul nu e comic într-un mod mai exemplar decât celălalt (versurile lui Milton sunt mai importante din punct de vedere poetic, dar asta e o altă problemă). Pe de altă parte, nu vrem să cădem în eroarea de a nu spune nimic. Descrierile estetice pot fi greșite, însă putem oferi dovezi în favoarea lor. Dacă cineva nu este de acord cu descrierea pe care o fac poemului lui Wyatt „Meargă a-mi vâna”⁸ (Who So List to Hunt), pot să precizez ce anume m-a făcut să spun că poemul e înduioșător, numai că, pornind de la aceste dovezi, nu pot generaliza. Se pare că răspunsul în privința predicatelor estetice ar fi că trebuie să privim și să înțelegem de unii singuri fiecare caz în parte. Astfel, unele aplicări ale termenilor vor rezista examinării noastre, altele nu. Termenii 'corect' și 'incorect' se pot deci aplica, însă testul este unic pentru fiecare caz în parte. Astfel de termeni ne conduc înapoi la conceptul de gust: cei care au abilități estetice aplică termeni estetici, în timp ce alții spun: „aha, acum înțeleg”. Persoanele lipsite de asemenea abilități nu numai că nu obțin acordul celorlalți, ci și aplică în mod inconsecvent termenii respectivi.

Și tot nu am aflat ce sunt predicatele estetice. Depindem de un anumit tip de încercare și eroare în care disputele se tranșează doar o dată cu trecerea timpului și nu prin aplicarea unor reguli. Dacă suficient de multe persoane cad de acord, aplicarea unui predicat estetic va rezista testărilor ulterioare. Hamlet este o operă literară profundă din punct de vedere psihologic – cine ar contrazice astăzi acest truism? Dar a fost o vreme în care Hamlet era subiectul unor mari dispute. Totuși, predicatele estetice înseamnă cu siguranță mai mult decât apelul la o majoritate ' Includ în Appendix, în traducerea lui Bogdan Ștefănescu (n. tr.).

Atemporală: sunt judecați cât se poate de individuale, care trebuie verificate printr-un fel de exercițiu critic, presupunând descrierea și înțelegerea. În ultimă instanță., singurul test este „aha, acum înțeleg”.

Ne rămân, așadar, două probleme. Prima – dacă predicatele estetice reclamă un anumit tip de retorică persuasivă, înseamnă că va exista întotdeauna posibilitatea unei schimbări. Am început prin a căuta niște convenții sau niște utilizări lingvistice care să ne ajute să înțelegem ce anume face ca un termen să fie estetic. Se pare că n-am descoperit decât faptul că folosirea unui astfel de termen reclamă persuasiunea. Dar în privința persuasiunii, nu este nimic specific estetic, astfel că predicatele estetice vor fi în

continuare indistincte față de alte predicate. A doua problemă: s-a dovedit că testul nostru se rezumă la „uită-te și vezi”, dar asta nu este decât pledoaria pentru gust, în alte veșminte. Trebuie să avem un simț care percepe arta – și astfel toate problemele teoriei senzoriale a gustului reapar.

Singura îmbunătățire survine dacă se combină o analiză a predicatelor estetice cu o o teorie a argumentelor critice, astfel încât să nu rămânem în situația de a privi fără să vedem. Apoi, apare un paradox. Predicatele estetice rezistă tuturor încercărilor de a le reduce la reguli sau la o utilizare reglementată. Predicatele estetice pot fi însă investite cu sens doar dacă fac obiectul unei analize critice. Deplina subiectivitate a judecății estetice se lovește de nevoia absolută a persuadării critice. Criticii sunt oameni care își exprimă propriile opinii invitându-i pe alții să le împărtășească, în baza unor dovezi empirice oarecare. Dar simpla exprimare a opiniilor nu este suficientă. Un critic trebuie să poată oferi temeuri în sprijinul judecăților sale. Avem însă motive să credem că opiniile estetice sunt esențialmente ale noastre – nu simțim nevoia să adoptăm opinia altuia. Temeurile și dovezile empirice nu se aplică predicatelor estetice în același mod în care se aplică evaluărilor cantitative sau pledoariilor juridice și din acest motiv criticii în general nu sunt considerați niște prezențe necesare pentru a avea opinii estetice. Și totuși, s-ar părea că fără o oarecare participare critică în acest moment nici măcar nu putem spune că o opinie este estetică. Trebuie să vedem cum putem ieși din acest paradox aparent.

Concluzii.

Ca să rezumăm: predicatele estetice sunt termeni descriptivi specifici. Cel mai adesea sunt adjective și apar în forma, „X este A”, unde X este obiectul supus descrierii, iar A este un adjectiv care i se aplică lui X. Când A este folosit în sens estetic, el funcționează ca metaforă, deși s-ar putea ca din punct de vedere formal să nu fie o metaforă. A nu ne permite să tragem concluzii fără să privim obiectul X și nici nu se conformează unor definiții sau unor reguli pentru a funcționa, îl putem înțelege pe A doar dacă privim noi înșine obiectul X. Totuși, nu avem nici o modalitate certă de a spune că A are un sens estetic. Ca să facem din „uită-te și vezi” ceva mai mult decât o comandă lipsită de orice conținut, depindem de critici. Critica presupune însă capacitatea de a formula argumente, deci ne-am întors la nevoia de a furniza temeuri pentru un tip de utilizare a limbii care nu pare deschis spre așa ceva.

Critica și termenii de valoare.

Un motiv pentru care estetica se opune criticii este faptul că ea pare să ne impună opinia și valorile altcuiva. În estetică, mai mult decât în orice alt domeniu, această observație a lui Descartes pare îndreptățită: „Dintre toate lucrurile, bunul simț pare să fie cel mai egal distribuit în lume, deoarece fiecare se consideră atât de înzestrat cu el, încât chiar și cei care în alte privințe sunt mai greu de mulțumit, de regulă nu doresc să aibă mai mult decât au deja.” Fiecare individ se mulțumește cu judecata proprie. Cred că am dreptul la o opinie proprie în ce privește arta și experiențele pe care doresc să le am în

natură. Desigur, ironia acestor observații este că, deși sunt mulțumit cu propria judecată, am serioase îndoieli vizavi de judecata tuturor celorlalți atunci când ei nu sunt de acord cu mine. Cum spune vechiul proverb, „toți sunt nebuni în afară de mine și de tine, iar uneori am îndoieli și în ce te privește.”

Auto-suficiența și auto-referențialitatea limbajului estetic îi crează criticii o problemă specială. De vreme ce sunt mulțumit cu propria judecată și cred că ea se sustrage oricărei corecții, nu am nevoie de un critic care să-mi spună ce anume trebuie să-mi placă, sau ce trebuie să privesc, sau ce ar trebui să cred despre un anumit subiect. Mai ales artiștilor le displac criticii în general (deși unii dintre cei mai buni critici sunt la rândul lor artiști). Munca artistului e personală și constructivă, pe când criticul e analitic și sentențios. Estetica reflectă această ruptură și se desparte în două tabere. Tabăra artistică consideră estetica drept o formă secundară de artă: toți sunt invitați să-și încerce mâna. Cu cât sunt mai puține principii critice, cu atât va fi mai ușor. Tabăra criticistă consideră estetica o formă de analiză. Uneori ea poartă numele de 'meta-critică'. Dacă vrem să discutăm despre artă și estetică, trebuie să fim pregătiți să înțelegem ambele tabere. Trebuie să putem privi și înțelege noi înșine și trebuie să putem exprima ceea ce am înțeles. De asemenea, trebuie să putem înțelege și apăra limbajul nostru estetic, alături de limbajul estetic al celorlalți.

Judecăți și valori estetice.

Un rol important al limbajului critic îl constituie formularea judecăților bazate pe valori estetice. Aceste valori nu se limitează la judecăți explicite privind calitatea sau lipsa de calitate artistică a unui obiect. Multe tipuri de critică de artă încearcă să fie „obiective” – ne pun la dispoziție niște analize, fără să afirme că opera în cauză este bună sau nu. Dar chiar și cele mai obiective tipuri de critică tind să ascundă alegeri bazate pe valori. Ori de câte ori facem comparații sau selectăm un anumit lucru penau a-l supune analizei, facem judecăți care depind într-o oarecare măsură de capacitatea noastră de a folosi cuvintele 'bun' și 'rău', sau 'mai bun' și 'mai rău' cu referire la obiectele judecăților noastre estetice.

Pentru început, ar trebui să distingem între două tipuri de judecăți care apar în actul critic. Prima este cea comparativă, de forma „opera A este mai bună (respectiv, mai proastă) decât B”. De pildă, am putea spune că, „Jlaillet este o piesă mai bună decât Olhello”, sau că „Shakespeare e mai bun decât Christopher Marlowe.” Observați că astfel de judecăți comparative stabilesc un cadru de referință. În primul exemplu comparăm două piese de același autor. În cel de-al doilea, comparăm doi autori de tragedii din epoca elisabetană. Nici un cadru de referință nu e absolut: orice poate fi comparat cu orice altceva. De exemplu, nimic nu mă împiedică să spun că, „Jfamlet e mai bun decât culoarea roșie”. Totuși, atunci când nici o trăsătură evidentă nu este comună ambelor cazuri, ca să nu treacă drept absurdă judecata comparativă depinde de

stabilirea unei baze de comparație. De regulă, baza de comparație dictează aria de valori care ar trebui să determine judecata respectivă.

Să presupunem, de pildă, că facem o comparație între doi autori de tragedii. Vor apărea mai multe elemente care vor fi considerate valori specifice, mă refer la acele trăsături care sunt 'obligatorii' pentru orice tragedie reușită. De obicei, printre ele se află caracterul unitar al intrigii, complexitatea morală, verosimilitudinca personajelor, limbajul adecvat, imaginația scenică etc. Nici o astfel de listă nu este completă sau exhaustivă și fiecare poate spune ceva despre setul de valori care au fost aplicate. Comparația trebuie să se bazeze pe un set de trăsături asupra cărora s-a căzut de acord. Nu pot să spun că limbajul lui Shakespeare e mai subtil decât cel al lui Marlowe, fără să precizez că în opinia mea limbajul este o componentă obligatorie a unei bune tragedii și că subtilitatea este o trăsătură constitutivă a unui limbaj cu calități artistice. Apoi va trebui să trec la nivelul reprezentat de întrebarea ce înseamnă subtilitate și dacă ea este mai mult sau mai puțin prezentă în operele lui Shakespeare sau Marlowe.⁹ Ceea ce pare să fie o afirmație simplă și directă despre o trăsătură a limbajului presupune, de asemenea, niște valori. Afirmația că o anumită frază este subtilă are două părți: (1) o parte care se referă la unele caracteristici ale limbajului și (2) afirmația potrivit căreia subtilitatea este aspectul asupra căruia trebuie să ne îndreptăm atenția atunci când îi comparăm pe cei doi autori.

Trebuie să distingem cu atenție între enunțurile factuale și enunțurile de valoare, care sunt legate de fapte prin modul în care sunt prezentate și avansate ca temeuri ale altor enunțuri. Ni se spune, de pildă, că un anumit vers este scris în metru iambic. Putem verifica acest lucru numărând câte silabe lungi și câte silabe scurte sunt în versul respectiv, care respectă sau nu acest ritm. Faptul în sine nu presupune nici o judecată de valoare, însă de obicei în poezia engleză metrul iambic este considerat valoros. El surprinde ritmul vorbirii noastre obișnuite, oferind în același timp ordine și legând versurile în mod armonios. Alți metri sună mai artificial, mai sacadat etc. Într-un anumit context, simpla afirmație că un vers este scris în ritm iambic poate indica faptul că acesta este considerat o trăsătură pozitivă a versului respectiv, lucru confirmat de evidența empirică.

Pentru cele două pasaje care ar putea fi comparate, vezi Appendix-u.

Valorile sunt atribuite faptelor printr-o teorie suplimentară sau printr-o decizie. Un fapt este și gata, pe când o valoare presupune ca noi să facem sau să credem un anumit lucru.

Judecățile comparative au avantajul că semnalează anumite aspecte privind structura lor valorică prin intermediul lucrurilor pe care le scot în evidență. Prin simplul fapt că un lucru este scos în evidență în cadrul comparației ne putem da seama ce valori sunt atribuite faptelor. De asemenea, grație faptului că datele empirice ne sunt accesibile, deseori putem urmări judecățile comparative chiar dacă nu împărtășim valorile în cauză. Pot să consider, de pildă, că tragedia este plictisitoare și că nici Shakespeare, nici

Marlowe nu prezintă nici un interes pentru mine – nu sunt decât niște bărbați albi, al căror loc este în arhivele culturale. Asta nu mă împiedică în nici un caz să stabilesc că Shakespeare a folosit un vers în ritm iambic, sau că Marlowe avea o înclinație pentru comparații exagerate. Pe urmă, pot conchide că în comparația dintre Shakespeare și Marlowe prima trăsătură e considerată o calitate, iar ultima un defect. Judecata că Shakespeare e mai bun decât Marlowe este deci una delicată. Ajuns în acest punct, am două posibilități. Pot să fiu sau să nu fiu de acord cu această judecată particulară. Dacă sunt de acord, înseamnă că sunt dispus să particip la dezbateră privind datele empirice și valorile asertate. Sau, pot contesta faptul că această comparație ar presupune într-adevăr ceva legat de valoare. Dacă Shakespeare și Marlowe ar fi cu adevărat scriitori importanți și dacă limbajul ar fi o bază sigură de comparație, atunci primul ar fi mai bun decât acesta din urmă.

Al doilea tip de judecată critică este cea absolută, care are forma, X este V", unde X este un obiect sau o experiență, iar V un termen de valoare care i se aplică lui X. În loc să compar două opere sau doi autori, aș putea spune că Hamlet este o piesă grozavă. Această afirmație nu mă angajează cu nimic față de alte piese; totuși, ea îmi impune să am o oarecare scară de valori. A spune că Hamlet este o piesă grozavă înseamnă să o plasez pe o anumită scară valorică. Sunt, totodată, angajat față de un anumit set de valori care presupun niște standarde de aplicare. S-ar putea să nu pot preciza foarte exact ce anume vreau să spun prin 'grozavă', dar dacă vreau să transmit într-adevăr ceva (dincolo de o vagă admirație față de piesă), trebuie să existe un set de caracteristici care, în opinia mea, fac ca Hamlet să fie o piesă grozavă. De pildă, multe dintre trăsăturile similare care apar în judecățile comparative pot apărea și într-o judecată absolută. Pot să completez propoziția „Hamlet este o piesă grozavă pentru că.”, cu niște judecăți concrete de tipul „este complexă din punct de vedere moral” sau „e interesant de urmărit”. În acest caz, afirm că o trăsătură precum complexitatea morală este valoroasă, iar faptul că posedă această trăsătură face din Hamlet o piesă grozavă. În sfârșit, dacă vreau ca afirmația mea să fie mai mult decât o expresie a sentimentelor favorabile față de piesă trebuie să cobor la nivelul acelor trăsături specifice piesei care-i conferă complexitatea morală.

Aici trebuie să fim prudenți: judecățile absolute nu sunt absolute în sensul că nu pot fi contestate, sau în sensul că sunt singurele lucruri care pot fi spuse în privința unui obiect oarecare. Uneori avem impresia că lucruri precum adevărul absolut și valoarea absolută există și că ele sunt independente de context. Dar asta nu constituie propriu-zis o afirmație cu sens. Adevărul este adevărul unor enunțuri specifice. 'Adevărul' scris cu majusculă este lipsit de sens, exceptând cazul în care ești adeptul unui platonism radical. Enunțurile (sau propozițiile logicii, ideile, opiniile și afirmațiile) sunt adevărate sau false; adevărul nu este un lucru. 'Binele' scris cu majusculă e la fel de lipsit de sens. Binele sau alte judecăți de valoare înrudite se aplică unor cazuri particulare. Termenii de valoare exprimă

sentimentele noastre favorabile față de ceva anume, însă fac acest lucru într-un mod care presupune ca noi să "avem niște temeieri pentru sentimentele respective. Ar trebui să ne putem valida judecățile de valoare, cu o oarecare grijă față de detaliu.

Putem observa că valorile se strecoară destul de ușor în judecățile noastre estetice și că avem mai multe opțiuni în privința înțelegerii lor. Nu toate opțiunile presupun un angajament real față de valori din partea persoanei respective. În estetică, de exemplu, enunțurile de valoare permit adoptarea unei poziții ipotetice mult mai ușor decât în etică. Să presupunem că aş fi ajuns la concluzia că Hitler a fost mai rău decât Stalin. Dacă această judecată ar fi fost făcută în 1943, ea m-ar fi putut determina să fiu de acord cu Churchill, care spunea că un pact cu diavolul este permis dacă el conduce la înfrângerea lui Hitler, deci o alianță cu Stalin putea fi cu siguranță acceptată. La vremea respectivă, o asemenea judecată morală impunea trecerea la acțiune. Nu pot emite o judecată morală potrivit căreia sunt obligat să fac gestul X și să conchid în același timp, fără să mă contrazic, că nu trebuie să acționez pe baza lui X. Obligațiile morale presupun voința de a acționa în consecință. Judecățile estetice însă nu implică astfel de acțiuni. Indiferent la ce se referă (preferințe, frumos, gust etc), mi se îngăduie să fiu indiferent sau să răspund doar în mod ipotetic. Aceasta este una din diferențele esențiale între valorile morale și cele estetice.

Ne așteptăm, de asemenea, ca judecățile noastre despre valorile morale să fie consistente logic cu anumite tipuri de comportament. Judecățile morale conduc la acțiuni; judecățile despre valoarea estetică semnalează capacitatea unui obiect estetic de a satisface anumite dorințe. Aș putea spune că Hamlet este o piesă grozavă și că totuși nu vreau să văd sau să citesc Hamlet. Judecățile despre piesele de teatru nu implică faptul că doresc să văd sau să citesc piesele cu pricina, însă cu greu aş putea spune că Hamlet este o piesă mare, dar că, totuși, aş prefera din punct de vedere estetic o tragedie mai puțin mare. (Desigur, aş putea prefera o tragedie minoră dintr-o mulțime de alte motive, ne-estetice.)

Faptul că așez Hamlet în vârful scalei melc de valori nu înseamnă că alții trebuie să fie de acord cu mine. Înseamnă însă că trebuie să considerăm dezacordul drept o contestare a valorii piesei. Dacă am ajuns la judecata mea de valoare apelând la un set de valori asociate unui set de proprietăți factuale ale piesei, atunci avem două posibile zone de dezacord. Putem avea păreri diferite față de întrebarea dacă piesa are acele proprietăți factuale, sau față de întrebarea dacă trăsăturilor factuale ar trebui să li se atribuie valori (să fie evaluate) într-un mod relevant. Pot să contest faptul că Hamlet este o piesă complexă din punct de vedere moral, sau pot să contest ideea potrivit căreia complexitatea morală ar fi o trăsătură care dă valoare unei tragedii. În ambele cazuri, mă angajez mai mult decât față de o simplă preferință pentru această piesă.

În estetică, principala diferență între judecățile de valoare absolute și cele comparative pleacă de la o diferență de perspectivă. Judecățile comparative cer o mai mică participare afectivă și au o valoare orientativă mai mare; ele permit mai ușor judecățile de tipul „dacă”. Dacă mi se dau un set de obiecte și niște instrucțiuni pentru a le aranja, pot urma instrucțiunile. Dacă, de pildă, mi se spune să ordonez numerele 1,2, 3,4 în ordine descrescătoare, pot să procedez întocmai. La fel, dacă mi se dă un set de piese de teatru și un set de termeni de valoare și mi se spune cum să-i aplic, pot să ordonez piesele de la o valoare mai mare la o valoare mai mică. Nimic din acest procedeu nu-mi cere să accept valorile așa cum sunt descrise și nici măcar să cred în existența unor astfel de valori. Valorile absolute sunt mai greu de aplicat. La modul ipotetic, pot să încerc să înțeleg maniera în care ele se aplică și care îi permite altcuiva să spună că Hamlet e o piesă mare, însă pot face asta doar găsind o cale de a adopta perspectiva cuiva care crede într-adevăr acest lucru. E oarecum ciudat să spun că Hamlet este o piesă mare, dar că eu nu cred o vorbă din această judecată de valoare, în acest caz, o judecată absolută tinde să se transforme într-o altă judecată, diferită, dar înrudită: Alex crede că Hamlet este o piesă mare. Dar aceasta este o judecată despre Alex și ea nu-mi cere să știu absolut nimic despre Hamlet.

Valoarea emoției.

Un al treilea tip de valoare vizează direct emoțiile estetice propriu-zise. În loc să spunem că un anumit lucru are valoare, sau că este plasat pe scala ierarhică mai sus decât un alt lucru, am putea să considerăm că unele experiențe sunt valoroase în sine. În aceste cazuri, judecata de valoare se aplică într-un mod diferit. Nu Hamlet, ci experiența pe care o am cu privire la această piesă este valoroasă – asta ar înțelege cei mai mulți dintre noi prin 'valoare estetică'. Valoarea nu decurge doar – și nici măcar în primul rând – din artă; e mai probabil ca adevărata ei sursă să fie natura, sau creativitatea, sau expresivitatea și ca ea să fie importantă în virtutea a ceea ce îmi oferă. Ni se spune că există emoții sau experiențe care sunt valoroase doar pentru simplu fapt că le avem. Ele dau vieții noastre un sens, încântă sufletul și limpezesc confuzia pe care o avem cu privire la noi înșine. Astfel, valoarea estetică seamănă în unele cazuri cu experiența religioasă. E greu să conștientizăm astfel de experiențe, dar e la fel de greu să le verifici sau să le descrii. Dacă Hamlet este sau nu o piesă mare, putem discuta; mai greu e să discutăm dacă a privi îndelung un apus de soare are vreo valoare estetică sau nu. Dacă noi avem impresia că apusul este valoros din punct de vedere estetic, e greu de înțeles cum poate fi contestat acest lucru, atunci când valoarea se limitează la experiența noastră. Aș putea considera că Alex n-ar trebui să-și petreacă timpul holbându-se la apusurile de soare, dar asta este o judecată despre cum ar trebui să-și petreacă Alex timpul: ea nu contrazice convingerea că apusurile de soare au o valoare estetică. Și nici nu pot intra în pielea lui Alex – nu pot avea experiența pe care o are el. Dacă el spune că apusul are valoare estetică și prin asta vrea să spună doar că experiența apusului este valoroasă pentru el,

nu pot să contrazic acest lucru. Cel mult pot să sugerez că valorile pe care le împărtășește sunt orientate greșit, că există alte experiențe care ar putea fi mai valoroase și astfel pot încerca să readuc discuția la o judecată comparativă.

Valoarea cel mai larg împărtășită și care nu mai are nevoie de vreo altă justificare este plăcerea. Unii au susținut că ea este singura valoare, arătând că până și atunci când părem să facem sau să dorim altceva decât plăcerea se va dovedi că, în efectele acțiunilor sau în satisfacerea dorințelor noastre, urmărim același lucru. Plăcerea ar fi deci scopul ultim care ne determină să atribuim o valoare obiectelor sau acțiunilor noastre. Alții au replicat că într-o astfel de perspectivă se confundă plăcerea cu acțiunile sau dorințele: chiar și fără plăcerea care le acompaniază, am continua să acționăm la fel. Dorința noastră vizează un obiect anume, pe când plăcerea este doar un efect. Indiferent cum se rezolvă această dispută, plăcerea trece drept un lucru care nu mai are nevoie de vreo altă analiză sau justificare. În acest caz, valoarea estetică poate fi considerată un tip special de plăcere. Fie că e concepută ca un tip special de trăire, fie că trece drept o emoție comună, plăcerea pare să fie liberă de alte complicații.

E greu să explici un mod diferit de a simți plăcerea, însă ne putem face o idee dacă ne gândim la plăcerea pe care ne-o provoacă lectura unei cărți bune sau vizionarea unui film de calitate. Spre deosebire de alte plăceri, aceasta poate fi repetată iar și iar. Nu o epuizăm așa cum epuizăm plăcerea unei mâncări pe care am consumat-o și nici nu trebuie să ne gândim la consecințe: cititul nu îngrașă. (Aici ar fi necesare niște precizări: evident, ne putem plictisi de citit, în plus, are și el niște consecințe. Însă plăcerea pe care o resimțim e independentă de aceste considerații exterioare. Atunci când citim, nimic (real) nu intervine în plăcerea noastră.) O astfel de plăcere este descrisă uneori ca plăcere „dezinteresată” – ea nu implică interese exterioare. Conceptul de dezinteresare s-a dezvoltat pe parcursul secolului XVIII, la început ca un termen privitor la critică (astfel încât una dintre condițiile pentru a fi un bun critic era să fii dezinteresat) și în cele din urmă a fost dezvoltat de Kant ca descriere a judecăților estetice propriu-zise. Ulterior, dezinteresarea a ajuns să fie tratată ca un tip de atitudine pe care ți-o poți asuma în mod voluntar. Istoria termenului 'dezinteresare' urmează îndeaproape evoluția esteticii moderne.

Eliberarea de preocupările exterioare e deseori considerată marca plăcerii estetice. Această libertate poate fi înțeleasă în două moduri. Unul dintre ele subliniază independența plăcerii estetice față de realitate. Moartea lui Hamlet, de pildă, nu este o moarte reală, deci piesa îmi poate produce plăcere fără să mă îngrijoreze faptul că cineva a murit cu adevărat. Plăcerea pe care mi-o oferă piesa e protejată prin însuși faptul că este vorba despre o piesă. În acest sens, plăcerea estetică depinde de iluzie, simulare și artificiu. Un cerșetor adevărat este o problemă socială; un cerșetor dintr-un tablou reprezintă doar un obiect estetic, deci nu constituie o problemă. Astfel, sunt liber să mă bucur de anumite elemente ale unei picturi, care m-ar dezgusta

dacă le-aș vedea în realitate, fapt ce ar putea explica diferența dintre reacțiile noastre față de violența fictivă dintr-un film și violența reală din jurnalele de actualități. Filmele despre asasinarea lui Kennedy, cum este JFK al lui Oliver Stone, reprezintă un divertisment; filmul lui Zapruder despre aceeași asasinare, nu10. Dacă nu reușesc să disting corect lumea ficțională de lumea reală, comit o eroare estetică.

Cealaltă modalitate de a distinge plăcerea estetică o consideră mai apropiată de o anumită realitate ultimă decât plăcerile obișnuite. În acest caz, eliberarea ei de preocupările reale nu e disimulare, ci elevație. Esteticul este mai real decât experiența reală, nu mai puțin real. De pildă, mișcarea artistică numită suprarealism a încercat să coreleze visele și dorințele inconștiente cu imagini verbale și vizuale pentru a crea o artă aflată dincolo de realitatea obișnuită. Potrivit acestei perspective, plăcerea oferită de experiența estetică nu se confundă niciodată cu experiențele comune. Este vorba de o realitate superioară, de o suprarealitate. După cum spunea criticul și esteticianul englez Clive Bell înainte de primul război mondial, cei care au cunoscut piscurile reci și albe ale artei nu le pot confunda cu văile calde și primitoare ale experienței obișnuite. Acest tip de plăcere se apropie de exaltare, de extaz și de experiența religioasă sau mistică. În ambele cazuri, plăcerea estetică trece drept o trăire unică și care justifică valoarea uimă a experienței estetice.

Și totuși, a continua în aceste direcții cu privire la judecățile despre valoarea estetică înseamnă mai mult decât simpla exprimare a plăcerii pe care ne-o provoacă anumite experiențe. Clive Bell nu se putea opri la o ipoteză despre experiența estetică: el trebuia să meargă mai departe, spre o ipoteză metafizică menită să postuleze faptul că experiența estetică reprezintă adevărata valoare, pe care religiile se străduiau s-o găsească, dar pe care n-o puteau oferi. Ipoteza lui Bell e puțin exagerată, însă valoarea estetică pură este rareori considerată o simplă formă de plăcere.

10 Autorul se referă aici la pelicula de amator pe care Zapruder, aflat în mulțime, a surprins asasinarea președintelui Kennedy. Filmul de amator al lui Zapruder a fost ulterior inserat ca imagine document în mai multe ficțiuni cinematografice, printre care și cea regizată de Oliver Stone (n. tr.).

Ea creează impresia că sistemul nostru de arte inimoase e important din punct de vedere cultural, de exemplu. Civilizația este un produs al valorii estetice, la fel de mult ca și al valorilor morale și economice. Din acest punct al discuției opiniile încep să devină grandilocvente și radicale.

Artiștii sunt legiuitorii neștiuți ai lumii, spune Shelley. În evoluția conștiinței, valoarea estetică vine chiar înainte de spiritul absolut, spune Hegel (1770-1831). Ce putem face noi cu astfel de afirmații depinde în mare măsură de modul în care reacționăm față de tipurile particulare de situații estetice. Enunțurile despre valoare sunt greu de separat de instanțierile care furnizează justificarea lor. Hegel fără Beethoven, sau Keats și Shelley vorbind despre experiența estetică în absența poeziei romantice nu prea au sens. Chiar și cu niște instanțieri care să le dea concretețe, valorile au nevoie și de un sistem

filosofic sau religios care să le însoțească. Luate ca atare, enunțurile despre existența unei plăceri estetice ieșite din comun nu prețuiesc mai mult decât simplul entuziasm.

Două distincții finale ne-ar putea ajuta să înțelegem cum funcționează termenii de valoare în limbajul nostru estetic. În primul rând, diversele enunțuri privind plăcerea estetică susțin de fapt că valoarea estetică aparține experienței înseși. Trebuie să le deosebim de enunțurile de valoare asemănătoare care aparțin altor domenii. S-ar putea, de pildă, ca plăcerea estetică să ne facă mai buni, sau ca violența prezentată la TV să ne facă mai răi. Experiența estetică reprezintă un mod de a atinge un scop, bun sau rău; în aceste cazuri, valoarea e determinată de scop. În exemplul de mai sus este vorba despre un scop moral, iar rezultatul este o valoare morală. Acum, noi am putea considera că experiența estetică ar trebui subordonată întotdeauna valorilor morale. Totuși, luată în sine aceasta este o judecată morală. Atunci când valorile estetice se subordonează unui alt sistem de valori – de cele mai multe ori religioase, politice sau morale – ieșim de pe tărâmul esteticii. În același timp, o judecată estetică poate separa valoarea estetică de alte tipuri de valori, iar încercările de a o izola sunt ele însele părți ale unui sistem valoric.

În al doilea rând, noi facem o distincție între un exemplar reușit al unei specii și ceea ce, într-un fel sau altul, are valoare în sine. Este o nouă versiune a problemei privind relația dintre scop și mijloc. Totuși, în acest caz scopul este definit pe baza unei idei (oricât de vagi) despre ce ar putea constitui o ilustrare perfectă a unui lucru, iar exemplarele particulare sunt judecate după modul în care corespund standardului.

Când arbitrii de la concursurile de flori sau de câini aleg câștigătorul, o fac în baza unor astfel de standarde. Un copoi bun va respecta standardele în mai multe privințe decât unul nereușit. În cazul florilor, ar putea fi mai multe tentative de a justifica alegerea în termenii aspectului estetic al plantei, dar în ambele cazuri judecata nu este propriu-zis o judecată de valoare în sensul celor pe care le-am examinat. În acest context, 'bun' înseamnă a te conforma unui ideal. Dacă idealul este arbitrar sau e stabilit pe căi naturale (vezi exemplul perfect al gripei găinii), atunci nu e nevoie să intervină nici o implicație de valoare. Dacă standardul e determinat de un ideal de valoare, atunci valoarea instanțierilor mai slabe va coincide pur și simplu cu unul dintre nivelurile sistemului de valori. Dacă trandafirii sunt un ideal de frumusețe, atunci un trandafir valoros va fi unul care se apropie de acest standard, iar standardul va fi unul estetic. Dar judecata intermediară nu este încă o judecată de valoare: dacă trandafirul întrunește sau nu toate criteriile ideale, e o chestiune de fapt. Din acest motiv, în asemenea competiții judecata poate avea cel puțin un grad de obiectivitate care lipsește altor situații critice și estetice.

Concluzii.

Pe scurt, problema valorii estetice este una complexă. Judecățile comparative și cele absolute ne cer să punem anumite trăsături ale obiectelor în relație cu un sistem de valori. Însușirile și valorile diferă, dar pentru a face

aceste judecăți trebuie să găsim un mod de a le pune în legătură. Critica are ca scop atât analiza obiectului, cât și conectarea trăsăturilor lui la un sistem de valori. Totuși, uneori artiștii sunt la mâna criticilor. O scală diferită de valori ține de experiența estetică în sine. Se consideră deseori că acest tip de experiență are o valoare în și pentru sine, iar o modalitate importantă de a o explicita este în termenii plăcerii. Plăcerea estetică, se spune, este fie distinctă în sine, fie distinctă în sensul că diferă de preocupările obișnuite. Uneori experienței estetice i se atribuie o valoare și mai mare, fie ca produs cultural, fie ca o formă cvasi-religioasă de experiență cu sens. În sfârșit, trebuie să distingem între scopurile ne-estetice și mijloacele estetice de a le realiza. Asta ne va scoate însă în afara domeniului esteticii, făcându-ne să revenim la sistemul moral sau la tipuri mai arbitrare de judecată.

Problema definiției.

Una dintre cele mai des întâlnite forme de dezacord critic se naște în legătură cu întrebarea dacă un obiect ar trebui să fie considerat obiect estetic. În fața unei încăperi pline de tablouri contemporane, mulți s-ar întreba dacă vreunul dintre obiectele din incintă merită să se cheme „operă de artă”. Unele creații sunt menite să împingă limitele artei cât mai departe și atunci toate formele de artă sunt puse la îndoială. În secolul XVIII, peisajele florale erau considerate o formă de artă. Multe dintre grădinile de secol XVIII au supraviețuit, dar în același timp au crescut și s-au schimbat. Oare operele de artă pot să crească și să se schimbe? Și ce se poate spune despre obiectele obișnuite care sfârșesc în muzee? Amforele grecești erau decorate, însă utilitatea lor principală era să păstreze vinul. Le punem în muzee și le tratăm ca pe niște opere de artă, dar dacă fabricanții lor nu le-au conceput ca artă (și poate că le lipsea chiar conceptul de arte frumoase, așa cum îl utilizăm noi), ce ne îndreptățește să le tratăm ca atare? Dar obiectele sacre din biserici? Pot și ele să fie artă? Dar clădirile? Este arhitectura o formă de artă? Și ce se poate spune despre filmele fără autor, în sensul obișnuit al termenului? Poate exista artă fără artist?

Uzurile și abuzurile definițiilor estetice.

Toate aceste întrebări ridică probleme interesante, care i-au preocupat pe mulți filosofi. Chestiunile legate de definiția artei și de termenii criticii au devenit tot mai importante pe măsură ce analiza lingvistică a început să domine filosofia anglo-saxonă, la mijlocul acestui secol. Dacă înțelegerea limbii este cheia spre înțelegerea conceptelor, definițiile clare ar putea constitui un mod de a înțelege limbajul.

Problemele centrale ale esteticii par să implice judecăți critice de tipul judecăților de valoare pe care tocmai le-am examinat. Aici trebuie făcută totuși o distincție importantă. Fără îndoială, a numi un obiect operă de artă trece de obicei drept o formă de celebrare. Folosit fără nici o constrângere, procedeul riscă să nu valoreze mai mult decât atât. Spunem despre o masă care ne-a plăcut că a fost o operă de artă, după cum un joc perfect de baseball poate fi descris în aceeași termeni; totuși, Estetica și limbajul despre artă acestea sunt

doar prelungiri ale sensului comun al expresiei 'operă de artă'. Mai important este faptul că, atunci când numim un obiect 'operă de artă', o facem cu intenția de a-l plasa într-o categorie, alături de alte obiecte pe care le apreciem ca atare. Astfel, cu rare excepții, ar fi ciudat să numim un obiect 'operă de artă' dacă nu avem intenția să-l apreciem ca artă, cel puțin într-o oarecare măsură.

Cu toate acestea, putem distinge între chestiunea valorii și întrebarea concretă dacă un lucru este sau nu operă de artă. A spune pur și simplu despre un obiect că este artă nu îl plasează nicăieri pe scala noastră absolută sau comparativă de valori. Astfel, un lucru poate fi o creație artistică fără să fie neapărat foarte valoros. Există lucrări de artă proaste, pe care totuși am dori să le includem în această categorie; probabil că se presupune întotdeauna o anumită valoare. Ar fi greu să-mi imaginez un obiect pe care să vreau să-l numesc operă de artă, dar pe care să-l consider complet irelevant în această privință. Totuși, se pare că există un sens în care cuvântul 'artă' este folosit ca termen clasificatoriu. Termenii clasificatorii nu fac decât să plaseze un obiect într-un grup, sau să-l excludă. Ei nu implică nimic despre meritele relative sau despre locul obiectelor în cadrul grupului. De pildă, un animal trebuie să fie câine pentru a fi înscris într-un concurs pentru câini, deci cuvântul 'câine' poate fi folosit ca termen clasificatoriu. Asta nu ne spune nimic despre răspunsul la întrebarea dacă un anumit câine are vreo calitate specială; de fapt, e un lucru cert că nu e suficient să fie câine pentru a participa la majoritatea concursurilor – sunt prevăzute anumite condiții suplimentare, în sine, operațiunea clasificării nu ne duce prea departe. Ea poate fi cât se poate de arbitrară: putem crea clase de obiecte specificând pur și simplu un set de condiții. „Liga Oamenilor cu Capul Roșu” este o clasă arbitrară dintr-o povestire a lui Sherlock Holmes.

Clasificările ferme reclamă un set de condiții care să stabilească dacă un obiect aparține sau nu clasei respective. Avem astfel de condiții pentru câini și pentru bărbații cu capul roșu. În cazurile dificile, condițiile trebuie să fie cât se poate de precise și aplicate cu prudență. În atletism, testul de stabilire a sexului folosește cromozomi. Când un jucător de tenis profesionist face o operație de schimbare de sex, asta ridică o problemă, iar testul trebuie schimbat. Din punctul de vedere al clasificării, important e să avem niște criterii suficiente pentru a determina apartenența la grup. În acest sens, clasificarea este o operațiune de tipul 'totul sau nimic'. Nu poți să fii lun pic gravidă sau 'aproape câine', iar testul trebuie să fie suficient pentru a oferi un 'da' sau un 'nu'.

În cazul artei, se pare că acesta e genul de test pe care ni l-am dori. Ne-ar plăcea să putem spune despre unele filme că sunt opere de artă și despre altele că nu sunt. Atunci ne-am putea continua activitatea critică având o clasă bine definită de obiecte cu care să lucrăm. Din păcate, chestiunea se dovedește a fi mult mai dificilă. Problemele care apar țin de natura definițiilor. Definițiile îndeplinesc o mulțime de roluri în cadrul limbajului. De exemplu, unele xunt stipulative – ele specifică faptul că un cuvânt trebuie înțeles într-un anumit

sens. Cum îi spune Humpty-Dumpty Alicei, „când folosesc un cuvânt, el înseamnă exact ceea ce vreau eu să însemne – nici mai mult, nici mai puțin”. Alte definiții sunt teoretice. Ele atribuie un înțeles unui termen, în contextul unei teorii. În fizică, de exemplu, termenul 'forță' nu înseamnă pur și simplu orice tip de forță. Ea este produsul dintre masa și accelerația unui corp ($F = ma$). Alte definiții sunt persuasive. Când definesc 'MEDICARE' ca fiind „un inutil program guvernamental de sănătate, care avantajează în primul rând instituțiile medicale”, totul în această definiție ar putea fi adevărat, dar cu greu s-ar putea spune că este un mod imparțial de a califica acest program. Definiția mea e concepută astfel încât să facă o clasificare, într-un manieră care să-i determine pe alții să fie împotriva acestui program. Cel mai formal tip de definiție ne oferă totuși un set de criterii, care ne spun că un termen se aplică unui lucru astfel încât putem cunoaște la modul esențial ce anume este lucrul respectiv. Acesta e tipul de definiție pe care am dori să-l avem atunci când scopul nostru este să distingem un obiect de altul.

O definiție formală furnizează condițiile clasificatorii care sunt atât necesare, cât și suficiente pentru a identifica orice obiect care este membru al unei clase. O condiție necesară stipulează faptul că toți membrii clasei o vor satisface; o condiție suficientă spune că orice lucru care o satisface va fi membru al acelei clase. Evident, unele condiții pot fi necesare fără să fie suficiente, iar alte condiții pot fi suficiente fără a fi necesare. De pildă, a fi copoi e suficient pentru a fi câine și pentru a participa la un concurs canin. Dar nu e nevoie ca toți câinii din concurs să fie copoi. A fi mamifer este o condiție necesară pentru a fi câine, dar de vreme ce pisicile sunt și ele mamifere, a fi mamifer nu e suficient pentru a participa la un concurs de câini. Pentru a furniza o definiție avem nevoie de un anumit set de condiții care să fie atât necesare, cât și suficiente; în acest caz, doar obiectele care alcătuiesc acea clasă vor respecta definiția.

Grație acestui sistem, unele obiecte pot fi foarte ușor clasificate. De exemplu, dezvoltarea istorică a biologiei și chimiei este rezultatul schemelor clasificatorii, așa încât în aceste domenii definițiile formale funcționează satisfăcător. Condițiile necesare și suficiente pentru ca un element să fie oxigen sau pentru ca o plantă să aparțină grupului phylum pot fi formulate cu precizie, în parte și datorită faptului că de la bun început conceptul de oxigen și cel de specie de plante au fost gândite astfel încât să ne ofere o clasificare. În geometria plană, existența unui set de reguli fundamentale numite axiome ne permite să precizăm cu ușurință condițiile necesare și suficiente pentru ca un obiect să fie un triunghi dreptunghic. Toate triunghiurile dreptunghice sunt figuri plane cu trei laturi și cu un unghi interior de nouăzeci de grade. Axiomele ne oferă tipurile de reguli de care avem nevoie. Totuși, construirea unor definiții formale care să reziste examinării amănunțite este deosebit de dificilă în afara acestor domenii. Filosoful grec Socrate a căutat definiții pentru concepte umane importante, cum sunt dreptatea și prietenia, însă dialogurile sale n-au reușit să

ofere răspunsuri satisfăcătoare. O poveste veche spune că Socrate și prietenii lui încercau să definească omul; definiția de la care s-a plecat a fost cea de „biped fără pene”. Cineva a întrerupt discuția azvârlind în mijlocul grupului un pui jumulit și spunând „iată omul lui Socrate!”.

Totuși, eșecul lui Socrate în descoperirea definițiilor pe care le căuta nu trebuie luat ca un eșec filosofic general. Așa cum Socrate însuși a arătat, singurul eșec total ar fi dacă asemenea definiții ar exista, dar noi nici măcar n-am încerca să le găsim. Chiar dacă nu reușește, încercarea de a formula definiții poate spori înțelegerea noastră despre termenul și obiectul vizat. Tentativa de a descoperi condițiile necesare și suficiente de aplicare a unui termen ne face să analizăm căror obiecte li se aplică acel cuvânt, căroră nu și de ce. Chiar dacă nu putem defini în întregime un cuvânt ca 'dreptate', este util de știut că el presupune mai mult decât respectarea legii (pentru că legea poate fi nedreaptă) și mai mult decât respectarea voinței lui Dumnezeu (pentru că Dumnezeu dorește ceea ce este just și nu face ca un lucru să fie just doar prin simplul fapt că îl dorește). 'Respectarea legii' nu e o condiție suficientă, deoarece ea ar acoperi prea multe acțiuni. 'Respectarea voinței lui Dumnezeu' ar putea fi o condiție suficientă dacă Dumnezeu n-ar dori niciodată un lucru nedrept, dar ea nu ar fi și o condiție necesară, din moment ce nu dorința lui Dumnezeu face ca un act să fie un act de dreptate. Nu este nici o contradicție în a spune că Dumnezeu a dorit un lucru nedrept – Zeus a făcut-o. Folosim definiții care să ne ajute să analizăm termenii, chiar dacă nu reușim să formulăm una atotcuprinzătoare.

Situația estetică cea mai evidentă în care ne-ar plăcea să avem o definiție formală apare atunci când vrem să stabilim dacă un obiect este sau nu o operă de artă. Implicit, în multe situații practice și teoretice vom trata arta în mod diferit. Din punct de vedere practic, de pildă, îi atribuim o condiție superioară: nu ne așteptăm ca arta să satisfacă o necesitate economică sau materială. Conservăm anumite clădiri vechi, chiar dacă ele ocupă spații comerciale de primă mână. Instalăm sculpturi în spații publice și dezbatem pe marginea întrebării dacă ele ar trebui să rămână acolo sau nu. Scutim arta de anumite obligații legale: tablourile care înfățișează femei nude în muzee nu sunt supuse legilor privind pornografia, dar dacă ar fi expuse pe panouri stradale, ar fi ilegale. Din punct de vedere teoretic, abordăm arta în mod diferit. Dacă o clădire pe care cineva o învelește în plastic este artă, încercăm să înțelegem ce se întâmplă. Dacă nu e artă, atunci constituie o contravenție și persoana responsabilă va fi arestată. Dacă nu deținem o cale de a spune dacă un lucru este artă sau nu, nu vom ști ce reguli publice se aplică și care ar trebui să fie modul nostru corect de abordare.

Situațiile practice sunt mai puțin importante (deși mai spectaculoase) decât cele teoretice. Unele obscenități și satire intră în dezbateră despre ce este și ce nu este artă, dar puțini dintre noi vor avea parte de astfel de dileme. De obicei ne punem întrebarea cum ar trebui să abordăm unele dintre performanțele cele mai esoterice ale lumii artistice contemporane. Am vrea într-

adevăr să știm cum și de ce cărămizile de pe podeaua unui muzeu ar trebui privite ca artă și nu ca resturi ale unor materiale de construcții.

Am putea încerca să ne rezolvăm incertitudinea rapid, definind 'opera de artă' ca pe un obiect estetic special conceput și apoi definind obiectul estetic ca fiind un lucru care produce sau tinde să producă o experiență estetică. Asta ar aduce 'opera de artă' mai aproape de ideile de experiență și plăcere estetică, pe care le-am discutat mai devreme.

Ceva apropiat acestei concepții este presupus cu siguranță în multe din utilizările moderne ale termenului 'artă'. Ca definiție, aceasta are totodată și avantajul că păstrează legătura dintre artă și alte tipuri de experiență estetică. Totuși, luată ca atare ea nu ne duce prea departe, deși dorința noastră este în mod sigur să păstrăm legătura între artă și ideea comună pe care o avem despre emoția estetică.

Dificultatea ține de faptul că pentru asta ar trebui ca definiția să fie mai independentă de obiectul pe care-l definește decât sunt noțiunile de experiență sau emoție estetică față de conceptul de artă. Putem înțelege acest lucru dacă ne gândim de la bun început la obiectele care orientează concepția noastră despre experiența estetică. Două sunt direcțiile mai importante: operele de artă și percepțiile naturale. Percepțiile noastre despre natură și pe care le numim 'estetice' sunt însă tocmai acele percepții care au cele mai multe în comun cu arta. S-ar putea chiar ca, din punct de vedere estetic, natura să urmeze arta. Tindem să privim natura ca pe un obiect estetic doar atunci când ne amintește cel mai mult de un poem sau de un tablou pe care îl cunoaștem și pe care îl considerăm plăcut din punct de vedere estetic. Acționăm astfel încât grădinile și peisajele noastre să arate ca niște picturi și nu invers, căutăm acele priveliști naturale – flori, peisaje marine etc.

— Pe care am învățat să le urmărim în picturi și în descrieri literare. Așadar, extragem ideile noastre despre ceea ce este un obiect estetic din experiența noastră artistică și din anumite tipuri de percepție naturală strâns înrudite cu arta. Dacă inversăm procesul și definim arta drept un obiect estetic, obținem un cerc foarte strâmt. Identificăm obiectele estetice apelând la experiențele noastre artistice și la alte experiențe asemănătoare. Apoi, definim arta prin referire la obiectele estetice. Asta este ceea ce se cheamă de obicei o definiție circulară. Un frate este un congener de sex masculin, iar un congener este fie un frate, fie o soră. N-am reușit să definesc niciunul dintre termeni. Definițiile circulare nu sunt întotdeauna rele. Dacă putem crea suficiente ecuații verbale, ne putem face o idee despre modul în care este utilizat un cuvânt, iar aceasta poate fi o definiție bună. Lingviștii și criticii literari folosesc această metodă, punând laolaltă cât mai multe ocurențe ale unui cuvânt și urmărind ce au ele în comun și cum anume variază. Totuși, un cerc foarte strâmt nu are valoare informativă; el doar substituie un termen cu altul, fără să adauge nimic niciunuia dintre ei.

Trebuie să ne străduim să ieșim din această circularitate. Încercările de definire a 'artei' încep cu unele tentative de a identifica operele de artă pe baza

proprietăților non-estetice. De pildă, o operă de artă ar putea fi definită ca imitație (transpunere) a unui obiect într-un alt mediu, concepută pentru a se obține plăcere și pentru a fi expusă. Această definiție ar acoperi tablourile realiste și anumite piese muzicale. Romanele, piesele de teatru și poemele ar putea fi privite ca imitații ale acțiunii sau ca enunțuri. (Un poem liric, de pildă, ar putea fi considerat un act de imitare a unui vorbitor care se adresează altcuiva.) Sintagma „într-un alt mediu” exclude operele de artă care au fost imaginate, dar n-au fost niciodată produse: poemele nescrise nu sunt opere de artă. Cea de-a doua condiție, „concepută pentru a se obține plăcere și pentru a fi expusă” este menită să elimine imitațiile care servesc unui scop comercial. Imaginea unei conserve de supă publicată într-o reclamă de revistă nu este artă, dar tablourile lui Andy Warhol cu conserve de supă ar putea fi.

Simpla încercare de a ajunge la o astfel de definiție nu poate avea prea mult succes. Ea poate fi lesne criticată din două direcții. Să ne amintim că o definiție formală trebuie să ofere atât condițiile necesare, cât și pe cele suficiente. Prin urmare, pentru a critica o definiție formală putem încerca să arătăm că acele condiții nu sunt necesare și/sau că ele nu sunt suficiente. Dacă o condiție nu e cu adevărat necesară, atunci vor exista lucruri pe care le vom accepta ca artă, dar care nu vor îndeplini respectiva condiție. (Propoziția „dacă asta este artă, atunci ea este/în mod necesar/.” va fi falsă.) Spunem că definiția este prea îngustă; ea exclude lucruri pe care nu am vrea neapărat să le excludă și nu include tot ce ar trebui să includă. Să presupunem că suntem de acord că o anumită muzică non-programatică este artă, deși ea nu imită nimic. În acest caz, definiția supusă judecății noastre nu se aplică muzicii respective, deci e prea îngustă (iar afirmația „dacă nu este o imitație, atunci nu este muzică” este falsă).

Dacă o condiție nu este cu adevărat suficientă, atunci ea va include lucruri despre care nu avem impresia că ar fi artă. Aplicarea acestei condiții ar însemna să spunem că X este artă atunci când nu suntem de părere că X ar trebui inclus în această categorie. Afirmația că respectiva condiție este suficientă include prea multe lucruri. Spunem despre astfel de definiții că sunt prea largi – ele includ mai mult decât ar trebui. Cineva care poate scoate triluri poate fi capabil să imite păsări, poate obține plăcere din această activitate și poate fi dispus să-și expună talentul cu orice ocazie. Pare totuși îndoielnic ca noi să dorim includerea trilurilor în categoria 'artă'; prin urmare, statutul de imitație concepută pentru a obține plăcere și pentru a fi expusă nu e suficient pentru ca un lucru să fie artă. Luată ca o condiție în sine, e insuficientă, iar definiția noastră este prea largă. (Afirmația „dacă acesta este un tril, atunci este artă” e falsă.) Evident, o definiție poate fi prea largă și prea restrânsă în același timp. Ea poate să includă prea mult și în același timp să lase pe dinafară lucruri care ar trebui incluse. Nu putem decât să conchidem că această definiție nu reușește să ofere nici condițiile necesare și nici pe cele suficiente.

Totuși, dacă îl privim ca pe o încercare de a defini arta, din exemplul nostru se desprind două chestiuni suplimentare. În primul rând, remarcăm o nouă posibilitate de a îmbunătăți această definiție – putem adăuga mai multe condiții. Condițiile suplimentare ar elimina, de pildă, trilurile. Pentru ca un lucru să fie artă, ar fi suficient (1) să fie o imitație, (2) să fie conceput pentru a obține plăcere și pentru a fi înfățișat altora și (3) să respecte condiția de a nu fi un tril. Am putea adăuga niște condiții alternative – ca obiectul respectiv să fie ori o imitație, ori o expresie formală, de pildă. Astfel de încercări de a îmbunătăți definițiile sunt foarte probabil primejdioase. Fiecare nouă condiție, adăugată disjunctiv (adică legată de conjuncția 'sau') pentru a acoperi ceva ce am lăsat pe dinafară, va include mai multe lucruri și astfel s-ar putea să includă prea multe. Fiecare încercare de a restrânge condițiile riscă să lase descoperite lucruri pe care le-am inclus anterior. Cu cât adăugăm mai multe condiții, cu atât definiția devine mai complicată și mai specializată. Ea tinde să se adapteze la fiecare nou exemplu într-o manieră specială. Spunem despre astfel de definiții că sunt definiții 'ad-hoc' – ele se aplică doar cazurilor pe care a trebuit deja să le explicăm, așa încât nu funcționează cu adevărat și nu ne spun nimic nou.

O altă problemă este aceea că termenii teoretici au tendința să se strecoare în definițiile noastre. Am încercat aici să definim arta ca imitație. 'Imitație' pare un cuvânt cu un înțeles destul de simplu. O imitație este ceva care seamănă cu altceva fără să fie identic cu acel lucru; este o copie. Însă aplicat artei, cuvântul 'imitație' tinde să preia sensuri speciale, în ce sens muzica sau o clădire constituie o imitație? Oare un roman copiază ceva? Pentru ca definiția să funcționeze, avem nevoie de o teorie a imitației care să descrie mult mai mult decât simplul proces de desenare a unui tablou, care poate fi recunoscut ca reprezentare a unui alt lucru sau ca o copie a vreunui alt obiect. 'Imitația' devine un termen teoretic cheie. Cu cât termenul este mai important, cu atât ne va fi mai greu să includem în definiția noastră toate sensurile corecte și toate limitele pe care le stabilește teoria. Definițiile au tendința agasantă de a ne conduce doar spre și mai multe definiții.

În sfârșit, am putea începe să credem că am ales un punct de plecare greșit. Intenția noastră era să distingem arta de non-artă și prin urmare am construit o definiție a 'artei'. Problemele noastre au apărut datorită faptului că există atât de multe tipuri diferite de artă încât, imediat ce am explicat unul, am și creat o problemă legată de un altul. Cu toate astea, nu toți termenii au o singură definiție. Una dintre variante ar fi să privim fiecare definiție ca pe o listă într-un sumar. O definiție perfectă ar putea coincide cu o listă completă a tuturor lucrurilor pe care un termen le desemnează. Am putea defini noțiunea de „cetățean al Angliei în anul 1089” printr-o listă (un recensământ) de tipul Domesday Book. Doar cei listați în carte sunt cetățenii Angliei în anul 1089, astfel încât lista reprezintă un set de condiții necesare și suficiente. Pentru a vedea dacă o persoană este pe listă nu trebuie decât s-o căutăm; cine este pe listă satisface condițiile, oricine altcineva, nu. În acest caz, semnificația

expresiei 'cetățean al Angliei în 1089' este pur și simplu lista tuturor cetățenilor ale căror nume au în comun particula '-ors'. Este ceea ce se cheamă uneori definiție disjunctivă sau extensională. Putem privi orice termen generic ca având o definiție generică, alcătuită din mai multe definiții specifice. Unii termeni. Îi folosim pentru a grupa categorii de lucruri mai bine definite. În acest caz, am putea trata 'arta' ca pe un termen generic, încercând în schimb să definim lucruri ca 'roman', 'poezie', 'piesă', 'tablou' etc. Nu e neapărată nevoie să existe doar un singur set de condiții care să se aplice la tot ce înseamnă artă.

Totuși, definițiile disjunctive nu fac decât să amâne problema. Exceptând cazurile în care putem coborî la numele specifice anumitor indivizi (cum sunt cetățenii din Domesday Book), tot va trebui să oferim definiții ale termenilor care să satisfacă cerințele noastre. Acest lucru nu pare mai ușor de obținut în cazul termenilor 'roman' și 'tragedie', decât este pentru 'operă de artă'. De la un punct încolo, ar trebui să bănuim că dificultățile pe care le întâmpinăm în definirea unor termeni estetici strategici semnalează faptul că aceștia nu seamănă prea mult cu termeni ca 'triunghi dreptunghic' și 'oxigen'. Dacă așa stau lucrurile, se poate spune că am aflat foarte multe despre limbajul nostru estetic și că nu trebuie să ne așteptăm să găsim vreodată definiții formale ale termenilor lui.

Esențialism, anti-esențialism și definițiile esteticii.

Nu este locul aici să încercăm toate definițiile și nici chiar toate tipurile majore de definiții. Istoria esteticii oferă numeroase încercări diferite de a formula definiții. Cele mai multe dintre ele sunt rezultatul unor teorii estetice particulare. Toate au fost discutate pe larg și toate au o trăsătură comună: pleacă de la premisa că operele de artă și experiențele estetice au niște trăsături esențiale. Prin urmare, toate sunt teorii esențialiste. Pe vremuri se considera (mai mult sau mai puțin) că orice lucru care poate fi tratat în manieră filosofică trebuie să aibă niște trăsături esențiale. Dacă, de pildă, există o filosofie morală, înseamnă că toate actele corecte din punct de vedere moral și calitatea unei acțiuni de a fi moralmente corectă au ceva în comun. Dacă există o filosofie a științei, înseamnă că teoriile științifice discută o realitate a cărei esență poate fi descrisă. Teoriile esențialiste nu presupun faptul că noi cunoaștem aceste trăsături esențiale despre care vorbim; adeptul esențialismului în artă susține însă că există anumite trăsături ale experienței estetice care sunt esențiale și că arta în ansamblul ei împărtășește aceste trăsături comune. Altminteri, se spune, nu am putea folosi termenii 'estetică' și 'artă' ca pe niște termeni cu sens.

Însăși ideea că în cele din urmă estetica ar trebui abordată în termeni esențialisti este pusă în discuție. Această reconsiderare a diferitelor forme de esențialism filosofic reprezintă una dintre contribuțiile majore ale lui Ludwig Wittgenstein (1889-1951) și ale adeptilor lui. Două argumente diferite atacă premisa esențialistă. Primul susține că, indiferent cât de atent sunt construite definițiile noastre, ele par să lase în urmă ceea ce se întâmplă cu adevărat în

lumea artei. Dacă procesul definirii ne-ar aduce într-adevăr mai aproape de înțelegerea artei, atunci, chiar dacă nu am avea o definiție perfectă, tot ar trebui să începem să înțelegem ce înseamnă arta și încotro merge ea. Ar trebui să descoperim că definițiile noastre includ și noile forme de artă, pe măsură ce ele apar. În schimb, noile forme artistice forțează în mod constant schimbarea definiției. Tablourile nu mai trebuie să reprezinte ceva, muzica nu mai trebuie să respecte regulile armoniei. Romanele și piesele de teatru nu mai trebuie să aibă un început, un mijloc și un sfârșit, operele de artă nu mai trebuie să fie eterne. Faptul că definițiile nu explică totul s-ar putea să nu fie decât o slăbiciune a mijloacelor noastre filosofice. Problema este că definițiile noastre nici măcar nu aproximează ceea ce se petrece în lumea artei. Trebuie deci să ne punem întrebarea dacă există niște trăsături esențiale ale operelor de artă.

În al doilea rând, se dovedește că două dintre trăsăturile propuse ca esențiale sunt ele însele problematice. Am văzut mai devreme că predicatele estetice funcționează mai degrabă ca niște metafore decât ca niște simpli termeni care desemnează proprietăți ale obiectelor. Dacă așa stau lucrurile, atunci căutarea unor trăsături non-estetice care să fie esențiale pentru reacțiile estetice pleacă de la o neînțelegere privind trăsăturile artistice. Scriitorii clasici credeau că anumite proporții par frumoase pentru un observator obișnuit. Aceste proporții corespund ideilor clasice de armonie și frumusețe. În secolul XIX, de exemplu, pictorul și gravorul William Hogarth (1697-1764) susținea că linia curbă, senzuală este o condiție necesară a frumuseții. El și-a ilustrat teoria cu gravuri. Totuși, ca și definiția omului ca biped lipsit de pene, gravurile lui Hogarth pot fi ușor parodiate. Armonia și senzualitatea sunt proprietăți estetice descrise prin predicate estetice. Încercarea de a le lega de o anumită formă a liniei sau de un anumit raport matematic ne obligă din nou să încercăm să înțelegem predicatele estetice în termenii unor proprietăți non-estetice. Definițiile esențialiste nu reușesc să surprindă trăsăturile estetice.

Presată de aceste critici, estetica s-a distanțat de încercările de-a oferi definiții formale. Nu toți termenii trebuie să aibă la bază definiții esențialiste pentru a avea sens. Am văzut că predicatele estetice reclamă interpretări metaforice și că nu respectă o serie de reguli. În mod similar, substantivele pe care le descriu aceste predicate sunt flexibile. A spune despre o carte oarecare că este un roman înseamnă tot să clasifici cartea; totuși, nu e obligatoriu ca membrii acestei clase să aibă măcar o trăsătură în comun cu toți ceilalți membri ai clasei romanelor. Pe baza asemănării cu ceea ce intră deja în componența clasei, se mai pot adăuga și alte lucruri. Cu cât se adaugă mai mulți membri, cu atât crește posibilitatea altor includeri. Ne putem închipui că am începe cu un mic grup de opere – să zicem, romanele clasice de secol XVIII. Ulterior, în secolul XIX, romanele istorice au lărgit sfera semantică a cuvântului 'roman'. Cu cât se scriau mai multe romane, cu atât erau incluse în această categorie romanele cărora le lipsea intriga tradițională. O dată ajunși la romanul contemporan, niciuna din trăsăturile esențiale prezente în romanele

de început nu mai trebuie incluse. Termenul 'roman' s-a extins. Totuși, el continuă să fie un termen clasificatoriu util. Lucrurile insuficient de asemănătoare cu cărțile intrate deja în categoria romanelor nu pot fi incluse -deci opere de tipul romanului non-ficțional al lui Truman Capote Cu sânge rece pot fi incluse, însă textul de față, nu. El nu seamănă suficient de mult cu un roman ca să fie un candidat plauzibil.

Termenii care clasifică lucrurile permițând în același timp extinderea sensului lor se numesc 'termeni deschiși'. Ei exclud unele obiecte și includ altele. Diferența constă în faptul că nu se aplică nici un set de condiții necesare și suficiente, astfel încât nici o definiție formală a termenului respectiv nu este posibilă. În absența unei definiții formale, sunt necesare diverse mijloace pentru a stabili la ce se referă și la ce nu se referă un termen. Avem în continuare nevoie de criterii, însă ele trebuie să se bazeze pe ceea ce există deja. De exemplu, pentru a susține că o nouă dperă este un roman trebuie să fim gata să arătăm în ce mod seamănă ea cu alte lucruri despre care se știe deja că sunt romane. Ne deplasăm dinspre paradigme spre extinderi ale lor, pe baza criteriilor de similitudine. Vor exista întotdeauna câteva opere al căror statut, în baza acestei metode, va fi îndoielnic. Acestea sunt „cazurile limită”. Cu timpul, astfel de cazuri tind ori să fie promovate în interiorul clasei, ori să fie excluse, în prezent, de pildă, „romanizările” făcute pe baza filmelor pot fi astfel de cazuri limită: sunt ele simple scenarii extinse, sau ar trebui considerate creații independente? Chestiunea nu va fi tranșată printr-o definiție, ci prin practica lecturii și a scrierii unor astfel de opere.

Modul de aplicare a termenilor deschiși în estetică depinde de examinarea a ceea ce uneori se numește „practica” artiștilor și a criticilor care se ocupă de problemele esteticii. Am dezvoltat un concept de artă vag, dar funcțional – este deschis amatorilor, ca și profesioniștilor. Ideea de practică presupune că ceea ce se întâmplă efectiv este mai important decât niște teorii abstracte despre artă. Termenii sunt puși la lucru. Ei lucrează pentru noi în sensul că descriu și comunică ceea ce facem; activitățile care presupun limbajul și utilizarea limbajului determină sensul lor, astfel încât, pentru a afla ce înseamnă un termen sau cum ar trebui să construim criteriile de clasificare, trebuie să examinăm mai întâi practicile artistice efective, așa cum se desfășoară ele. Iarăși, asta nu înseamnă că tot ceea ce se face este acceptat în mod necritic. Din acest motiv apar cazurile limită. O greșală în care putem cădea lesne, dacă menținem această abordare, este aceea de a lua în considerare doar practicile contemporane. Pentru a nu fi haotice, conceptele deschise trebuie privite atât din perspectiva istorică, cât și din cea a prezentului. Dar în loc să căutăm condițiile esențiale, noi mergem într-o altă direcție: privim utilizările istorice și pe cele actuale ale termenilor ca și cum ar fi apărut efectiv în operele celor care emit teorii și produc obiecte estetice. Abia apoi putem lua o decizie pertinentă în privința întrebării dacă o nouă aplicare a unui substantiv estetic este sau nu întemeiată.

Recunoașterea termenilor deschiși a condus la suspiciunea că teoria estetică tradițională, cu așteptările ei privind proprietățile esențiale și existența unor legături definibile între limbajul estetic și cel non-estetic, constituie ea însăși o greșeală. Dacă tot ne obținem conceptele estetice analizând practicile din lumea artistică, oare nu ne-am putea descurca și fără teorii? În acest caz, ar trebui să ne urmăm intuițiile pentru a face judecăți estetice și ar trebui să ne 'ascuțim' aceste intuiții scufundându-ne chiar în lumea artei. Estetica și filosofia artei au apărut în secolul XVIII ca o încercare de a-i găsi emoției un loc în lumea rațională și empirică a filosofiei. Poate că ar fi trebuit să declarăm sfârșitul esteticii o dată cu sfârșitul acelei epoci de filosofare, spune în continuare argumentul contemporan. Estetica ar fi înlocuită de diverse cercuri de amatori și de profesioniști, fiecare cu propriile seturi de criterii în evoluție, iar unei astfel de libertăți estetice n-ar trebui să i se fixeze limite.

Totuși, cred că e prematur să abandonăm rolul teoriei. Chiar dacă recunoaștem diversitatea practicii estetice, ar trebui să recunoaștem și implicațiile teoretice ale utilizării limbajului în interiorul acestor practici. Atunci când folosim sau inventăm o descriere a unui obiect estetic, facem două lucruri: scoatem în evidență obiectul respectiv, integrându-l în practicile noastre curente și deschidem calea apariției unor descrieri, atât pozitive, cât și negative, bazate pe aceste practici. Să spunem că aş descrie, de pildă, o carte nouă ca fiind un roman postmodern. Mai întâi, am precizat că respectiva carte ar trebui inclusă în categoria romanului, categorie care merge înapoi spre toate romanele scrise anterior și prin intermediul lor, spre istoria ficțiunii în proză. Indiferent că am reușit sau nu ca această carte să fie acceptată drept roman, ipotetic vorbind am plasat-o în rândul romanelor prin simplul fapt că am vorbit despre ea în acest mod. În al doilea rând, am combinat limbajul estetic astfel încât am creat niște posibilități teoretice. Un lucru este sau nu postmodern, și, prin extensie, unele lucruri nu sunt postmoderne în așa fel încât să poată fi inclus aici și romanul modern. De fapt, modul în care folosesc termenul schimbă profilul teoretic al romanelor pre-moderne și moderne. Romane care înainte erau doar moderne au acum în plus calitatea de a fi ne-post-moderne. Construind categorii și susținând includerea sau excluderea în aceste categorii pe care le inventăm continuăm să facem teorie estetică.

Acest mod de a concepe teoria a deschis noi posibilități de a aborda definițiile. Definițiile care reclamă condiții necesare și suficiente bazate pe termeni non-estetici s-au dovedit a avea valoare informativă, dar sunt greu de construit. O dată ce am recunoscut caracterul deschis al termenilor estetici, ne putem întoarce la definiții și putem include practica noastră estetică în procesul de definire. O activitate cum este discutarea unui obiect în termeni estetici creează o relație între limbajul estetic și obiectul respectiv. Putem căuta noi modalități de a include acest proces-creator-de-relații într-o definiție. În acest caz, definițiile noastre s-ar baza nu pe proprietăți non-estetice esențiale, ci pe relații esențiale între utilizatorii limbajului estetic și obiectul descrierii lor.

O propunere interesantă în această direcție a debutat cu ideea că există utilizatori ai limbajului estetic care alcătuiesc un grup vag, insuficient definit, însă coerent, numit 'lumea artei.' Din această perspectivă, o operă de artă este exact ceea ce membrii acestei lumi preferă ca subiect atunci când vorbesc despre artă. Conversația lor nu trebuie să transforme un obiect într-o operă de artă bună sau proastă; ei pot chiar să nu convingă pe nimeni să-i ia în serios. Însă prin faptul că fac parte din 'lumea artei' și pentru că fac gestul de a numi un lucru drept artă, ei instituie obiectul de artă. Această opinie se mulțumește să reducă pur și simplu opera la orice ar dori cineva să numească drept artă și asta deoarece, pentru a face operațiunea de numire, este nevoie de o practică prealabilă în domeniul artei și fiindcă oricine numește un lucru 'artă' își asumă riscul de a-și pierde statutul în cadrul comunității artistice. Este necesar și ca limbajul folosit să aibă o funcție performativă, iar asta înseamnă că obiectul nu este doar descris, ci și modificat prin însuși actul formulării descrierii. Unele limbaje îndeplinesc într-adevăr această funcție performativă. Ceremoniile, ritualurile și unele tipuri de declarații de autoritate depind de ea. Exemple tipice sunt rostirea jurământului marital de către preoți, împărțirea sancțiunilor de către arbitrii și acordarea cetățeniei de către oficiali. Totuși, aceasta este o definiție foarte deschisă și non-restrictivă, bazată pe relația dintre utilizatorii limbajului și obiectele la care ei se referă.

O astfel de definiție continuă să pară prea largă chiar și în variantele cele mai simple. Ea include tot felul de obiecte lipsite de orice valoare estetică evidentă și nu e sigur că funcția performativă poate fi extinsă atât de mult fără a avea unele criterii mai riguroase de apartenență la lumea artei. La urma urmei, nu devii arbitru prin simplul fapt că subscrii la această calitate. Trebuie să fii numit. Așadar, probabil că definiția are nevoie de o revizuire și nu este sigur că acest lucru poate fi făcut fără a pierde din avantajele ei.

O sugestie ar fi să distingem între a transforma un obiect într-un obiect estetic și a-l transforma într-o operă de artă. Pentru a fi o operă de artă un obiect trebuie să promoveze un set complex de condiții, însă pentru a fi un obiect estetic ar putea fi suficient să fie semnalat într-un anumit mod de către un membru al lumii artei. În acest caz, modelul lingvistic necesar nu este unul performativ, ci unul imperativ. Este un mod de a lărgi extensiunea lingvistică a termenului, creând un nou criteriu pentru aplicarea și includerea lui într-o clasă. Rămâne de stabilit dacă sensul imperativ va fi respectat și obiectul va fi inclus în practica lumii artei. Din această perspectivă, operațiunea ar decurge în felul următor. Cineva indică un anumit lucru – să zicem o nouă carte – ca fiind un obiect estetic, tratându-l în mod explicit sau implicit ca pe un roman. Acest lucru s-ar putea face prin gestul de a-l numi 'roman', descriindu-l pur și simplu în maniera în care sunt descrise romanele, sau tratându-l ca pe un roman, poate scriind o recenzie pentru rubrica de cronici literare a unei publicații. Această acțiune – de a indica un lucru drept obiect estetic – are două părți. Prima clasifică noua carte. Această secvență se realizează imediat ce o persoană consimte să joace după regulile lingvistice propuse de vorbitor. Prin

urmare, vorbitorul rostește o comandă, iar ascultătorul este de acord să respecte regulile, oricât de temporar ar fi acest consens. Din acest moment, ne aflăm în lumea artei și jucăm după regulile ei – de bine, de rău, cartea a devenit obiect estetic.

Ulterior, el devine subiectul unei comparații privind clasificarea, puterea de convingere și succesul noii cărți. Dacă sunt îndeplinite toate (sau suficient de multe) condiții, cartea reușește să devină un roman și în același timp schimbă aria de referință a ceea ce numim 'roman'. Obiectul estetic a devenit o operă de artă. Pătrundem din nou pe teritoriul teoriei și al istoriei artei.' Toate acestea par indisolubil legate de teorie și prin unnare, anunțul dispariției teoriei estetice este prematur.

Concluzii.

Am început prin a examina diverse tipuri de definiții: definiții formale, care reclamă condiții necesare și suficiente, definiții persuasive și teoretice, care stabilesc modul de utilizare a unui termen și definiții deschise, care permit cazuri limită și schimbări de sens. Definițiile sunt importante, atât timp cât vrem să distingem arta de non-artă. Căutarea definițiilor în estetică începe de la premise esențialiste, cum ar fi aceea potrivit căreia utilizarea expresiei 'operă de artă' reclamă unele caracteristici sau trăsături esențiale. Premisele esențialiste sunt contestate în estetica contemporană și s-a pus chiar întrebarea dacă teoria estetică este posibilă. Probabil că nu avem nimic mai mult decât un șir de practici. Practicile din lumea artei și relațiile dintre membrii acesteia și posibilele opere de artă deschid totuși noi posibilități. O definiție a artei poate fi evaluată nu pe baza proprietăților esențiale, ci pe baza limbajului performativ și a acțiunilor membrilor 'lumii artei'. Chiar dacă acest tip de definiție se dovedește prea simplu, el deschide noi posibilități teoriei estetice. Ca să putem menține distincția dintre artă și non-artă am fost nevoiți să luăm în considerare istoria și relațiile comparative dintre numeroase realizări estetice. Se pare totuși că a meritat. Nu vrem să fim refractari în fața niciunor posibilități noi. Totodată, nu vrem să fim nici atât de deschiși încât să ne pierdem toate standardele și distincțiile. Unele lucruri sunt artă; ele se nasc pe căi care sunt importante pentru noi. Alte lucruri nu intră în această categorie – apar și dispar fără nici o pierdere, sau corup pur și simplu lumea artei cu produse inferioare. A preciza diferența e o chestiune care ține de distincțiile clare, de perspectiva.

Voi reveni asupra instituțiilor și imperativelor în secțiunea intitulată '-Instituțiile și rolul publicului', din capitolul 4.

Istorică, de clasificarea comparativă și, în cele din urmă, de judecăți și definiții. Acesta este și scopul limbajului nostru estetic.

Referințe și sugestii de lectură Frumosul.

Modul în care Platon tratează frumosul și arta variază. Descrierea dată frumosului în textul de față pleacă de la discuțiile cuprinse în dialogurile Hippias Maior (Platon, Opere, voi. II, București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976, traducere de Petru Creția), Banchetul (Timișoara: Editura de Vest, 1992,

traducere de C. Papacostea) și Phaidros (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, traducere de Gabriel Liiceanu). Teoria metafizică a frumosului apare cel mai clar în Plotin, Enneadele 1.6. Pentru o teorie modernă a frumosului, vezi George Santayana, *The Sense of Beauty* (prima ediție, 1896; New York: Dover, 1955). În estetica recentă, două analize influente ale frumosului sunt oferite de Mary Mothersill, în *Beauty Restored* (Oxford: Oxford University Press, 1984) și Guy Sircello, în *A New Theory of Beauty*, (Princeton: Princeton University Press, 1975).

Gustul.

Teoriile despre gust erau foarte răspândite în secolul XVIII. Una dintre cele mai influente analize a gustului ca simț este cea a lui Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Virtue* (London: J. Darby, 1725); selecții au apărut în multe dintre antologiile menționate în *Sugestiile de lectură de la sfârșitul Introducerii*. Problemele judecății și ale gustului sunt discutate în textul lui David Hume, „On the Standard of Taste” (1757), text de asemenea inclus frecvent în antologii. Identificarea sentimentului estetic începe cu Alexander Baumgarten, însă cea mai influentă distincție între intuiția estetică și ideile conceptuale și cele practice poate fi întâlnită în *Critica Facultății de Judecare* (prima ediție 1790; București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu), în special §§10-17. Ideea 'gustului' ca 'bun gust' este interesant susținută de George.

Santayana în *Reason in Art* (New York: Charles Scribner's Sons, 1905). Analize recente ale gustului includ „Aesthetic Concepts” a lui Frank Sibley, în *Philosophical Review* 68 (1959): 351-373 și Ted Cohen, „Aesthetic/Non-Aesthetic and the Concept of Taste: A Critique of Sibley's Position”, în *Theoria* 39 (1973): 113-152.

Sentimentul estetic.

O abordare psihologică a emoției estetice constituie tema principală a clasicului eseu al lui Edward Bullough, „Psychical Distance' as a Factor in Art and as Aesthetic Principle”, în *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87-118, de asemenea frecvent antologat. În *Art* (New York: Capricorn Books, 1958), Clive Bell combină la rândul lui emoția estetică și abordarea critică formală.

Predicatele estetice.

Descrierea estetică și metaforele.

Aria lucrărilor dedicate metaforei este extrem de vastă. O antologie utilă este cea editată de Mark Johnson, *Philosophical Perspectives on Metaphor* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981). Vezi și Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor* (Toronto: University of Toronto Press, 1977); Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality* (Bloomington: Indiana University Press, 1962); și Colin Turbayne, *The Myth of Metaphor* (Columbia, SE: University of South Carolina Press, 1971).

Utilizarea predicatelor estetice.

Printre cele mai cunoscute analize ale predicatelor estetice se numără eseul lui Sibley „Aesthetic Concepts”, pe care l-am amintit anterior. Vezi Și Isabel C. Hungerland, „The Logic of Aesthetic Concepts”, în *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 36 (1963): 43-66 și J. O. Urmson, „What makes a Situation Aesthetic?”, în *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volume* 31

— 92. Pentru limbajul critic, ca punct de plecare vezi Paul Ziff, „Reasons in Art Criticism”, în Israel Scheffler (ed.), *Philosophy and Education* (Boston: Allyn and Bacon, 1958). Problema definițiilor a fost discutată pe larg. Un bun început este textul lui Paul Ziff, „The Task of Defining a Work of Art”, *Philosophical Review* 63 (1953): 68-78; Joseph Margolis, „Mr. Weitz and the Definition of Art”, *Philosophical Studies* 9 (1958): 88-94 și Monroe Beardsley, „The Definition of the Arts”, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961): 175-187. Printre cele mai recente lucrări pe această temă se numără cartea lui Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca: Corneli University Press, 1991).

Critica și termenii de valoare.

Citatul din Rene Descartes reprezintă fraza de început a Părții I din *Discurs asupra metodei*. Vezi Rene Descartes, *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și de a căuta adevărul în științe* (București: Editura Academiei Române, 1990, traducere de Daniela Roventă-Frumușani și Alexandru Boboc). Termenul 'metacritică' a fost introdus de Monroe Beardsley în lucrarea sa fundamentală, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1958; retipărit la Indianapolis: Hackett, 1981).

Judecata și valoarea estetică.

Două tratări recente ale valorii estetice sunt *Evaluating Art* de George Dickie, (Philadelphia: Temple University Press, 1988) și *Aesthetic Value* de Alan H. Goldman (Boulder, CO: Westview Press, 1995).

Valoarea emoției în Critica facultății de judecare, §§ 3-5, Immanuel Kant distinge între două tipuri de plăcere; 'dezinteresarea' este termenul prin care Kant separă esteticul de tot ceea ce are un scop. Ipotezele estetice și metafizice ale lui Clive Bell pot fi întâlnite în cartea sa *Art* (analogia cu vârfurile și văile munților este la pagina 31). Afirmția lui Shelley, potrivit căruia poezii sunt legiuitorii neștiuți ai lumi, figurează în Percy Bysshe Shelley, „Defence of Poetry”, în *Criticism: The Major Texts*, ed. Walter Jackson Bate (New York: Harcourt, Brace & World, 1952): 429-435. În ce-l privește pe Hegel, vezi G. W. F. Hegel, *Enciclopedia Științelor Filosofice*, Partea a treia, *Filosofia spiritului*, (București: Editura Academiei, 1966, traducere de constantin Flora).

Problema definiției.

Uzurile și abuzurile definițiilor estetice.

Pentru a avea un oarecare punct de sprijin în lucrul cu definițiile, studenții ar trebui să consulte una dintre numeroasele lucrări introductive în logică sau în gândirea critică, cum ar fi de pildă cartea lui Francis Dauer, *Critical Thinking* (Oxford: Oxford University Press, 1989).

Esențialism, anti-esențialism și definițiile estetice.

Problemele esențialismului în estetică sunt discutate de Morris Weitz în „The Role of Theory in Aesthetics”, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956): 27-35 și de către Maurice Mandelbaum, „Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts”, în *American Philosophical Quarterly* 2 (1965): 219-228, ambele texte fiind frecvent antologate. Definiția liniei frumoase, dată de Hogarth, poate fi găsită în William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (prima ediție 1753; Oxford: Clarendon Press, 1955). O versiune a 'practicii' artistice poate fi găsită în Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credința religioasă* (București: Editura Humanitas, 1993, traducere de Mircea Flonta și Adrian-Paul Iliescu). Conceptul de practică a fost în mod decisiv dezvoltat de către Richard Wollheim în *Art and Its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980) și de către Arthur Danto în *Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981) și în *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986). Modul în care limbajul creează noi posibilități teoretice este discutat de Danto în „The Artworld”, în *Journal of Philosophy* 61 (1964): 571-584. George Dickie a dezvoltat posibilitățile definițiilor relaționale în *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974). În ce mă privește, am analizat șansele unei analize imperative a cadrului instituțional și a distincției între obiectele estetice și operele de artă în *Aesthetic Objects and Works of Art* (Wolfesboro, NH: Longwood Academic Press, 1989).

Analiza estetică și obiectul ei.

Analiza formală.

Limbajul nostru estetic și teoriile noastre ar trebui să poată fi formulate în contextul istoriei și al practicilor curente din lumea artei. Estetica nu se limitează la artă. Așa cum am văzut, unele teorii pornesc de la conceptul de frumos și nu de la cel de artă. Chiar dacă 'arta' este termenul central, el poate fi extins pentru a include și obiecte naturale. Indiferent de modul în care se prezintă teoriile noastre, pentru ca ele să fie convingătoare trebuie să dovedim că pot fi aplicate tuturor lucrurilor pe care lumea artei e nevoită să le ia în considerare. Judecata teoretică poate fi una negativă. Dacă nu suntem de acord cu faptul că unele afirmații contemporane privitoare la artă sunt justificate, teoria poate încerca să demonstreze contrariul. De pildă, chiar dacă dorim să respingem 'arta pop' și 'arta performativă', tot ar trebui să analizăm aceste pretenții artistice. Dacă suntem de părere că arta înseamnă mai mult decât ceea ce trece drept estetic în lumea ei și această opinie poate fi argumentată la rândul ei. Multe creații populare au fost acceptate ca artă, însă foarte greu. Și teatrul lui Shakespeare a fost la vremea apariției lui o formă de artă populară, iar acum e considerat artă. Poate că filmele și rock and roll-ul sunt menite să intre și ele în canon, fapt care poate fi susținut sau contestat printr-o teorie, dar în orice caz, astfel de argumente presupun capacitatea limbajului nostru teoretic de a percepe și de a descrie obiectele pe care le considerăm estetice.

Analiza estetică și obiectul ei.

Formă și conținut.

Una din cele mai importante încercări de a descrie obiectul percepției noastre estetice face o distincție între formă și conținut. La nivel elementar, distincția pare evidentă. Ea nu se limitează doar la obiectele estetice -oricare dintre obiectele cu sens produse de ființa umană presupune o distincție între formă și conținut. Propozițiile din acest paragraf au o formă și totodată transmit (sper) ceva cititorului. Forma unei propoziții include gramatica ei și sistemul de semnificații atașate fiecărui cuvânt și combinațiilor de cuvinte care alcătuiesc limbajul. Propozițiile care descriu sau asertează ceva încep cu o formă substantivală sau una verbală, comună multor enunțuri cu înțelesuri foarte diferite. Este o formă elaborată în multiple variante, care la rândul lor împărtășesc cu alte propoziții anumite trăsături formale. De pildă, o construcție substantivală poate fi un simplu substantiv, sau poate fi un substantiv plus un adjectiv, sau un pronume, sau o frază substantivală mai complicată. În acest sens, ceea ce distinge forma este faptul că ea poate fi descrisă în numeroase moduri, care nu ne cer să precizăm sensul propoziției.

Sensul unei propoziții este dat de conținutul ei, mult mai greu de descris decât forma, pentru că orice descriere va trebui să aibă la rândul său un conținut propriu pentru a transmite sensul pe care îl vizează. Dar în acest caz conținutul va fi transmis într-o anumită formă, care la rândul ei va avea un conținut propriu. Se pare că intrăm într-un serie nesfârșită de conținuturi și forme, care nu ne va duce niciodată la descrierea pe care ne-am dorit-o. Din acest motiv, una dintre problemele cele mai dificile ale filosofiei limbajului este construirea unei teorii a sensului propozițiilor și tot din acest motiv majoritatea criticilor și filosofilor insistă asupra faptului că orice distincție între formă și conținut e artificială și analitică. În realitate, nu numai că forma și conținutul apar împreună, dar ele nici nu pot exista individual. „Forma pură” trebuie să fie forma a ceva, altfel nu este formă.¹² Conținutului trebuie să i se dea o formă, altfel nu există. Și totuși, distincția între formă și conținut este evidentă la modul intuitiv. „Cartea aceea este albastră” nu înseamnă același lucru cu „tabloul acela este alb” și totuși cele două enunțuri au în comun o similitudine structurală evidentă. Dacă nu am putea recunoaște.

Totuși, în logica formală distincția dintre formă sau sintaxă și conținut sau semantică poate fi riguros susținută și nu e necesar ca unei forme sintactice să i se asocieze vreo interpretare semantică.

Similitudinile și diferențele dintre propoziții, ar trebui să învățăm fiecare propoziție separat ca să putem învăța limbajul. De aceea facem în mod curent distincția între formă și conținut și folosim această distincție pentru a descrie și pentru a înțelege ceea ce percepem.

Distincția între formă și conținut la nivelul limbajului presupune un sistem de convenții create de oameni. Cuvântul 'create' ar trebui luat aici mai degrabă în sensul lui general. Nu e nevoie să presupunem că la un moment dat un anumit grup de oameni au născocit un limbaj așa cum am inventa noi un

cod, însă diferențele de limbaj și de tipuri de limbaje arată că multe dintre formele limbajului nostru ar putea fi diferite. Același conținut poate apărea în mai multe forme distincte, iar forma ține într-o oarecare măsură de convențiile care au evoluat de-a lungul istoriei noastre. Indiferent ce s-ar crede despre capacitatea animalelor de a comunica cu ajutorul semnelor, ea atinge doar periferic granițele limbajului.

Deși ordinea existentă în natură ne poate impresiona și cu toate că ne-am putea dori să extindem distincția dintre formă și conținut astfel încât să includă și această ordine, există totuși unele diferențe importante. Să luăm, de pildă, structura atomică a unui element chimic cum este aurul. Sigur, am putea spune că structura atomică este cea care face ca aurul să fie aur și nu plumb. Însă aurul nu este totuna cu conținutul acestei structuri atomice; aurul e aur – și este genul de lucru care are o structură atomică. Structura atomică nu indică nici un fel de diferențe convenționale sau istorice, așa cum se întâmplă în cazul limbajului, care are o istorie. Desigur, convențiile pe care le avem la dispoziție pentru a descrie structura atomică au o istorie; descrierile depind de istoria științei și de modelele noastre reprezentationale. Dar atunci, acestea sunt în mod cert forme utilizate pentru a descrie un conținut pe care, cu ajutorul formelor noastre, îl numim 'structură atomică'. Știința noastră ar putea fi convențională, dar natura în sine, nu. Astfel, forma ar putea fi ceva care este pur și simplu perceput, dar în același timp s-ar putea ca ea să depindă în mod decisiv de convenții și de un sistem de reprezentări care are la rândul lui o istorie. Așadar, pentru a deosebi forma de conținut și pentru a o descrie, trebuie să fim atenți atât la ceea ce percepem, cât și la sistemul de reprezentări pe care l-am construit pentru a ne ilustra percepțiile. Atunci putem încerca să identificăm conținutul descriind ceea ce această formă ne înfățișează în mod concret.

Analiza estetică și obiectul ei.

Formă și conținut în artă.

Am discutat despre formă și conținut în contextul limbajului deoarece această distincție separă deseori modul în care este prezentat un lucru și semnificația lui. Totuși, distincția între formă și conținut, mai ales așa cum se aplică ea în estetică, nu coincide cu distincția între structură și sens prezentă în cadrul limbajului. Putem observa acest lucru pornind de la o formă vizuală. Să analizăm, de pildă, tabloul lui Gustave Caillebotte, *On the Europe Bridge* (1876-1877), reprodus pe una din copertile cărții de față. În această imagine, unele elemente formale ne atrag atenția în mod evident. Tabloul este divizat pe orizontală de marginea podului, care secționează planul central și pe verticală de pilonul podului. Apoi, planul din stânga este ocupat de două linii verticale – cele două figuri negre ale bărbaților. Două diagonale accentuate traversează din colțul din dreapta sus spre colțul din stânga jos, iar alta se deplasează dinspre centru stânga spre colțul din dreapta. Astfel, spațiul este divizat în mod rigid în secțiuni orizontale și verticale, întrerupte de diagonale la fel de accentuate. Aceste forme rectilinii sunt conturate de curba delicată a arcurilor care se

repetă pe marginea podului. O dată aprofundate elementele formale, constăți că ele revin ca motive secundare în liniile curbe ale pălăriilor și în contururile vagi care se reiau în fundal.

Aceste forme geometrice se combină pentru a ne prezenta o imagine mecanică, industrială. Culoarea este la rândul ei suprimată și dezumanizată, tabloul fiind realizat în tonuri de gri și de negru, cu un singur mic petic albastru, în haina care se observă puțin în stânga. Toate cele trei figuri umane sunt reprezentate cu fața întoarsă sau ascunsă; formele sunt geometrificate în mod evident, au un colorit limitat și sunt simplificate ca manieră de reprezentare.

Dacă ne întrebăm care este conținutul tabloului lui Caillebotte, observăm că el a început deja să reiasă din încercările noastre de a-l descrie formal. În cazul de față, obiectele sunt ușor de recunoscut. Există un pod (de fapt, un pod adevărat a servit ca model) și există figurile celor trei bărbați. Însă conținutul înseamnă evident mult mai mult decât imaginea a trei bărbați pe un pod. Forma geometrică și tonurile de gri și negru ale tabloului construiesc o imagine industrială dezumanizată, sugerând o anumită relație între personajele îmbrăcate elegant din prim plan și lumea industrială care a produs acest pod de fier. Cea de-a treia figură, îmbrăcată poate într-o salopetă albastră de muncitor, introduce un element ușor discordant. Modul în care figura din stânga este doar parțial inclusă în spațiul tabloului sugerează o anumită incompletitudine și o desconsiderare a privitorului, ignorat în această scenă. Caillebotte a creat o imagine care ne prezintă atât frumusețea, cât și lipsa de umanitate cuprinse într-un monument al erei industriale. Conținutul ei este dat de expresia unei admirații complexe și a unei senzații de distanțare, pe care nimic nu o poate surprinde în întregime, în afară de prezentarea unică a acestor forme. Tabloul este genul de scenă banală care într-o epocă mai timpurie a picturii n-ar fi fost considerată potrivită cu scopul unei reprezentări artistice, dar pe care Caillebotte a transformat-o într-o operă de artă, grație modului în care a folosit formele și capacității sale de a recunoaște o compoziție estetică într-un artefact social și industrial al epocii noastre.

Poate că alții nu văd în acest tablou chiar ceea ce am descris eu; poate că văd mai mult sau mai puțin. Pentru scopurile noastre, faptul e lipsit de importanță. Evident, procesul de construire a descrierilor formale ale unui mediu (pictura) într-un alt mediu (limbajul critic) este dificil și supus unor transformări considerabile. Important este însă faptul că poți analiza forma fără să știi prea multe despre Caillebotte și fără să trebuiască să descrii subiectul tabloului: descrierea formei conduce direct la descrierea conținutului. O descriere formală se concentrează asupra modului de divizare a spațiului pictural, pe desfășurarea liniilor și formelor și pe utilizarea culorii. Pe măsură ce descrierea formală avansează, tot mai multe elemente ale tabloului apar ca fiind în relație cu forma generală, iar din descrierea formală rezultă un conținut mult mai complex decât simpla precizare „trei personaje pe un pod”. Ceea ce părea un tablou destul de simplu, cu forme geometrice elementare și puțină

culoare, devine fascinant și nesfârșit de complicat. Pentru critic și pentru privitor conștientizarea acestor elemente este un pas necesar spre înțelegerea tabloului. Pentru esteticianul filosof și teoretician, conștiința a ceea ce se petrece atunci când privești un tablou este de asemenea necesară.

Multe dintre elementele formale ale acestui tablou sunt convenționale. De ce ar sugera griul și negrul o ambianță industrială, dezumanizată? În parte, pentru că relația e naturală: fabricile tind să scoată un fum gri, care ascunde lumina soarelui. Dar aceste culori pot fi și moduri convenționale de a sugera o ambianță domestică. Sau, putem analiza utilizarea regulilor perspectivei în acest tablou. Caillebotte a folosit o perspectivă complexă pentru a crea planurile de adâncime, dar nu tipul de adâncime care trimite privirea în depărtare, ci mai degrabă planuri separate: fundalul, podul și cei doi bărbați de pe pod, aflați în prim plan. Acest tip de dispunere stratificată corespunde structurii geometrice, dar utilizează în același timp convențiile regulii perspectivei și ale efectului de adâncime, pe care Caillebotte le-a moștenit. (Să comparăm, de pildă, modul în care autorul sugerează adâncimea cu un papirus chinez, la fel de monocrom.) Mai mult, Caillebotte nu a inventat propriu-zis această manieră de a picta. Maniera în care el utilizează forma aparține unei „școli”, incluzând și alți pictori care redau modul în care fierul, oțelul și unghiurile ascuțite pot fi utilizate estetic, spre deosebire de stilurile anterioare, care descopereau frumusețea doar în liniile curbe naturale și într-o lumină mai dulce. Șocul pe care îl produce subiectul ales de Caillebotte este resimțit mai puternic în această formulă decât în alte stiluri picturale.

Compararea formelor.

Forma este specifică unei materii. În pictură, aceasta include linia, desenul, culoarea și spațierea. În muzică, materia este sunetul dispus în anumite tipare. O diferență formală esențială între pictură și muzică ține de faptul că aceasta din urmă nu apare într-o singură secvență temporală, ci într-o succesiune de sunete percepute pe rând. Pe vremuri, astfel de comparații între mijloace artistice diferite reprezentau o componentă majoră a esteticii. Poetul roman Horațiu (65-8 î. Ch.) a comparat poezia și pictura, iar în secolul XVIII o temă frecventă de discuție o constituia modul în care poezia și artele literare erau legate de pictură și sculptură. Astfel de comparații încă ne mai pot spune multe despre ce anume este forma și de ce este ea importantă. Pentru a percepe forma muzicală, ți se cere să poți reacționa la nivele diferite de tonalitate, la viteza unor sunete distincte, la diverse niveluri acustice și, în muzica mai complexă, la instrumente diferite. La rândul ei, structura unui roman evoluează gradat în cadrul intrigii, spre deosebire de un tablou sau o sculptură care se înfățișează ochiului ca un tot. Diferențele formale determină diferențele dintre posibilitățile estetice.

Analiza estetică și obiectul ei.

Un element comun al analizei formale este recunoașterea pattern-urilor (tiparelor). Sunetele aleatorii sunt muzicale doar într-un sens periferic, iar culorile întâmplătoare pot fi considerate pictură doar într-o ultimă instanță,

deși în ambele situații artiștii au testat limitele aleatorului, mai ales în arta contemporană. În mod paradoxal, tablourile „împröscate” și muzica atonală sau aritmică scot în evidență forma, înșelându-ne așteptările formale și făcându-ne astfel să fim coștienți de limitele potențialului artistic. Ele ne reamintesc totodată în ce măsură reacția noastră formală există ca întreg doar la nivelul conștiinței: nu ne oprim să analizăm separat elementele formale ale unei piese muzicale sau ale unui tablou (decât în cazul în care suntem filosofi sau critici). În schimb, le asimilăm în cadrele în care se află – le vedem sau le auzim ca pe un tot, deși dacă ne concentrăm putem identifica părțile lor componente, (în psihologie, percepția întregului care nu este doar suma părților sale componente poartă numele de percepție gestaltistă.)

Muzica nu pare să aibă un conținut, așa cum pare să aibă pictura. Chiar dacă ea a debutat ca o combinație de sunete și cuvinte (poezie cântată), posibilitățile muzicale nu impun atribuirea unui sens, cum se întâmplă în cazul limbajului. Cuvintele separate își păstrează înțelesul în propoziții distincte, pe când notele individuale sună la fel, dar n-au nici un înțeles. Muzica nu reclamă nici prezența unor obiecte recongnoscibile, în maniera în care pictura folosește astfel de obiecte. Unele piese muzicale ilustrează o temă sau imită o emoție, dar în general astfel de „programe” nu sunt necesare și pentru mulți ele par artificiale și abuzive. Muzica abstractă a fost acceptată cu mult înainte ca potențialul abstract al picturii să fie explorat și totuși muzicienii și criticii muzicali vorbesc despre idei muzicale și despre sensul emoțional al muzicii. Uneori un astfel de limbaj este în mod evident metaforic și evocativ. În absența muzicii, muzicianul încearcă să descrie în cuvinte un mesaj care va transmite muzicii înseși un conținut emoțional similar. Totuși, nevoia de conținut rămâne – muzica nu constă în sunete goale. Tiparele formale au un scop mai degrabă evocativ, surprins, chiar și imperfect, de reacția noastră emoțională și de predicatele estetice pe care le folosim ca să descriem această reacție: muzica e tristă, impresionantă, maiestuoasă, iar noi știm ce înseamnă toate aceste descrieri, chiar dacă ele nu corespund exact tiparelor psihologice. Distincția formă-conținut și unitatea formei cu conținutul au fost de la bun început marca distinctivă a conștiinței estetice. Se pare că nu le putem evita nici la nivel practic și nici la nivel teoretic.

Poezia combină cu ajutorul limbajului multe din trăsăturile muzicii. În consecință, ea pune în fața analizei formale probleme dintre cele mai complexe. Deoarece materia ei este limbajul, vom întâmpina toate dificultățile care privesc forma și conținutul. Dar poezia nu este proză. Forma poetică și forma prozei oferă posibilități estetice diferite. Nu trebuie să neglijăm potențialul poetic al prozei, însă povestea celui care a constatat surprins că a vorbit în proză toată viața își are morala ei. Formele prozei constituie un aspect natural al vorbirii și scrierii noastre, ceea ce nu se poate spune despre poezie. Forma poetică impune o anumită ordine a sunetelor, ritmului și combinațiilor de sensuri care dau împreună semnificația generală a poemului. Să luăm, de exemplu, sonetul Meargă a-mi vâna (Who So List to Hunt), al lui Thomas Wyatt (1503-1542).

Însuși faptul că e un sonet ne spune câteva lucruri. În primul rând, un sonet are un tipar formal de o lungime caracteristică (paisprezece rânduri), un ritm ordonat (iambic: cinci silabe accentuate, cinci neaccentuate în fiecare vers) și o rimă ordonată (abba, abba, cddc, ee). Variațiunile fac parte din schemă. De pildă, primul vers începe cu o silabă accentuată, Meargă.", înainte să preia metrul iambic. Alte sonete au scheme de rimă diferite, dar se limitează la paisprezece versuri. Poți sesiza imediat cât de ordonată și de construită este forma sonetului. Ea ilustrează atât de bine ideea noastră despre poezie, încât unii cititori au dificultăți în a se adapta la formule poetice mai libere.

Dacă ne întrebăm în ce mod forma înfățișează conținutul, intrăm în același tip de explicație reflexivă pe care am întâlnit-o atunci când am examinat tabloul lui Caillebotte. Subiectul poemului lui Wyatt ocupă mai multe nivele. Este vorba despre un cerb care aparține regelui, păstrat pentru ca el să-l vâneze, dar și despre o curte interzisă făcută unei doamne. Cerbul devine „ea”, iar iubitul – persoana întâi în acest poem – nu o mai poate urmări. El va eșua în „vânătoarea sa”, ca toți ceilalți. Ecourile acestei interdicții sunt totodată religioase. Cuvintele „noii me tangere” au fost rostite de Isus (Ioan 20:17) ca o interdicție de a-l atinge pe Christos cel înviat, atingere care ar încălca granița dintre lumea sacră și lumea profană. Femeia este intangibilă într-un sens mai profund: iubitul este ca o persoană obișnuită, aflată atât în fața unei posesiuni regale, cât și în fața unui mister religios.

Limbajul reîntărește legătura dintre imaginile succesive prin repetarea anumitor sunete: „. /dar a/ost/ugit/Și, /irav, /linșatul l-am

Analiza estetică și obiectul ei ș/ârșit.”. Instrumentele formale ale aliterăției și rimei leagă cuvintele mai strâns decât ar fi ele legate în vorbirea obișnuită. În acest poem putem identifica tiparele formale independent de semnificația lor, însă ele constituie în mod cert una dintre cele mai importante căi prin care poemul spune ceea ce spune. În absența lor ar fi imposibil să punem laolaltă într-un spațiu atât de compact și de restrictiv toate nivelele semnificațiilor – literale, alegorice și mitice – pe care Wyatt ni le înfățișează în același timp.

Următorul nivel de complexitate rezultă din însăși forma poemului și din legăturile sale istorice cu poetul Sir Thomas Wyatt. Nu Wyatt a inventat forma – de fapt, în acest caz el imită îndeaproape un alt sonet al poetului italian Petrarca (1304-1374). Poemul lui Petrarca „Noii me tangere” are ca subiect dragostea ideală. Existența unei astfel de iubiri și exprimarea ei sub forma unui sonet era una dintre convențiile poeziei de curte în Europa renascentistă. Imitându-l pe Petrarca și scriind un sonet, Wyatt se identifică pe sine cu întreaga tradiție a amorului curtean și a expresiei sale convenționale, ca formă politicoasă de omagiu. Mai mult, s-ar putea ca Wyatt să fi comentat în acest poem propria sa situație. Wyatt a fost unul dintre curtenii regelui Henry al VIII-lea și se știe că a avut o aventură cu Anne Boleyn înainte ca ea să se mărite cu Henry. Dacă acest sonet îi este dedicat ei, așa cum consideră mulți, atunci Wyatt nu comentează doar într-un mod abstract prerogativele regelui. De fapt,

Anne îi este inaccesibilă pentru că aparține regelui, deși lui Henry i se amintește subtil că s-ar putea ca nici el, la rândul lui, să n-o poată străpâni („Și fiară aprigă sub chipul blând”). Forma pune laolaltă convențiile care permit expresiei ideilor să evolueze într-un context istoric, împreună cu istoria și emoțiile specifice ale poetului și ale publicului său.

Concluzii.

Analiza formei și a conținutului ar putea continua pentru toate mijloacele de exprimare artistică. Ea este o atribuție esențială atât pentru amatorii de artă, cât și pentru critici. Totuși, pentru estetica filosofică, existența acestei interacțiuni complexe a formei și conținutului devine mai importantă decât exemplele particulare. Ca să rezumăm: 1. Forma depinde de materialul artistic și de posibilitățile lui. Aceste posibilități diferă de la un material artistic la altul; ele nu sunt aceleași pentru sculptură și arhitectură, de pildă, deși ambele presupun construcții tridimensionale.

2. Potențialul artistic este modelat de convenții și de istorie. Nici forma, nici conținutul nu subzistă în vid sau într-un spațiu ideal. Pentru a aprecia forma, trebuie s-o vezi într-un context; prin urmare, ea nu este independentă de istorie.

3. Chiar dacă forma e specifică unui material artistic și în același timp este situată istoric, trăsăturile formale pot fi împărtășite de forme artistice diferite. Forma este un principiu ordonator, fiind posibile ordini similare în medii artistice diferite. Ordinea temporală leagă muzica și poezia, ordinea narativă leagă filmele și romanele, iar ordinea spațială leagă teatrul și pictura.

4. Forma este percepută, dar ea nu constituie în sine obiectul percepției. Nu e nevoie să identificăm mecanic schema ritmică a sonetului lui Wyatt pentru a-l putea asculta.

5. În sfârșit, forma și conținutul reprezintă două aspecte ale unei singure semnificații sau expresii. Prin urmare, baza tuturor afirmațiilor despre artă și frumos este capacitatea noastră de a percepe elementele formale care constituie trăsături ale obiectelor estetice. Susținerea empirică a oricărei teorii estetice trebuie să provină din această capacitate fundamentală de a percepe și de a analiza proprietățile formale ale obiectelor percepute, pe care le conștientizăm într-un context estetic mai larg. Analiza formală este deci o operațiune necesară, atât pentru evaluarea integrală a esteticului, cât și pentru furnizarea dovezilor empirice pe baza cărora să putem construi teorii bine fundamentate.

Obiectele estetice.

Analiza formei și a conținutului ne conduce la întrebarea „care este obiectul esteticii?”. Până acum ne-am mulțumit să analizăm experiența pe care o avem în două zone distincte: frumosul natural (sau alte fenomene).

Analiza estetică și obiectul ei estetice naturale) și arta. Am văzut că atât frumosul, cât și arta ridică probleme pentru limbajul descriptiv și pentru definiții. Atunci când examinăm forma, trebuie să ne punem întrebarea „forma a ce?”, iar dacă forma presupune un conținut, trebuie să ne întrebăm de asemenea „conținutul a ce?”. Despre ce vorbim atunci când descriem o anumită

categorie a experienței ca fiind estetică? Un răspuns generic ar fi că vorbim despre obiecte estetice. Acum trebuie să transformăm acest răspuns într-unul mai exact.

Ce este un 'obiect'?

Pentru început, trebuie să evităm anumite confuzii. Cuvântul 'obiect' este folosit cel mai adesea pentru a desemna obiecte fizice – de pildă pietrele, copacii, cărțile și chiar anumite lucruri însuflețite, cum sunt câinii și oamenii. Însă cuvântul 'obiect' poate fi utilizat totodată într-un sens mai neutru, pentru a desemna orice lucru la care te-ai putea gândi. Cifra 1 este un obiect, dar nu un obiect fizic așa cum este o piatră. Bunătatea ar putea fi considerată un obiect, deși nu are o identitate distinctă, așa cum au numerele particulare: ea există doar ca proprietate a unui lucru bun și cu toate astea ne putem referi și ne putem gândi la ea independent de prezența unui obiect particular. Obiectele fizice ne cer să știm o mulțime de lucruri despre ele – faptul că există, că aparțin unei clase, că aparțin unui anumit tip de realitate (una pe care o putem percepe), că pot fi evidențiate și identificate separat de alte obiecte etc. Poate că nu dorim să presupunem toate astea despre obiectele estetice până când nu le examinăm mai atent. Așadar, atunci când ne vom referi la obiectele estetice vom folosi pentru început cuvântul 'obiect' în sensul lui mai neutru. Astfel, un obiect estetic este pur și simplu un lucru la care subiectul propoziției se poate referi folosind predicate estetice, sau care poate constitui referința acelor experiențe pe care le descriem prin termenii noștri estetici. Nu trebuie să presupunem nimic în plus față de ceea ce putem explica cu privire la obiectul la care ne referim.

Totuși, s-ar putea ca această sarcină să se dovedească a fi nu tocmai minoră. Ne putem imagina niște combinații destul de bizare – un frumos pătrat rotund sau un înger roz-albastru ca și cerul. Astfel de combinații i-au făcut pe unii filosofi să presupună că obiectele pot fi nu doar imagine, ci și inexistente sau imposibile. Nu numai că nu există nici Dabney Townscnd un înger roz albastru ca și cerul, dar o asemenea combinație de culori este contradictorie în sine; nu doar că nu există, ci e pur și simplu imposibilă. Acest exemplu lărgeste nepermis aria de utilizare a termenului 'obiect', astfel încât îl vom limita doar la combinațiile posibile cel puțin din punct de vedere logic – la acea categorie de lucruri la care ne putem referi dacă nu în această lume, cel puțin într-o lume posibilă. Asta i-ar conferi termenului 'obiect' o arie foarte largă și ar trebui să ne permită să luăm în considerare orice teorie a obiectelor estetice care poate fi aplicată experiențelor noastre.

O altă confuzie posibilă rezultă din problemele pe care le-am examinat cu privire la definițiile artei și experiența estetică. Termenul 'obiect' nu înseamnă că putem stabili cu precizie despre ce vorbim. În cazul percepției, de pildă, pot avea suficiente informații pentru a identifica ceea ce văd sau aud, fără să pot defini cu exactitate lucrul la care mă refer. E o mare diferență între a identifica un obiect astfel încât să ne putem referi la el și a putea descrie sau defini obiectul respectiv. O modalitate simplă de a identifica un obiect este să-l

privești și să-l arăți: s-ar putea să nu știu prea multe despre obiectul pe care-l arăt, dar atâta timp cât el rămâne în raza mea vizuală, îl pot identifica și așa putea chiar să-l aleg a doua oară. Din punct de vedere teoretic însă definiția și descrierea lui sunt mult mai dificile. Prin urmare, ca să putem vorbi despre obiecte estetice nu trebuie să rezolvăm toate problemele privind definiția, deși până la o perspectivă clară asupra obiectului discuției noastre mai avem mult de lucru.

În sfârșit, cuvântul 'obiect' nu înseamnă 'obiectiv', în sensul de lucru independent de observator'. S-ar putea dovedi că obiectele estetice depind de observator într-un mod aparte, că sunt pur subiective, în termenii limbajului comun. În secolele XIX și XX, estetica a fost dominată de teorii despre atitudinea sau intuiția estetică. Aceste teorii tratează observatorul ca pe o parte esențială a percepției unui obiect ca obiect estetic. În timp ce obiectele fizice presupun doar în mod accidental și percepția lor, obiectele estetice depind de modul în care sunt percepute. Teoriile despre atitudinea sau intuiția estetică tind deci să transforme obiectul estetic într-un obiect subiectiv. Potrivit acestor teorii, observatorii individuali au acces direct la obiectele estetice pe care le percep deoarece acestea sunt create chiar în actul percepției sau sunt rezultatul unui anumit tip de intuiții despre lumea înconjurătoare. Nu vreau să avansez ideea că

Analiza estetică și obiectul ei astfel de teorii sunt corecte, darnici nu doresc să le excludem prin modul în care înțelegem cuvântul 'obiect'.

La modul general, obiectele pot fi privite din trei perspective relevante pentru estetică. Prima ar fi aceea de a le considera obiecte ideale. Obiectele ideale preiau sensul primar în care termenul 'obiect' se referă la un plan non-fizic al existenței. Un obiect ideal este un lucru care, pentru a exista, trebuie conceput. El poate fi atribuit unei minți individuale, unei singure conștiințe atotcuprinzătoare sau unui întreg mai vast, care transcende conștiința. Obiectele ideale pot fi misterioase și greu de imaginat din perspectiva unor teorii, dar toți avem experiențe comune în care ne-am închipuit cu destulă ușurință obiecte ideale. Nu ne așteptăm să întâlnim numerele printre obiectele fizice ale lumii reale, dar toți ne gândim cu ușurință la numere. Ele sunt exact tipul de lucruri care există doar atunci când ne gândim la ele. Obiectele ideale pot fi identificate cu obiectele fizice, așa cum cifrele sunt folosite pentru a număra obiecte. Cel de-al doilea sens al termenului 'obiect' este așadar cel fizic, care se referă la obiectele cu o anumită amplasare spațială și temporală, independentă de faptul că ne gândim sau nu la ele. Materialiștii reduc obiectele ideale la obiectele fizice (luate în sensul lor filosofic), iar idealiiștii reduc obiectele fizice la cele ideale (iarăși, în sensul filosofic al termenului). Ambele tabere înțeleg totuși distincția fundamentală între cele două sensuri ale cuvântului 'obiect'.

Cel de-al treilea sens al termenului 'obiect' este însă mult mai important pentru estetică. În categoria obiectelor perceptibile intră orice poate fi văzut, auzit, gustat, mirosit sau atins, așa cum apare în actul percepției. Un obiect

perceptual nu este cauza percepției, ci doar subiectul ei: dacă văd un lucru ca fiind rotund, obiectul perceptual va fi rotund chiar dacă obiectul real care a declanșat percepția respectivă are altă formă. Dacă-mi apăs ochii cu mâna astfel încât să declanșez o impresie vizuală, cauza impresiei mele nu este un obiect colorat, ci obiectul perceptibil este o imagine colorată. Obiectele perceptuale sunt deci altceva decât obiectele fizice. Ar putea părea că obiectele perceptuale sunt simple obiecte ideale, că ele aparțin minții și trebuie concepute pentru a exista. Totuși, obiectele perceptuale se referă întotdeauna la un dat al percepției: ele presupun existența unei legături cu un alt obiect, ceea ce nu este valabil și pentru obiectele ideale. A imagina, a-ți aminti, a gândi, a concepe nu sunt acte de percepție și prin urmare nu ne oferă obiecte perceptuale. Idealiștii pot încerca să demonstreze că, aidoma altor obiecte fizice și obiectele perceptuale pot fi reduse la statutul de obiecte ideale. Dar nu e nevoie să fii idealist ca să înțelegi obiectele ideale, iar obiectele perceptuale alcătuiesc o foarte utilă clasă intermediară, de la care putem începe discuția noastră. Ele sunt în strânsă legătură cu afirmația empiristă potrivit căreia gândirea și cunoașterea noastră pleacă de la experiențe perceptuale, astfel încât putem considera obiectele perceptuale ca reprezentând sensul empirist fundamental al cuvântului 'obiect'.

Obiectele estetice

Noțiunea de obiect estetic se referă deci la toate acele lucruri pe care le vizează limbajul nostru estetic sau care constituie obiectul acelor experiențe pe care am dori să le calificăm drept estetice. Până în momentul în care începem s-o detaliam din perspectiva unei teorii estetice, ideea de obiect estetic este neutră în ce privește natura obiectului. Iată de ce, în ciuda dificultății de a construi teorii într-un domeniu ca estetica, nu putem evita o teorie a obiectelor estetice. Vom examina acum trei modalități de a aborda obiectul esteticii – de fapt, trei tipuri de teorii, deși fiecare dintre ele înseamnă mai mult decât atât. Este vorba despre teoria imitației, teoria expresiei și teoria imaginației. În linii mari, ele corespund celor trei sensuri fundamentale ale noțiunii de obiect – fizic, ideal și perceptual.

Imitația

Probabil că abordarea cea mai evidentă a obiectelor estetice este tratarea lor ca imitații ale altor lucruri. În filosofia clasică, teoriile imitației s-au dezvoltat ca părți ale unor teorii mai ample despre bine și frumos. Platon, Aristotel și Plotin au analizat fiecare rolul imitației, atât în cadrul artei, cât și ca parte a cercetării problemelor etice și metafizice. La sfârșitul perioadei clasice teoriile imitației făceau parte și din tradiția retoricii, care studia condițiile vorbirii și ale scrierii convingătoare. În Evul Mediu imitația era inclusă într-o schemă alegorică, prin care lumea naturală, cea umană și cea sacră erau legate într-un singur cosmos care se repeta. Imitația a continuat să fie principala teorie estetică de-a lungul

Analiza estetică și obiectul ei perioadei neo-clasice, în secolele XVII și XVIII, dar în acest răstimp aplicarea ei s-a restrâns considerabil. Totodată, i s-a

alăturat o nouă psihologie, bazată pe asocieri de idei și influențată de succesele științelor naturii.

Teoriile imitației încep prin a considera obiectul estetic ca fiind generat de un alt obiect, fundamental, cu care este înrudit și din care își extrage forma. Atunci când privim un tablou, vedem două lucruri: vedem pictura și vedem obiectul pe care imaginea îl reproduce. Tabloul este un lucru, iar obiectul reprezentat este anterior lui, atât în sensul că imaginea depinde din punct de vedere cauzal de obiectul pictat, cât și în sensul că forma tabloului depinde de acest obiect. Chiar dacă imaginea este nefigurativă (iar astfel de imagini au existat cel puțin de pe timpul picturii murale din epoca romană), concepem tabloul ca pe un lucru, iar culorile și formele ca pe un alt lucru, pe care imaginea ni-l prezintă. Așadar, o explicație elementară a tabloului ca obiect estetic ar fi să spunem pur și simplu că este o imitație a unui alt obiect. La fel, alte arte reprezentative (cum este sculptura) pot fi lesne văzute ca imitații. Există un David și există David al lui Michelangelo. Statuia nu este persoana, ci o imitație a acesteia. Aristotel definea teatrul ca pe o imitație a acțiunilor omenești. Evenimentele de pe scenă nu sunt identice cu evenimentele pe care le înfățișează, dar sunt asemănătoare. În roman și poezie trebuie să recreăm evenimentele în mintea noastră, însă un poem poate fi văzut ca imitație a altor tipuri de vorbire, iar un roman este în multe privințe o imitație a istoriei. Muzica ar putea să pară o excepție, dar chiar și ea este deseori concepută ca imitând fie sunete naturale, fie, mai des, emoții sau mișcări. Un vals le poate face pe amândouă – ritmul lui impetuos descrie atât emoția dansului, cât și bucuria dansatorilor. În teoria imitației aspectul central al obiectului estetic este latura reprezentativă. Pictura figurativă, sculptura și teatrul sunt paradigmele ei. Ulterior, teoria poate fi extinsă pentru a acoperi situații reprezentative mai puțin evidente. Din această perspectivă, toate obiectele estetice sunt imitații; întrebarea este ce anume este imitat.

Din Grecia epocii clasice și până în secolul XVIII, artiștii și filosofi deopotrivă au luat ca sigur faptul că arta este imitativă în esența ei. Complexitatea teoriilor pe care le-au elaborat ține de ce anume este imitat. De pildă, teoriile despre alegorie sugerau că pot fi imitate mai multe obiecte în același timp, deoarece totul are multiple semnificații. Nașterea poate însemna geneza unei persoane, a umanității, simbolul inocenței coborâte pe pământ și repetarea actului creației divine. Un singur eveniment poate imita fiecare aspect al semnificației sale simultan. Alte teorii ale imitației resping alegoria, înlocuind-o cu alte explicații despre ce și cum a fost imitat.

Faptul că practica imitației include și altceva decât imagini și acțiuni semnificative că imitația înseamnă mai mult decât simpla copiere a unui lucru. Copia poate fi un caz minimal de imitație: o oglindă produce o copie prin reflexie, care este legată de obiectul ei prin legile opticii. O casetă video stochează electronic informația și o folosește pentru a produce o nouă imagine, care corespunde în mod sistematic originalului. De la o copie la alta, tot ceea ce contează este păstrarea informației. Totuși, o imitație nu trebuie să fie neapărat

o copie. Poemul lui Thomas Wyatt este o imitație a unui poem de Petrarca, dar nu o copie a lui; și nu este nici copia unui alt lucru pe care Wyatt să-l fi spus vreodată cuiva. Deși se poate spune că un sonet imită vorbirea, el nu este copia nici unei vorbiri. Un aparat de fotografiat poate fi folosit pentru a produce o copie a unei scene, însă rezultatul nu trebuie să fie neapărat o copie. Pentru a produce efecte care nu pot fi generate în mod independent de obiectul supus fotografierii, fotograficul controlează lumina, focalizarea și aranjarea propriu-zisă a scenei. Una din principalele deosebiri între o copie și o imitație este pur și simplu faptul că uneori imitațiile întrec originalul, pe când o copie nu poate face mai mult decât acesta; o imitație însă, da. Toate copiile pot fi văzute ca imitații, dar ar fi greșit să credem că toate imitațiile sunt copii.

Asta ne conduce la o altă distincție între arta ca imitație și arta-copie. Copiile pot fi naturale sau artificiale – o oglindă produce o copie naturală, pe când un aparat de fotografiat digital produce o copie artificială care trebuie 'interpretată' de un procesor pentru a putea fi recunoscută. Ambele au în comun maniera precisă, sistematică de a ajunge de la original la copie și apoi de a vedea copia ca pe o versiune a originalului. Chiar și atunci când nu suntem conștienți de acest proces, știm intuitiv cum putem afla care este copia și care originalul. Însă arta ca imitație nu ne oferă nici un traseu cert care să ne ducă înapoi la ceea ce a fost imitat, înainte de a înțelege obiectul care a fost imitat, trebuie să înveți convențiile imitației. „învățarea convențiilor” poate fi inconștientă și naturală. Învățăm să vedem potrivit unui sistem binocular care corectează

Analiza estetică și obiectul ei rapid anomaliile. Dacă porți ochelari care inversează imaginile, creierului îi trebuie doar foarte puțin timp pentru a răsturna din nou imaginea în mod corect. Perspectiva, armonia și convențiile narative, toate pot fi învățate fără să le conștientizăm efectiv. Ideea este că toate convențiile fac parte din procesul imitației artistice, astfel încât înțelegerea lor nu presupune neapărat procesul mecanic, sistematic de realizare a unei copii.

Prin urmare, e foarte greu de spus ce anume este imitat. Copia corespunde informației cuprinse în original, pe care o reia – deci, în principiu poți oricând să descoperi originalul examinând copia. Însă o imitație care aspiră la statutul de artă are propriile sale scopuri, distincte de original, astfel încât relația dintre acesta și imitația respectivă poate să nu ne lămurească deloc asupra a ce anume a fost imitat. În teoriile clasice ale artei, de pildă, originalul este o formă, iar modul în care asemenea forme pot fi cunoscute trebuie supus dezbaterii. Unii filosofi au susținut că ele pot fi cel mai bine cunoscute de intelectul care își examinează ideile clare și distincte. În acest caz, imitațiile reprezintă întotdeauna mai puțin decât originalul, în sensul că ele nu pot fi la fel de clare și de distincte ca ideile care țin de originalul însuși. Artiștii produc imitații care se vor mai mult decât niște simple copii, însă ele vor prețui întotdeauna mai puțin decât forma inteligibilă. Imitația poate depinde foarte mult de perturbarea condițiilor în care ea se produce sau de crearea unor confuzii. Alți filosofi au replicat în schimb că formele sunt cunoscute doar prin

instanțierile lor. Imitațiile artistice ar putea avea avantajul că clarifică și combină anumite elemente pentru a ilustra un ideal, într-o manieră inaccesibilă formelor non-artistice. În ambele cazuri, rămâne un mister ce anume a constituit obiectul imitației – fie pentru că acesta nu poate fi imitat în întregime, fie pentru că poate fi prezent în întregime doar într-o imitație confuză.

De asemenea, nici în cazul altor forme artistice nu este clar ce anume este imitat. Chiar dacă muzica poate fi considerată imitativă, ea nu reproduce doar sunetele naturale. În schimb, datorită crescendo-urilor și decrescendo-urilor, sau datorită ritmurilor bazate pe armonii mai ample, sau chiar datorită emoțiilor – fericire și tristețe, bucurie și durere -muzica trebuie văzută ca mișcare imitativă. Însă obiectele imitate rămân mai generale și mai vagi decât trăsăturile muzicii: nici o persoană care ascultă o piesă muzicală nu poate să spună, doar auzind notele, că este vorba despre o anumită întâmplare sau despre un anumit conținut non muzical. La fel, despre o pictură abstractă se poate spune că imită forma și culoarea, însă luate separat de imaginea respectivă, forma și culoarea se dovedesc imposibil de identificat. În astfel de cazuri nu putem identifica obiectul supus imitației independent de imitația însăși. Asta dovedește că încercarea de a subsuma întreaga artă unei teorii a imitației cere destul de multă ingeniozitate.

Conform teoriilor imitației, toate obiectele estetice sunt imitații, dar nu toate imitațiile sunt obiecte estetice; unele sunt simple copii, realizate în baza unor tipuri de reprezentare mai mult sau mai puțin mecanice și sistematice. Pentru a fi obiect estetic, o imitație trebuie să însemne ceva mai mult decât simpla copiere a originalului, dar acest „ceva mai mult” e deseori greu de identificat. De ce unele fotografii sunt obiecte estetice, iar altele simple instantanee? De ce unele filme sunt opere de artă, iar altele simple divertismente? Oare fiecare proză ficțională este obiect estetic? Teoriile imitației trebuie să explice intuițiile pe care le avem față de diverse obiecte, apelând la caracteristicile imitației și la obiectul imitat, lucru care forțează limitele conceptului nostru de imaginație.

Așa cum am văzut, imitațiile alegorice pot viza o multitudine de obiecte. Teoriile imitației au în vedere tocmai o astfel de multiplicitate: A nu îl imită pur și simplu pe B; B poate fi el însuși o imitație. Wyatt îl imită pe Petrarca, dar, potrivit teoriei imitației și Petrarca a imitat în mod sigur altceva. O modalitate de a explica diferențele dintre imitații este să încerci să-ți imaginezi diverse nivele ale realității: care este mai reală, imaginea din oglindă, sau obiectul reflectat? Răspunsul pare evident. Potrivit aceluiași raționament, dacă o pictură este văzută ca o imagine-oglină nereușită, atunci imaginea din oglindă este „mai reală” decât cea pictată. Operele de artă se dovedesc a prețui mai puțin decât alte imitații și astfel obținem o teorie negativă a artei. Însă ordinea poate fi inversată cu ușurință. Atât arta egipteană, cât și arta cubistă descompun imaginea și ne prezintă mai mult decât o singură perspectivă o dată. Imaginile seamănă mai puțin cu obiectul pe care-l imită, dar de fapt înfățișează mai mult,

astfel încât, în realitate, în loc să fie inferioare, sunt superioare imaginii-oglindă. Imaginile care par ideale înlătură imperfecțiunile și ne înfățișează un lucru „mai real” decât orice alt obiect care poate fi întâlnit în natură. Printr-o simplă răsturnare a raționamentului de mai sus, arta a avansat de la a fi mai puțin reală, la un statut mai realist. Astfel, acel „ceva în plus” al obiectelor estetice provine din

Analiza estetică și obiectul ei capacitatea anumitor imitații de a ne oferi ceea ce este prezent doar în mod fragmentar în instanțierile naturale ale obiectului.

Acest tip de raționament ne dezvăluie o trăsătură comună a teoriilor clasice ale imitației: ele plasează obiectul estetic pe o scală care merge de la mai real la mai puțin real și folosesc conceptul de imitație pentru a explica această scală și modul în care ea funcționează. Diferențele dintre teoriile imitației pleacă de la modul diferit în care descriu realitatea și de la modul în care e construită scala. Dacă ni se pare convingător să vorbim despre realitate în această manieră, atunci teoriile imitației vor câștiga mai multă plauzibilitate. Obiectele estetice vor fi explicate ca părți ale unui sistem metafizic – sistem care vizează toate lucrurile existente și modul în care ele alcătuiesc lumea. În momentul în care astfel de construcții devin mai greu de acceptat, teoriile imitației încep să pară din ce în ce mai vagi, pe măsură ce se îndepărtează de ideea unei simple copii. Este tocmai ceea ce s-a petrecut în secolele XVII și XVIII, sub presiunea revoluției științifice. Teoriile imitației au fost înlocuite treptat de teoriile expresiei estetice.

Cea de-a doua trăsătură comună a teoriilor imitației constă în faptul că o imitație estetică este un lucru care trebuie construit. Să analizăm cazul imaginii reflectate într-o oglindă. Dacă imaginea este o apariție întâmplătoare pe suprafața unei ape, reflecția s-ar putea să copieze obiectul reflectat, dar ea nu va fi un obiect estetic. Dar ce se întâmplă dacă suprafața apei este amplasată astfel încât să reflecte intenționat obiectul, ca în cazul Monumentului Washington? În această situație, chiar dacă reflecția propriu-zisă e naturală, întregul aranjament a fost creat de cineva cu scopul de a obține un anumit efect, iar imaginea reflectată reprezintă mai mult decât o simplă copie. Ideea ar fi că unele lucruri sunt ceea ce sunt din cauze naturale – copacii cresc în forma lor naturală, în funcție de specia lor și de influențele ambientale, pe când alte lucruri trebuie aranjate în funcție de un anumit model. Imitațiile aparțin acestei ultime categorii. Prin urmare, dacă forma și scopul sunt estetice, imitația va fi și ea un obiect estetic. Conform acestei teorii, obiectele estetice sunt obiecte construite care au un efect sau un scop estetic.

Desigur, va fi problematic să spunem ce anume face ca anumite efecte sau scopuri să fie estetice. Una dintre metodele psihoterapiei constă în simularea unui rol. Cei mai mulți dintre noi nu ar considera 'estetic' un astfel de joc. Teoria tragediei construită de Aristotel (348-322 î. Chr.) spune că mila și teama se transformă într-un scop mai înalt prin „catharsis” -un fel de purificare rituală care are loc atât în piesă, cât și în rândul publicului. Aceasta trece drept

o situație estetică tipică, deși e greu de înțeles prin ce diferă ea de psihodrama care se petrece în cabinetul unui terapeut. Ambele presupun simularea și ambele sunt menite să aibă un efect benefic asupra protagoniștilor. Diferența ține de niște distincții subtile. Publicul e detașat de tragedia care are loc pe scenă, într-un mod inaccesibil pacientului care joacă un rol. Tragedia în sine nu implică direct evenimente din viața publicului. Aristotel susținea, printre altele, că vechile și bine cunoscutele intrigi mitologice dau cele mai bune tragedii. Pentru ca teoriile imitației să funcționeze, ele trebuie să distingă efectele estetice de alte efecte, fapt care poate să reclame analize destul de amănunțite. Vom examina câteva dintre ele în capitolul 4, când vom discuta relația dintre obiectul estetic și publicul său. Deocamdată să observăm doar faptul că, pentru a funcționa, teoria imitației trebuie să poată face distincția între imitații și copii și între imitațiile estetice și cele non-estetice.

O obiecție evidentă la afirmația că imitațiile estetice țin de clasa obiectelor construite de om este plăcerea pe care o găsim în obiectele naturale: apusurile de soare, peisajele și cerul înstelat par să fie obiecte estetice, deși nu sunt obiecte construite. Prin urmare, dacă obiectele naturale sunt uneori obiecte estetice, iar imitațiile estetice sunt obiecte construite, înseamnă că nu toate obiectele estetice sunt imitații. Teoria imitației ar fi astfel respinsă. Această obiecție este atât de evidentă încât cu greu ar fi putut fi ignorată de către filosofi serioși care au susținut că obiectele estetice sunt o formă de imitație. Teoreticienii imitației aveau două modalități de a respinge această obiecție. Prima constă pur și simplu în a nega ideea că obiectele naturale ar fi vreodată propriu-zis estetice. Ele pot fi similare în multe privințe, dar, continuă acest argument, diferă prin două aspecte importante: nu țin de o conștiință anume, iar efectele lor sunt calitativ diferite. Prin urmare, deși putem asocia frumosul natural cu experiența estetică, ea este într-adevăr diferită. Cealaltă posibilitate ar fi să găsim o cale de a demonstra că obiectele naturale sunt imitații ale unor situații estetice. Asta se poate face fie descoperind că există o inteligență care creează natura, fie inversând prioritățile astfel încât natura să fie înțeleasă ca imitând arta și nu invers. Fie efectele pe care le au obiectele naturale nu sunt cu adevărat estetice – deși pot fi foarte

Analiza estetică și obiectul ei asemănătoare – fie sunt estetice, din moment ce noi privim anumite obiecte naturale ca și cum ar fi într-adevăr ori obiecte fabricate, ori opere de artă.

Să analizăm acum afirmația că obiectele naturale nu determină cu adevărat efecte estetice. Asta poate însemna fie că, dacă examinăm suficient de atent experiențele pe care le avem, vom constata multiple diferențe, fie că suntem înșelați de limbajul și de așteptările noastre atunci când credem că am avut o experiență pe care de fapt nu am avut-o. În primul caz, am putea lămuri lucrurile reflectând mai atent la experiența proprie; în cel de-al doilea, ar trebui să fim convinși că nu am simțit cu adevărat ceea ce credeam. De vreme ce nu putem nega că am avut o anumită senzație (pentru că nu are sens să-i spui cuiva că nu a simțit un anumit lucru, când impresiile lui sunt cu totul altele),

acest ultim caz nu face decât să stipuleze faptul că folosim limbajul estetic doar cu privire la obiectele ne-naturale. Primul caz e o chestiune de experiență, dar, așa cum am văzut atunci când am discutat problema definițiilor, e greu de înțeles cum poate fi distinsă în mod clar experiența estetică. Totuși, alternativa ar fi să eliminăm testul experienței, ceea ce ar face din teoria imitației care ar rezulta o teorie pur verbală. Dacă fiecare experiență estetică e unică și nici o teorie nu e cu adevărat posibilă, s-ar putea ca asta să nu fie neapărat un lucru rău. Unii artiști și filosofi au fost de aceeași părere. Totuși, ar fi prematur să abandonăm toate teoriile doar pentru că una dintre ele ridică probleme.

Introducerea unui creator a cărui prezență să explice obiectele estetice naturale este un pic prea aproape de acel deus ex machina ca să poată fi convingătoare. (Prezența unui deus ex machina – divinitate care intervine din afară pentru a aranja lucrurile – este suspectă din punct de vedere filosofic, deoarece ea nu face parte din teorie.) Afirmatia potrivit căreia atunci când le receptăm ca obiecte estetice vedem obiectele naturale ca pe niște opere de artă este mult mai interesantă. Impulsul de a crea artă pare să fie mai vechi decât istoria scrisă. Descoperim picturi rupestre și sculpturi realizate cu mult înaintea însemnărilor istorice care ne-ar putea ajuta să le interpretăm. Chiar dacă aceste opere au avut alte utilizări, poate în cadrul magiei și al ritualului, ele constituie imitații în sensul că sunt fabricate. Când observăm grația unui animal sau ne minunăm de frumusețea unui cer înstelat, modul în care percepem aceste lucruri este influențat de reprezentările artiștilor. Oare am avea aceleași

Analiza estetică și obiectul ei reacții în fața obiectelor naturale și fără poeziile și povestirile, tablourile și sculpturile, dansurile și piesele de teatru pe care le cunoaștem? Am văzut mai înainte că imitația presupune cunoașterea convențiilor reprezentării. Aceleași convenții rămân valabile și pentru modul în care percepem și înțelegem obiectele naturale, susține în continuare acest argument. Într-un anumit punct al evoluției noastre psihice procesul reproducerii s-a inversat, iar noi am ajuns să vedem obiectele în funcție de modul în care am învățat să le reproducem. Astfel, natura imită arta și nu arta imită natura. Reacționăm la lucrurile naturale ca și cum ele ar fi opere de artă; experiența pe care ne-o induc este estetică, pentru că le tratăm ca pe niște tablouri, piese de teatru sau povestiri. În mod cert, uneori chiar așa stau lucrurile. Dăm un sens vieții tratând-o ca pe o povestire și dând astfel acțiunilor noastre o semnificație estetică. În secolele XVII și XVIII, preferința pentru anumite imagini reprezentând o natură sălbatică și semănând cu tablourile era foarte populară, iar oamenii au mers și mai departe, construindu-și parcuri și grădini la fel de pitorești ca peisajele pictate pe care le admirau. Afirmatia că obiectele naturale pot fi tratate ca imitații, în sensul de obiecte fabricate, extinde aceste cazuri la toate obiectele naturale supuse aprecierii estetice.

Totuși, trebuie să fim atenți și să distingem imitațiile estetice de alte tipuri de obiecte fabricate. Am început cu o distincție evidentă între imitație și

ceea ce este imitat. O piesă nu e totuna cu acțiunea pe care ne-o prezintă; un tablou nu este totuna cu scena pe care o înfățișează. Pentru a face să funcționeze o teorie a imitației este însă nevoie de o distincție mai complexă. Unde se află respectiva imitație? Coincide ea cu obiectul fizic? În acest ultim caz, dacă obiectul ar fi distrus, imitația estetică ar fi distrusă și ea. Și ce se poate spune despre piesele de teatru sau despre interpretările muzicale? Cum pot exista mai multe interpretări diferite ale aceleași piese sau ale aceleiași bucăți muzicale? (Aceeși distincție e necesară și în cazul altor teorii, dar ea este crucială pentru teoriile imitației.) Aceste probleme nu apar și în privința altor tipuri de obiecte fabricate. Dacă îmi cumpăr un Ford Mustang, nu-mi fac probleme pentru faptul că există milioane de alte mașini cu același nume – ceea ce posed este mașina mea. Dar dacă văd un spectacol cu Hamlet, îmi pun într-adevăr problema dacă am văzut același spectacol despre care scriu cronicile. Dacă vrem să spunem că o imitație este ceva 'făcut', trebuie să putem spune ceva despre acest mod ciudat de a face.

Pentru a rezolva această problemă filosofii apelează la o distincție simplă, numită distincția între tip și instanța particulară. Tipul este un lucru singular care are o identitate, iar instanța particulară este orice apariție posibilă a acelui tip. Folosim destul de frecvent această distincție, fără să ne gândim la ea. Cuvintele cuprinse în această pagină sunt tipuri, dar ele apar ca instanțe particulare. Deosebirea e relativă, ceea ce înseamnă că se aplică în funcție de altceva (așa cum deosebirea între un elefant mare și unul mic e relativă la elefanți). Cuvintele din propoziția pe care tocmai o citiți sunt instanțieri ale cuvintelor pe care le-am scris. Există, sper, o mulțime de copii în circulație. Fiecare cuvânt este totodată o instanțiere particulară a cuvântului. N-aș putea să-mi scriu propoziția fără instanțierile cuvintelor de care am nevoie, iar voi n-ați putea citi propoziția pe care am scris-o în absența instanțierilor propoziției, care depind de instanțierile particulare ale cuvintelor. Și totuși, instanțieri diferite pot aparține unui singur tip. Același cuvânt poate fi tipărit cu caractere diferite. În acest caz avem nu doar instanțieri diferite ale acelui cuvânt, ci fonturi diferite, fiecare fiind reprezentat de o instanță particulară. Aceeași buclă desenată pe o pagină poate fi o instanță particulară pentru mai mult de un singur lucru, ca și o instanțiere a ei înseși. Reprezentarea distincției dintre tip și instanța particulară poate fi un coșmar logic și totuși e o distincție pe care o folosim zilnic.

Ca să aplicăm această distincție la problema noastră, atunci când vorbim despre o operă de artă de obicei ne referim la un tip, însă avem în minte și una sau mai multe instanțieri ale tipului respectiv. Undeva, cândva, Thomas Wyatt a scris poemul *Meargă a-mi vâna*. În acel moment, a fost creat un tip. De atunci, au existat numeroase instanțe particulare ale acestui poem. Când Wyatt a luat tocul în mână, a scris probabil cuvinte englezești și fiecare dintre ele, așa cum l-a scris, era o instanță particulară a unui alt cuvânt din limba acelei vremi. În prezent avem instanțieri noi ale cuvintelor respective, care utilizează o grafie diferită de grafia elisabetană a lui Wyatt. (Puriștii ar putea

decide că e important să păstrăm scrierea elisabetană.) Suntem siguri că avem poemul, chiar dacă e destul de diferit de ceea ce a scris Wyatt. Fără distincția dintre tip și instanța sa particulară nu am putea face această afirmație.

Apar însă o mulțime de complicații. Nu toate operele de artă par să funcționeze în același mod. Un roman are numeroase instanțieri particulare, dar ele nu se referă la un exemplar anume. Copia ieșită din mâinile autorului, chiar dacă există (și de obicei nu există, nu doar pentru că s-a pierdut, ci datorită activității editorilor și tipografilor), este doar o altă instanțiere particulară, care trebuie analizată printre altele. Însă o pictură are un original. Alte instanțieri ale sale sunt copii, tot atât de mult cât și imitații. Totuși, partiturile muzicale sunt diferite – ele permit interpretări și variațiuni. În zilele noastre, instrumentele muzicale sunt acordate diferit, iar notațiile privind lungimea notelor țin de o cronometrare diferită. Așadar, relația dintre tip și instanța sa particulară diferă în cazul diverselor arte.

O complicație și mai serioasă apare o dată cu încercarea de a identifica tipul. Dacă distincția include un original, atunci putem defini originalul ca fiind instanțierea definitorie a tipului. (Nuvrem să spunem prin asta că originalul reprezintă tipul, deoarece tipurile nu sunt obiecte fizice. Dacă am spune că tipul coincide cu obiectul fizic am crea probleme logice, dat fiind că el s-ar putea afla în două locuri în același timp.) Chiar și așa pot apărea probleme. Majoritatea picturilor trebuie conservate și restaurate. Se pierde oare originalul cu fiecare bucățică curățată sau reparată? Controversa iscată de curățarea picturilor lui Michelangelo din Capela Sixtină ne semnalează cât de serioase pot fi aceste probleme. Unii savanți au pretins că restaurarea îndepărta unele elemente pe care Michelangelo a vrut să le includă în pictura sa – fie introducându-le în straturile ultime, fie anticipând îmbătrânirea picturii. Alții au susținut că, după atâtea secole, singura cale de a vedea ce anume a pictat Michelangelo era să se înlăture rezultatele vechilor tentative de conservare și ale secolelor de murdărie adunată. Problema a devenit mai acută pentru că de obicei nu putem merge nici înapoi, nici înainte. Dacă se face ceva, procesul e ireversibil, dar cel puțin în cazul picturii, știm cum stăm.

În privința romanelor și a partiturilor muzicale, apar alte probleme. Oare o singură greșeală de tipar face ca o instanță particulară să reprezinte mai puțin un roman decât o altă instanțiere a sa? Dacă nu, de ce ne facem atâtea probleme privind corectitudinea textelor? Când încetează o interpretare cu adevărat proastă, amatoristică a unei piese muzicale să echivaleze cu opera respectivă? Am ascultat oare cu adevărat Simfonia a V-a a lui Beethoven, dacă singura interpretare pe care am auzit-o aparține unei orchestre de liceu și a fost înregistrată pe casetofon? În ciuda eforturilor eroice ale unor filosofi de a da un răspuns definitiv

Analiza estetică și obiectul ei întrebărilor de mai sus, probabil că această alternativă nu există. Granițele sunt vagi. Instanțierile particulare trebuie să semene suficient de mult cu tipul pentru a face posibil un răspuns definitiv, însă nu putem spune cu precizie ce înseamnă 'destul', altfel decât pe baza unei

analize de la caz la caz. Lucru și mai important, identitatea tipului trebuie să fie suficient de clară pentru a fi susținută, dar iarăși, 'suficient' nu poate fi definit exact. Până la un punct, o pictură este pur și simplu pierdută, chiar dacă avem descrieri ale ei și poate chiar fragmente sau părți din original. Însă nu ajungem aici ori de câte ori e zgâriat tabloul. În aceste privințe, trăim într-o lume mai puțin perfectă: teoria însăși nu ne îngăduie acel tip de precizie pe care alte lucruri o au.

Toate acestea înseamnă că o teorie a imitației centrată pe obiectele construite nu este pur și simplu o teorie despre un obiect fizic, situat într-un anumit punct în spațiu și timp. 'Facerea' este un proces complex, care include atât tipurile, cât și instanțierile lor particulare în același timp, iar teoria obiectelor estetice trebuie să încerce să decidă la ce anume se face referință, în fiecare moment. Plauzibilitatea unei teorii particulare care susține că obiectele estetice sunt imitații va depinde de cât de clar poate face aceste distincții și poate conferi obiectelor estetice o identitate. Una din problemele centrale pentru orice teorie a imitației ține de faptul că are dificultăți în a preciza ce este obiectul estetic, separat de obiectul imitat și de instanțierile particulare oferite. S-ar părea că ori trebuie să preferăm întotdeauna obiectul imitat în locul imitației, ori diferența n-ar trebui să conteze, de vreme ce avem la dispoziție o instanță particulară, suficientă pentru a ne furniza tipul obiectului estetic. Dar, pentru ambele cazuri, lucrurile nu stau așa. Prețuim mai mult tabloul decât obiectul pe care îl înfățișează și prețuim mai mult originalul decât o reproducere insesizabilă ca atare. Teoriile imitației au dificultăți în a explica de ce lucrurile ar trebui să stea astfel, pentru că au dificultăți în a explica ce este obiectul estetic, independent de originalul supus imitației sau de instanța sa particulară.

Valoarea pe care teoriile imitației o atribuie obiectelor estetice poate avea două surse diferite; una este metafizica subiacentă acestor teorii. Tocmai am văzut că arta poate fi mai bună sau mai rea decât alte lucruri, în funcție de locul pe care imitația îl ocupă pe scala realității. Într-un sistem metafizic, de regulă e bine să fii „mai real”, așa încât valoarea atribuită unui obiect estetic depinde de poziția în care sistemul metafizic

Analiza estetică și obiectul ei plasează obiectul respectiv. În general, arta poate fi comparată cu alte tipuri de obiecte; dacă e concepută ca fiind mai puțin reală decât un lucru util, atunci obiectul util este cel mai bun (platonism). Dacă e văzută ca fiind mai reală decât obiectul util – poate pentru că ea ne oferă acel caz ideal la care obiectul real nu poate accede niciodată – atunci arta e mai valoroasă decât obiectele care sunt „doar” utile (neoplatonism). La fel, diferite forme specifice de artă își extrag valoarea din ansamblul sistemului. Dacă pictura imită mai bine realitatea decât romanele, atunci tablourile sunt mai valoroase din punct de vedere estetic decât acestea din urmă, iar dacă un anumit tip de pictură reușește să imite mai bine realitatea decât un altul, atunci primul e mai valoros. De pildă, în anumite momente ale istoriei artei tablourile pe teme mitologice și istorice erau considerate mai valoroase decât

peisajele și naturile moarte. Problemele apar atunci când trebuie să decidem care este cea mai bună imitație. O teorie spune că un fragment de imagine foto-realistă ar putea constitui cea mai bună imitație: pur și simplu seamănă mai mult cu ceea ce imită. Totuși, potrivit altei teorii el n-ar fi decât o simplă copie mecanică. Cea mai bună imitație este cea care înfățișează mai mult și care ar putea necesita idealizarea sau abstractizarea. Pentru toate aceste teorii se pot găsi exemple în istoria esteticii și a teoriei artei.

Dacă aveți impresia că până acum n-am făcut altceva decât să mărim șirul posibilităților, fără ca prin asta să ne apropiem de o teorie adecvată despre imitație, amintiți-vă că ne-am străduit să înțelegem diversele moduri în care pot fi identificate obiectele estetice. Până când nu știm care sunt posibilitățile, nu putem critica teoria. Poate că nu vom ajunge la o judecată finală, dar în cele din urmă vom putea decide că anumite teorii sunt mai bune decât altele.

Teoriile imitației n-ar trebui respinse cu ușurință. Ele surprind multe dintre intuițiile noastre cele mai puternice privind arta și frumosul, iar atunci când au dificultăți – așa cum se și întâmplă – acestea sunt de fapt probleme interesante, fundamentale pentru dorința noastră de a ști ce înseamnă arta și estetica. Printre punctele 'tari' ale celor mai multe dintre teoriile imitației se numără capacitatea lor de a conecta arta la alte categorii de lucruri. Ele încearcă să spună în ce mod arta și obiectele estetice – atât în calitatea lor de obiecte ideale, cât și în cea de obiecte fabricate – se potrivesc în schema mai vastă a lucrurilor existente. Din acest motiv teoriile imitației au mai mult succes atunci când sunt conectate la o teorie metafizică. Ele tind să reușească sau să eșueze în funcție de judecata metafizică prin care le susținem. Dacă vom considera că formele platonice sunt acceptabile, atunci o teorie a imitației care spune că arta este un mod de a prezenta (sau imita) – fie mai bine, fie mai rău decât alte metode – formele platonice are sens. Dacă începem cu o metafizică în care se spune că lucrurile nu pot fi făcute decât potrivit unei cunoașteri anterioare, atunci are sens să prezentăm obiectele estetice ca pe un mod de 'a face', fie el mai eficient sau mai puțin eficient decât altele, sau având propriile scopuri speciale. Dar în cazul în care capacitatea de a furniza un sistem metafizic devine ea însăși suspectă, așa cum s-a întâmplat în unele filosofii moderne, atunci teoriile imitației în artă tind să devină suspecte la rândul lor. Dacă ele sunt unicii combatanți, atunci concluzia ar fi că nici o teorie a artei nu este posibilă.

Am văzut că teoriile imitației au dificultăți în a integra unele fenomene estetice. Frumosul natural nu se potrivește foarte bine cu imitația ca 'facere.' Suntem nevoiți fie să furnizăm un creator (Dumnezeu ca artist), fie să găsim niște modalități de a integra natura în această teorie. Aceste ajustări extind teoria, probabil într-un mod inacceptabil. Teoriile imitației tind să devină destul de obscure în ce privește definirea obiectelor estetice. Acestea nu sunt nici instanțe particulare ale unor tipuri, nici obiecte fizice, iar ceea ce sunt depinde de o ierarhie a realității, foarte greu de identificat și de explicat. Există mai multe soluții la aceste probleme, însă și ele extind teoria și o fac să fie din ce în

ce mai obscură. Dar problema cea mai serioasă a teoriilor imitației o reprezintă pur și simplu istoria artei. Ea ne confruntă iar și iar cu o artă care nu pare să imite nimic. Explozia de obiecte pe care arta contemporană e dispusă să le accepte ca artă ne oferă numeroase exemple. Artă performativă întreprinde ceva, nu imită altceva. Teatrul politic încearcă să schimbe lumea, nu s-o imite; pictorii improașcă vopseaua și folosesc obiecte gata fabricate, sculptorii fac mușuroaie de pământ. Scriitorii își transformă propriile vieți în opere de artă. Am putea încerca să respingem unele din aceste manifestări ca pe niște rateuri avangardiste și cu siguranță că unele chiar asta sunt. Dar în același timp ne încercăm bănuiala că arta religioasă a epocilor trecute, ca și muzica și poezia orală, nu au fost niciodată prea interesate de statutul de imitații.

Teoriile imitației au tins să se stingă o dată cu abandonarea sistemelor metafizice care le susțineau. Ele au supraviețuit pe două căi. Una este cea a imaginației colective; e greu să nu privești o mare parte din fenomenul artistic ca fiind oarecum transparent față de alte obiecte sau față de un sens transcendent oarecare. Cealaltă cale este oferită de teoria simbolului și de cea a limbajului. Deoarece limbajul și convențiile (inclusiv limbajele speciale ale artei) sunt foarte importante pentru capacitatea noastră de înțelegere, avem tendința de a căuta în artă o analogie cu limbajul. De exemplu, spunem că muzica este un limbaj al emoțiilor, iar pictura un limbaj al formelor. Simbolurile și sistemele simbolice presupun operațiunea de simbolizare, iar această constatare se transformă cu ușurință în afirmația că simbolurile reprezintă sau imită lucrul pe care îl simbolizează. Dacă arta în întregime e simbolică și dependentă de sisteme simbolice – spune în continuare acest raționament – atunci un anumit tip de teorie a imitației poate supraviețui. Totuși, sistemele de simboluri pot fi explicate și în alt mod, iar acum ne vom îndrepta atenția spre un alt tip de teorie – teoria expresiei.

Expresia

Din punct de vedere logic, teoriile expresiei sunt rivalii teoriilor imitației. Într-o oarecare măsură ele sunt întotdeauna implicite chiar și în cele mai 'metafizice' teorii ale imitației și asta deoarece trebuie găsită o cale prin care o astfel de teorie să devină evidentă. Teoriile expresiei au ca punct de plecare mintea umană și concep obiectele estetice ca fiind determinate în primul rând de conștiință și nu de alte obiecte (așa cum stipulează teoriile imitației). Relația cea mai importantă este cea care se stabilește între două conștiințe, iar obiectul estetic reprezintă mijlocul de a stabili această conexiune. Retorica – arta de a vorbi și scrie convingător – constituia o latură importantă a culturii clasice. În filosofia clasică, tradiția retorică se baza pe imitație pentru a explica modelele ideale ale vorbirii și scrierii, dar în același timp se concentra asupra eficienței comunicării într-un mod care impunea exprimarea eficientă a ideilor. Retorica își instrua discipolii oferindu-le modele care puteau fi imitate. S-a dezvoltat astfel un sistem complex de figuri de stil, fiecare îndeplinind o funcție de comunicare cu rol specific în exprimarea anumitor tipuri de idei. De pildă,

metaforele și comparațiile confereau noutate ideilor, făcându-le astfel mai expresive.

Totuși, prezența teoriilor expresiei în estetică a devenit evidentă doar după Renaștere. Doi factori au favorizat trecerea de la imitație la

Analiza estetică și obiectul ei sublinierea rolului expresiei. În primul rând, a crescut importanța individului ca ființă gânditoare. La început artiștii, iar apoi filosofii și criticii au trecut de la ideea individului ca tipologie care preia ordinea socială universală, la cea de individ ca ființă de sine stătoare, integrată societății atât prin calitățile sale fizice, mentale și emoționale, cât și printr-un fel de contract. În aceste condiții, expresia gândurilor și a sentimentelor personale capătă o nouă dimensiune. În al doilea rând, psihologia suferise anumite schimbări. În loc să fie reflectarea unui intelect superior, așa cum se întâmpla în filosofia clasică și medievală, mintea umană era acum un mănunchi sau o colecție de idei furnizate de experiență și grupate laolaltă prin asocieri naturale sau dobândite. O astfel de gândire își exprimă asocierile de idei căutând simboluri și forme proprii de exprimare. Ea se cunoaște pe sine – cel puțin în parte – cu ajutorul proiecțiilor exterioare ale unor combinații interne. Pentru artist ca și pentru public, arta devine o modalitate de cunoaștere a propriei conștiințe. Pe parcursul secolelor XVIII și XIX, expresia a înlocuit treptat imitația ca modalitate principală de explicare a obiectelor estetice.

Teoriile expresiei pornesc de la mintea umană și de la ideile care o compun. Ideile, cel puțin în gândirea modernă, sunt dependente de o conștiință. Dacă ne punem întrebarea unde se află ideile, aproape sigur răspunsul va fi că ele se găsesc în mintea cuiva. Acest răspuns poate fi oarecum înșelător: „în mintea cuiva” nu înseamnă neapărat „în cap”. Ideile nu sunt genul de lucruri care să aibă o localizare spațială, altfel decât într-un sens general. Totodată, ne gândim la idei ca la ceva care ține de texte și de simboluri. Un simbol ca drapelul reprezintă sau întruchipează o idee, astfel încât are sens să spunem că ideile nu se află în mințile noastre, ci „în” simboluri. La rândul lor, simbolurile sunt folosite într-o manieră complexă pentru a scrie texte – cărți și eseuri, poeme și piese de teatru – și, prin extensie, pentru construirea unor simboluri non-verbale. Dacă nu ne-am putea integra ideile în astfel de sisteme ar fi greu de înțeles cum le-am putea comunica, altfel decât printr-o formă oarecare de telepatie. Fără îndoială, maniera în care abordăm ideile este fundamental psihologică.

Atunci când psihologia modernă a ideilor a devenit preponderentă, ea a dat un nou impuls unei concepții alternative despre fenomenul estetic. Mintea a fost identificată cu ideile, oricare ar fi ele. O dată cu trecerea timpului, dobândim mai multe idei; o dată cu ideile vin și sentimentele, privite fie ca idei în sine, fie ca un acompaniament calitativ al ideilor, iar obiectul esteticii, s-a spus, îl reprezintă emoțiile noastre. Prin urmare, ca și ideile, estetica este dependentă de mintea umană.

O estetică bazată pe sentimente și dependentă de mintea umană este radical diferită de estetica bazată pe imitație. Lucrul cel mai important nu este obiectul, ci starea psihologică. Astfel de stări sunt greu de explicat și încă și mai greu de descris. S-ar părea că nu trebuie decât să reflectezi atent ca să-ți cunoști propriile emoții. Totuși, mințile noastre sunt rareori atât de clare și de organizate și chiar și atunci când sunt, iar noi „știm ce anume ne place”, s-ar putea ca motivul pentru care ne place un anumit lucru, relația lui cu alte lucruri care ne plac și semnificația faptului că ne place să nu fie atât de evidente. Toate aceste elemente intră în componența unei teorii estetice. E necesar să putem distinge sentimentele estetice de alte tipuri de emoții, e necesar să știm ce anume este mintea umană și cum își poate ea selecta ideile. Mai presus de toate, dacă estetica noastră pornește de la ideile și sentimentele pe care le avem, atunci trebuie să aflăm ce anume face ca aceste idei să fie intersubiective și comunicabile; altminteri, sentimentele noastre vor rămâne confuze și strict personale. Dacă teoriile imitației au dificultăți în explicarea frumosului natural (deoarece în natură nimic nu pare să fie făcut așa cum trebuie), o estetică a sentimentelor și ideilor are dificultăți în explicarea operelor de artă. În cel mai bun caz, ele par niște mijloace facultative de a atinge un anumit scop emoțional. Dacă sentimentele și ideile ar putea fi obținute într-un alt mod – cu ajutorul drogurilor sau al medicamentelor, de pildă – nu am mai avea deloc nevoie de artă.

Teoriile estetice ale expresiei au apărut tocmai pentru a răspunde acestor întrebări și provocări. O teorie a expresiei are de obicei două trăsături principale. În primul rând, se consideră că mintea își este propriul ei scop: cunoștințele, împreună cu ceea ce este resimțit ca plăcere, fac ca mintea noastră să fie ceea ce este. În al doilea rând, unele sentimente și idei sunt considerate fundamentale sau mai importante în raport cu altele. Suntem conștienți de diferențele calitative dintre trăirile noastre. Unele idei stau la baza altor idei și noțiuni mai complexe care ne aparțin. A spune că un anumit lucru este exprimat de o anumită persoană echivalează deci cu a spune că acel lucru este cunoscut și simțit de către cineva, iar ceea ce este cunoscut și simțit poate fi înțeles ca reprezentând modul în care o minte umană intră în contact cu o altă minte umană și cu

Analiza estetică și obiectul ei lumea înconjurătoare. Tot ceea ce cunoaștem și înțelegem pornește de la acest impuls către expresie. Când impulsul își atinge ținta, ne introduce în mediul nostru obișnuit; atunci când eșuează, alunecăm într-o lume personală, incoerentă, fără să comunicăm sau să înțelegem nimic altceva în afară de instinctele și sentimentele noastre primare – alunecăm deci într-un fel de autism.

Expresia este fundamentală pentru că ne permite să dăm o formă și un conținut ideilor și emoțiilor noastre. Teoriile expresiei imaginează două tipuri de stări mentale. Prima este confuză și incoerentă. Este ca un copil care țipă doar pentru a-și satisface nevoile elementare, de hrană și confort. Sau este ca un animal care poate asimila date și poate reacționa, dar nu poate da forme

elaborate trăirilor sale, astfel încât totul rămâne la nivelul stimulării imediate, al stimulilor învățați și al reacțiilor ulterioare. Cel de-al doilea tip de stare mentală este coerent și organizat; el poate nu doar să producă imagini, ci și să abstragă și să reia aceste imagini într-o altă formă. El cuprinde tot ceea ce numim gândire, imaginație și memorie, depășind simplul instinct și comportamentul mecanic și totodată conservă experiența trecută, o proiectează pe cea viitoare și aplică aceste proiecții la situații noi, care sunt legate doar în mod abstract de experiențele pe care le-am avut deja. Mai presus de toate, acest al doilea tip de stare mentală ne place, ne face să ne simțim bine, ne dă încredere și siguranță, astfel încât mințile noastre tânjesc după expresie și sunt satisfăcute doar atunci când o obțin. Iar când mintea înregistrează succese, ea prețuiește în mod deosebit acele idei care sunt exprimate în mod reușit.

Până acum, expresia pare să însemne pur și simplu capacitatea de a gândi. Mai departe trebuie să vedem cum anume o teorie a expresiei poate constitui baza unei teorii estetice. Primul lucru asupra căruia se insistă este faptul că plăcerea expresiei este atât de elementară, încât ea reprezintă un scop în sine. Mințile noastre își doresc să aibă senzația că înțeleg -prin simplul fapt că sunt minți omenești au nevoie de garanția propriei coerențe. Așadar, plăcerea pe care o oferă expresia este una aparte, pentru că e fundamentală. Poate să-mi placă înghețata, dar dacă nu o obțin, nu voi suferi cine știe ce. Plăcerea pe care o obțin din satisfacerea dorinței mele se limitează la acel moment și începe să dispară imediat ce dorința e satisfăcută. Am nevoie de hrană, de mâncare și de integritatea mea corporală, dar aceste nevoi sunt comune tuturor animalelor. Ele sunt în esență nevoi trupești și încetează să mai prezinte vreun interes imediat ce sunt satisfăcute. Însă capacitatea mea de a anticipa și de a înțelege nu e niciodată satisfăcută în aceeași manieră: trebuie s-o reînnoiesc permanent, continuând să gândesc, să anticipez și să-mi amintesc. Plăcerea pe care mi-o oferă activitatea expresivă este plăcere pură, neștirbită de propria ei împlinire. Asta este cu adevărat plăcerea estetică, spun teoreticienii expresiei – plăcerea pe care o obținem ca efect al activității propriei noastre minți.

Obiectul unei astfel de plăceri nu este ceea ce gândim sau simțim, deși va exista întodeauna un obiect al gândirii și al trăirilor noastre. Obiectul plăcerii estetice îl reprezintă însăși activitatea minții. Satisfacția și împlinirea provin din faptul că suntem ocupați cu o activitate care nu e nici prea solicitantă, nici prea redundantă și plictisitoare. Motivul pentru care asta ar trebui să se numească 'plăcere estetică' necesită unele explicații, însă primul pas este recunoașterea faptului că ea reprezintă plăcerea expresivă despre care vorbesc teoriile expresiei. Este un sentiment generat de idei și de producerea lor și în esență el aparține minții ca atare; în absența lui, mintea umană n-ar mai fi așa cum o știm.¹³

O teorie importantă (lansată în secolul XVII) prin care filosofii au încercat să explice cunoașterea noastră și mecanismele ei se bazează pe termenii ideilor clare și distincte, furnizate fie de experiență, fie de o combinație între

experiență și ideile înnăscute de la care pornim. Cunoașterea constă, s-a spus, în idei clare și distincte care sunt ele însele perfecte și complete. Într-o astfel de cunoaștere, gândirea individuală joacă doar un rol secundar: ideile clare, distincte, pe deplin complete și coerente vor fi aceleași pentru toată lumea. O dată descoperite, ele nu pot fi puse la îndoială și nu au nevoie de instanțieri particulare. Ele ne oferă o știință pur filosofică, așa cum este matematica. Astfel de idei clare și distincte nu includ însă sentimentele de plăcere și senzațiile individuale pe care

Analiza estetică și obiectul ei '3 Ca teorie a minții, această construcție este foarte vagă. Mai multe tipuri de a concepe mintea umană pot fi consistente logic cu acest tip de teorie a expresiei. De pildă, mintea ar putea fi doar o aglomerare de idei, sau ar putea fi o combinație de impulsuri neurale și reacții chimice, care coincid oarecum cu creierul. Mintea umană ar putea fi chiar un substrat imaterial aflat dincolo de înțelegerea noastră conștientă, deși e greu de știut ce anume înseamnă asta. Pentru a analiza teoriile expresiei estetice nu e nevoie să ne fixăm asupra unei singure teorii a minții, atât timp cât aceasta din urmă permite o anumită formă de conceptualizare, în termenii ideilor și sentimentelor.

Le are fiecare dintre noi. Termenul 'estetică' a fost inventat pentru a aduce aceste sentimente și senzații în aria științei pure a rațiunii, logicii și matematicii. Pe măsură ce filosofi credeau din ce în ce mai puțin în posibilitatea de a oferi acea știință filosofică pe care o reclamau ideile clare și distincte și pe măsură ce subliniau dependența ideilor de experiență, ideile estetice păreau singura alternativă! Astfel, ideile estetice și plăcerea estetică au preluat treptat rolul de lider în explicarea cunoașterii. Ca experiență, ele constituiau punctul de plecare de la care știința și cunoașterea practică se puteau dezvolta. Deși debutase ca un lucru care trebuia explicat în completarea ideilor clare și distincte, estetica a devenit fundamentul primordial al cunoașterii umane.

Pericolul pe care îl poate reprezenta acest tip de expresie ține de faptul că ea rămâne atât de subiectivă și de personală încât nu mai poate fi considerată cătuși de puțin cunoaștere. În teoriile expresiei, artei i se atribuie un rol special în trecerea de la emoția și trăirea subiectivă la alte forme. Teoriile științifice, regulile practice și scopurile sunt legate de anumite situații specifice. Oamenii de știință trebuie să explice fenomene reale, iar pentru a face asta ei trebuie să pornească de la experiența limitată pe care o avem într-un anumit moment și într-un anumit loc. Chiar și ipotezele științifice cele mai 'tari', de tipul teoriei generale a relativității, încep tot cu fenomene care trebuie explicate, devenind teorii acceptate și constituind o parte a științei doar atunci când sunt confirmate, grație legăturii lor cu fenomenele reale și datorită progreselor capacității noastre de observație. Principiile etice, economice și politice sunt legate de practicile propriu-zise, care se aplică în situații concrete. Pe de altă parte, arta prezintă două avantaje: ea continuă să ofere aceeași plăcere estetică de la care a pornit procesul cunoașterii și nu se limitează la ceea ce există sau

este deja cunoscut. Artă poate devansa experiența și astfel poate anticipa anumite sisteme de cunoștințe care vor deveni utile. Ea poate utiliza ficțiunea și imaginația. Unele teorii matematice au o capacitate similară de a evolua independent de orice situații concrete, fiind percepute ca la fel de frumoase și de satisfăcătoare din punct de vedere estetic. Cu toate acestea, artă rămâne o formă de expresie publică. Teoriile expresiei adoptă deseori o perspectivă extensivă asupra artei. Toate limbajele pot fi tratate ca artă deoarece, se spune, toate exprimă ceva. Atunci când vorbim, folosim limbajul pentru a da o formă inputului senzorial și reacțiilor noastre emoționale față de el, astfel că fiecare dintre noi este puțin artist. O asemenea utilizare largă a termenului 'artă' nu este totuși decât o modalitate de a sublinia esențialul. Evident că în realitate nu orice limbaj sau expunere formală a experienței și emoției înseamnă artă. Doar unele reprezentări sunt artistice și anume cele originale și expresive. Pentru a le distinge de reprezentările banale și redundante, teoriile expresiei limitează de regulă expresia la asocierea originală și auto-suficientă dintre formă și conținut.

Nici o reprezentare a unei idei sau emoții nu poate fi expresivă fără ca termenul 'expresiv' să nu devină lipsit de înțeles. Gândiți-vă ce se întâmplă, de pildă, atunci când cineva se înroșește la față și bolborosește furios: persoana respectivă este emoționată, și' deseori putem deduce prin ce fel de emoții trece. Și totuși, majoritatea teoriilor expresiei nu ar considera o astfel de manifestare drept o expresie a emoției, în sensul pe care-l reclamă teoria. Persoana prezintă pur și simplu niște simptome ale experienței prin care trece – e ca un strigăt de durere sau ca un hohot spontan. Când stimulul dispăre, simptomele vor dispărea la rândul lor. Totuși, atunci când un actor se comportă în mod similar, aceleași mișcări ale corpului devin expresia unei emoții. Modul în care actorul își manifestă emoția este independent de faptul că el ar trăi efectiv respectiva emoție în acel moment; astfel, el întrunește condițiile pentru a realiza o expresie a emoției. Dacă nu am putea face asemenea distincții, fiecare interpretare ar presupune Ca artistul să trăiască efectiv conținutul operei de artă. Muzicienii nu sunt triști când cântă muzică tristă, iar actorii nu sunt furioși când interpretează scene de furie. Prin urmare, expresia e posibilă fără a trăi experiența respectivă în acel moment. Luat ca atare, acest lucru nu înseamnă decât că unele expresii sunt independente de trăirea efectivă a emoției pe care o exprimă. Dar dacă în anumite situații expresia poate fi separată de emoția pe care o exprimă, înseamnă că avem de-a face cu două acțiuni diferite. Expresia poate fi de sine stătătoare, în timp ce trăirea unei emoții presupune ca cineva să aibă o stare psihologică reală într-un anumit moment. În acest mod putem distinge expresia de reacțiile psihologice.

Asta nu înseamnă că expresia nu are legătură cu trăirea unor emoții. Actorii prețuiesc trăirile și impresiile tocmai pentru că astfel ei învață să exprime emoții. Nu e nevoie ca romancierii să aibă efectiv experiențele despre care scriu, însă mulți dintre ei debutează cu romane autobiografice.

Analiza estetică și obiectul ei

Distincția dintre trăirea efectivă a emoției și expresia ei ține de formă și de psihologie: artiștii învață să exprime un lucru, în special emoții, descoperind formele, care pot fi naturale sau convenționale. Legătura dintre zâmbet și fericire pare una naturală. Legătura dintre o față de masă cu pătrățele roșii, prezentă într-un cadru de film și sentimentul de siguranță și onestitate e pur convențională. În acest caz, istoria conexiunilor și imaginile precedente determină forța de expresie a unui simbol vizual.

Teoriile expresiei merg uneori și mai departe, susținând că fără forța de expresie a artei, care ne învață să distingem între trăirile pe care le avem, nici măcar nu am putea avea emoții în sensul curent al termenului. De pildă, instinctul de reproducere este fără îndoială natural, așa cum natural este și instinctul părinților de a-și proteja copiii. Cuvântul 'dragoste' are deci un sens natural. Însă dragostea romantică datorează mult din identitatea ei emoțională povestirilor, poeziilor și cântecelor apărute în secolele XII și XIII. Se poate spune că expresia creează capacitatea de a simți într-un anumit mod, cel puțin la fel de mult pe cât trăirea anumitor emoții creează expresia.

Un concept esențial pentru a deosebi expresia estetică de alte manifestări emoționale este originalitatea. O expresie estetică presupune crearea unei forme care fie are ca sursă emoția, fie îi permite acesteia să devină o experiență coerentă, care poate fi identificată. O dată ce expresia a fost descoperită sau creată, ulterior ea poate fi reluată și utilizată iar și iar. Ea devine parte a resurselor noastre culturale. Totuși, repetițiile și utilizările ulterioare reprezintă doar niște imitații ale originalului. Expresia estetică propriu-zisă nu este niciodată o imitație. Lucrurile stau exact invers față de teoriile imitației. Pentru o teorie a imitației, este important să descoperim cum putem avea o imitație mai bună. Pentru teoriile expresiei, e important să descoperim ceva care să nu fie o simplă imitație. Teoriile expresiei fac din artist un adevărat creator. Ființele obișnuite depind de artiști, pentru că ei crează noi forme și noi moduri de a vedea. Artiștii mai puțin înzestrați adaugă tușe și detalii minore, dar cu toate astea originale. Cei mai mulți dintre noi suntem artiști minori, care depindem în majoritatea expresiilor noastre de cei care ne-au educat estetic. În esență, suntem niște imitatori care simt așa cum au fost învățați să simtă de către artiștii culturii lor. Prin urmare, originalitatea și creativitatea sunt mărci ale expresiei.

Un concept înrudit cu originalitatea este geniul. Cum anume reușesc artiștii și ființele înzestrate cu sensibilitate estetică să exprime ceea ce alții pot să experimenteze doar într-o a doua instanță, rămâne un mister; nu se poate învăța sau preda. Este ceva diferit, de pildă, de simplul meșteșug. În consecință, geniul devine acea putere misterioasă de a produce forme originale. La nevoie, pot fi create unele condiții psihologice pentru a stimula geniul. Nici chiar geniul nu e lipsit de supraveghere; în parte, ni se spune, el nu reprezintă decât găsirea unui mod de a învăța ceea ce este necesar. Un geniu își va găsi întotdeauna cel mai bun maestru. După ce va fi învățat tot ceea ce maestrul putea să-l învețe, un geniu va merge mai departe și-l va întrece. Modelul acestei

relații poate fi întâlnit în pictura renascentistă. Un tânăr pictor devine ucenicul unui maestru și îi copiază stilul. Ucenicul poate urma chiar mai mulți maeștri la rând. Progresele rapide ale picturii renascentiste pot fi atribuite unui șir de ucenici care și-au depășit maeștrii inventând stiluri noi. Pictura s-a schimbat succesiv începând cu Giotto (1266-1337), continuând cu secolul XIV și cu opera lui Rafael (1483-1520), apoi de-a lungul secolului XVI. Cei care au reușit să-și întrecă maeștrii au fost geniali; cei care au rămas la nivelul maeștrilor, indiferent cât de buni au fost, erau simpli meșteșugari. Modelul oferit de istoria artei se repetă în maniere diferite și în alte forme artistice. În căutarea originalității expresiei, poezia a trecut de la modelele clasice la forme mai libere. Geniul, s-a spus, va triumfa în fața oricărei adversități și va găsi întotdeauna noi căi de a-și exprima emoțiile, abandonând formulele artistice imitative și răsuflate. Noi, ceilalți, ne vom exprima încântarea și, în modul nostru propriu, vom evalua posibilitățile estetice care ni se deschid.

Teoriile expresiei au nevoie de o metodă de a distinge între artă și non-artă. Atât timp cât expresia estetică e naturală și reprezintă o emoție subiectivă, ea nu are nevoie de nimic în plus în afară de cele mai bune condiții pentru a o experimenta. În această privință, teoriile expresiei conduc în ultimă instanță la un fel de abordare idealizată, descrisă uneori ca dezinteresare. Oricine poate – și chiar trebuie – să aibă propriile experiențe estetice, 'șmecheria' constând doar în a fi conștient de ele și în a nu le pierde printre formele mai complexe ale existenței noastre. Totuși, tipul de expresie care produce arta trebuie deosebit de reluările ei imitative. Dacă arta este expresie, atunci orice obiect care nu satisface

Analiza estetică și obiectul ei condițiile expresiei este non-artă, indiferent cât de mult ar semăna cu arta și oricât de mult ar suna ca ea. La fel, orice expresiv este artă, chiar dacă nu a fost creat din capul locului cu această intenție. Astfel, o vază frumoasă este un obiect de artă, chiar dacă creatorul ei este un olar care avea nevoie de bani și a făcut-o pentru a servi la căratul apei. Însă un poem sau o piesă de teatru care copiază un alt poem sau o altă piesă nu este artă, chiar dacă oferă plăcere și poate fi citită sau interpretată într-o manieră indistinctă de arta adevărată. Scopurile expresiei sunt auto-conținute; arta exprimă emoții. Scopurile non-artei sunt extrinseci, pe când opera e destinată să producă un anumit efect prin mijloace cunoscute. Astfel de opere pot fi foarte izbutite ca mod de a-și atinge scopurile. Producătorii de filme contemporani au succes sau ratează în funcție de capacitatea de a manipula materialul artistic astfel încât să câștige un public larg, iar regizorii sunt răsplătiți regește dacă oferă ceea ce au promis. Dar, spun aceste teorii ale expresiei, astfel de creații nu sunt opere de artă. Le lipsește originalitatea și interesul formal intrinsec care constituie marca expresiei autentice.

Teoriile expresiei au, prin urmare, două consecințe. În primul rând, ele justifică experiența estetică subiectivă, bazată pe idei și emoții pe care noi ca indivizi le considerăm plăcute în sine. Expresia reprezintă capacitatea noastră înăscută de a da o formă emoției și senzației și de a găsi plăcere în forma

respectivă, independent de modul cum valorificăm mai departe experiența noastră. În această privință, teoriile expresiei deplasează experiența estetică spre individ, spre psihologie și o fac să fie independentă de sistemele metafizice și de judecata exterioară. Însă atunci când teoriile expresiei ajung la artă, ele trebuie să explice proiecția formei asupra unui material care este fix și este accesibil publicului. Astfel, teoriile expresiei ajung să creeze un cult al artistului. Originalitatea este o condiție necesară a artei și doar geniul poate fi original. Capacitatea noastră de a avea experiențe estetice se dovedește a fi dependentă de artiștii care ne oferă mijloacele pentru a ajunge la o expresie personală. Nu suntem atât de independenți pe cât credeam. În existența noastră conștientă, învățăm să fim artiști de la creatorii care ne pun la dispoziție expresiile pe care le putem folosi.

Teoriile expresiei propuse de estetică și de istoria artei exercită cu siguranță o anumită atracție. Ele dau un răspuns îndoielilor formulate de teoriile imitației în privința statutului artei și al artistului, precizând motivul pentru care prețuim arta și pentru care suntem nevoiți să reacționăm astfel: pentru că fără. Ea ar fi incoerente senzațiile noastre și am aluneca înapoi spre reacțiile instinctive, pre-umane față de experiențele pe care le avem. Teoriile expresiei nu ne cer să acceptăm construcții metafizice grandioase. Ele pornesc de la propriile noastre experiențe individuale, iar structura lor decurge din dorința noastră de a cunoaște și de a înțelege cu ajutorul experienței proprii și nu din afirmațiile despre lume și despre realitate în ansamblul ei. Teoriile expresiei fac apel la intuiția care spune că, indiferent ce altceva se mai petrece în artă, impresiile mele nu pot fi cu totul greșite, din moment ce le am. Mă pot înșela asupra răspunsului la întrebarea ce este lumea sau ce e bine și ce e rău, dar emoțiile mele estetice îmi aparțin și nu mă pot înșela în privința lor. Iar când e vorba de artă, cu toții simțim că nu tot ce își spune artă este într-adevăr artă și că unele lucruri care nu se autointitulează astfel ar merita acest nume. S-ar putea să nu fiu sigur care ce este, dar sunt sigur că există o diferență. Teoriile expresiei oferă un mod de a explica această intuiție care ne spune că trebuie făcute anumite distincții.

Cu toate astea, teoriile expresiei sunt expuse la tot atâtea obiecții ca și teoriile imitației. În primul rând, ele au o anumită imprecizie, care nu pare să fie accidentală, ci congenitală. Indiferent ce ar fi lucrul care precede expresia, prin definiție el nu poate fi cunoscut, pentru că nu a fost exprimat, iar o dată exprimat, nu poate fi cunoscut decât în forma expresiei. Așadar, nici o formă expresivă nu îmi permite să descriu expresia însăși. Trebuie să încerc s-o fac, așa cum aș încerca să judec un produs citindu-i rețeta: dacă cunosc ingredientele, s-ar putea să meargă. Totuși, teoriile expresiei pretind că identifică elementele componente, ca și modul în care ele funcționează. O mare parte a filosofiei s-a ocupat cu precizarea acestor concepte. Nu e deloc un lucru demn de dispreț, însă dacă geniul este pur și simplu o persoană care poate exprima ceea ce alții nu pot, un geniu auto-proclamat poate oricând să spună că nu a fost înțeles pentru că alții nu au învățat încă noul mod de expresie.

Este o remarcă suficient de adevărată ca să ne facă să ezităm atunci când respingem astfel de pretenții ale artiștilor. În esență, ea poate fi chiar irefutabilă, deoarece nici o evidență empirică a contrariului nu e posibilă. Afirmările globaliste, care susțin că în ultimă instanță suntem cu toții artiști și că toate limbajele și reprezentările sunt expresive, ajung să fie

Analiza estetică și obiectul ei lipsite de conținut deoarece includ prea multe lucruri. Poate că nu toate teoriile expresiei fac obiectul acestui tip de critică, dar toate tind să fie vagi în sensul pe care tocmai l-am descris.

Așa cum observam la începutul acestei secțiuni, teoriile expresiei au apărut atunci când psihologia și filosofia au început să se concentreze asupra ideilor prezente în mintea fiecărui individ. Termenul 'expresie', așa cum e folosit de aceste teorii, înseamnă expresia unei idei care aparține unei anumite persoane. Înaintea revoluției științifice din secolele XVII și XVIII, filosofia și psihologia tindeau să folosească termenul 'idee' într-un sens mai extins și să se concentreze mai puțin asupra individului. Arta și experiențele cu care se ocupa estetica erau asociate mai mult cu meșteșugul și cu producerea de obiecte. Înaintea schimbării de perspectivă care a debutat în Renaștere și s-a amplificat în secolele XVII și XVIII, artiștii în mod special erau considerați niște meșteșugari înzestrați. Ei aparțineau ghilldelor sau breslelor meșteșugărești și învățau meserie mai întâi ca ucenici. Chiar și artele frumoase practicate de nobilimea cultă, cum sunt poezia și muzica, tindeau să fie arte oficiale, oferindu-i autorului șansa de a-și dovedi măestria. Henric al XVIII-lea al Angliei se considera un compozitor talentat, iar unele dintre compozițiile lui se interpretează și astăzi. El nu scria pentru a se exprima, ci pentru a-și demonstra talentul în fața Curții și pentru a-și încânta auditoriul.

Faptul că teoriile imitației au dominat epocile clasică și medievală, fiind apoi înlocuite de teoriile expresiei, nu constituie o limită pentru niciuna dintre ele. Teoriile expresiei sunt nevoite să susțină că artiștii de odinioară nu făceau altceva decât să se exprime pe sine, deoarece potrivit lor acesta este scopul artei. Dacă nu ar proceda astfel, n-ar mai fi teorii estetice, ci teorii despre istoria ideilor. Așa cum marinarii de altă dată puteau să creadă că pământul este plat și să navigheze corect în funcție de această teorie (atâta timp cât nu se aventurau prea departe), tot așa artiștii de odinioară se puteau considera niște meșteșugari care imită ideile eterne și teoria lor să funcționeze totuși, atât timp cât arta se limita la anumite tipuri de obiecte. Când cunoașterea avansează, avem nevoie de o teorie mai bună. Invers, o teorie a imitației trebuie să poată răsturna acest proces și să explice afirmația că expresia nu e decât o altă formă de imitație, capabilă acum să reproducă viața interioară a scriitorilor și pictorilor (ca și obiecte ale lumii exterioare) și să răspundă

Analiza estetică și obiectul ei unor noi tipuri de activități imitative. Dar teoria nu este istorie și nici noi nu putem scăpa atât de ușor, pe considerentul că alegerea unei teorii nu contează, de vreme ce ambele pot funcționa la fel de bine. Fiecare dintre ele are consecințe potențial negative și contradictorii în raport cu cealaltă.

Teoriile expresiei tind să piardă din vedere importanța îndemânării și a meșteșugului în artă și chiar să minimalizeze importanța artei ca atare. Emoția devine mai importantă decât creația. Teoriile radicale au susținut că opera propriu-zisă este doar incidentală în raport cu expresia reală: actul original și creator este în mintea artistului, care ar putea decide să-l facă sau nu public. Mitul poetului taciturn și al minții muzicale care nu cunoaște armonia și nu cântă la nici un instrument a luat naștere din teoriile expresiei. Pericolul este că, pe măsură ce experiența estetică e împinsă din ce în ce mai adânc în psihicul individual, procesul creator devine secundar. Chiar dacă se recunoaște existența unei relații strânse între expresie și capacitatea de a materializa o idee, materia pare a fi doar accidentală. Teoriile clasice au comparat poezia și pictura căutând similitudini între arte, însă conceptul de arte frumoase implică faptul că arta este fundamentală în raport cu formele sale particulare. Însăși ideea că ești artist și nu pur și simplu pictor, poet sau muzician împinge conceptul fundamental înapoi cu un grad, astfel încât reduce importanța produsului final. Poeții ar trebui să poată scrie piese de teatru, să picteze tablouri și să compună muzică, deoarece toate acestea sunt expresii. Dacă nu reușesc, cu puțin timp și efort lipsa de îndemânare ar putea fi remediată.

Pericolul unei astfel de mitologii expresive ține de faptul că ea pur și simplu nu corespunde activității reale și nici măcar procesului de evaluare a artei. Capacitatea de a produce opere de artă este rezultatul unei pregătiri asidue și al unor deprinderi greu câștigate. Teoria expresiei a avut tendința să promoveze pictura „primitivă” și arta pop, dar atunci când aceste forme sunt examinate mai atent se dovedesc a fi la fel de complexe și de greu de realizat (dacă sunt reușite) ca și creațiile îndelung elaborate ale picturii Renașterii. Artă nu izvorăște pur și simplu dintr-o forță expresivă interioară, pe care o simțim cu toții. Cunoașterea istoriei formelor, stăpânirea unui material artistic și disciplina care se naște prin încercare și eroare sunt la fel de importante ca și talentul, geniul și originalitatea creatoare pe care le avansează teoriile expresiei. Dacă teoriile imitației tind să ignore personalitatea artistului, din considerente mecaniciste sau metafizice, teoriile expresiei tind să facă din această personalitate începutul și sfârșitul artei, prin excluderea istoriei și a ideii de meșteșug.

Același lucru se poate spune și despre evaluarea estetică. Pentru un adept al teoriei expresiei, publicul ideal este descris prin termeni ca 'dezinteresat', 'distanțat' și 'lipsit de prejudecăți'. Ca să fim cinstiți, aceste descripții au semnificații speciale, pe care le vom examina în detaliu ceva mai târziu. Totuși, o teorie a expresiei tinde să conceapă publicul ideal ca pe un public care nu știe prea multe și lasă pur și simplu opera de artă sau frumosul natural să-și exercite efectul direct asupra psihicului individual. Un tip aparte de teorie a expresiei subliniază comunicarea dintre artist sau natură și altcineva; cu cât e mai directă comunicarea, cu atât mai bine. Lev Tolstoi (1828-1910) descrie acest proces ca pe un fel de contaminare.

Iarăși, dificultatea acestei abordări ține de faptul că pur și simplu ea nu funcționează. Chiar și atunci când suntem foarte deschiși față de efectele noii arte sau față de puritatea frumosului natural, avem nevoie de o anumită pregătire prealabilă. Ceea ce știm ne permite să vedem. Percepția nu înseamnă o privire naivă; structurile pe care le-am asimilat ne permit să prelucrăm stimulii pe care-i receptăm. Chiar și pentru a recepta muzica, trebuie să ascuți mult în prealabil, și-ți prinde bine dacă ai dobândit capacitatea de a recunoaște formele muzicale. Nu trebuie decât să citești un poem ca sonetul lui Wyatt, ca să înțelegi cât de multe lucruri îți sunt accesibile atunci când ești conștient de stilul poetic și de forma sonetului, care îl fac să fie diferit, să zicem, de proza unui romancier de secol XVIII, cum este Henry Fielding.¹⁴ Cele mai bune teorii ale expresiei găsesc o cale de a ține seama de aceste realități evidente, însă pentru a obține acest rezultat sunt nevoite să depindă de explicații speciale.

O problemă aparte în privința teoriilor expresiei este că tind să neglijeze activitatea critică și astfel, tind să aibă dificultăți cu judecata estetică. Teoriile imitației aveau tendința de a deveni prea dependente de reguli. Atunci când simplifică prea mult, ele apreciază un lucru ca fiind bun sau rău în funcție de regularitatea și de conformitatea cu un set de reguli fixe; ulterior, teoria este respinsă imediat ce artiștii găsesc o cale de a încălca efectiv regulile. Teoriile expresiei tind să cadă în extrema

Un extras din romanul lui Fielding, *Tom Jones*, (1749) figurează mAppendix.

Analiza estetică și obiectul ei cealaltă. Fiecare are propriile gusturi și, după cum se spune, gusturile nu se discută. Prin urmare, judecata este individuală, subiectivă și în ultimă instanță, lipsită de orice standarde. Merge orice. Desigur, lucrurile nu stau chiar așa, astfel încât teoriile expresiei sunt nevoite să găsească metode speciale pentru a explica de ce unele lucruri sunt mai bune decât altele și de ce gustul unora e mai bun decât al altora. Criticii ies destul de prost din acest proces. În cel mai bun caz, opiniile lor sunt niște rezumate post-factum ale reacțiilor publicului sau anticipări ale modului în care acesta va reacționa. Unul din cei mai buni critici ai secolului XIX, John Ruskin (1819-1900), considera că, datorită faptului că arta este dificilă, publicului îi va trebui întotdeauna mult timp ca să-și dea seama ce e bun și ce e rău. Menirea criticului este să anticipeze respectiva judecată și să ușureze acest proces. Însă, potrivit teoriei expresiei criticul nu va putea face niciodată nimic în plus față de orice altă persoană din rândul publicul. De fapt, dată fiind preferința majorității teoriilor expresiei pentru publicul naiv, neîmpovărat de așteptări culturale, criticii au o influență negativă: n-ar trebui să-i ascultăm prea mult, pentru că ne vor îngredi sensibilitatea. Într-un astfel de sistem judecata devine haotică iar valoarea – subiectivă.

Toate acestea pot da impresia unei mai mari libertăți artistice, dar lucrurile nu stau așa. Dacă fiecărei reacții subiective i se acordă o importanță egală cu a celorlalte, cel mai mic numitor comun va avea câștig de cauză. Dacă totul e la fel de bun ca orice altceva, nici o valoare nu va putea accede dincolo

de efectul imediat. Chiar dacă teoria noastră ne spune că valorile sunt subiective, această afirmație nu corespunde modului în care funcționează judecata estetică. Suntem atrași de artă și de frumos tocmai pentru că par să ne ofere o valoare și o cunoaștere extraordinare, care ni se par importante. O teorie estetică trebuie să explice cum și de ce se întâmplă acest lucru.

Imaginația

Atât teoriile expresiei, cât și cele ale imitației acoperă aceleași fenomene estetice. Plăcerea estetică, de pildă, este explicată de teoria expresiei ca fiind plăcerea oferită de intuițiile care dau percepțiilor o formă și care exprimă forța minții. În plus, o minte activă nu va fi nici plictisită, nici suprasolicitată – ea va percepe un echilibru plăcut între toate capacitățile proprii. Teoriile imitației nu neagă plăcerea estetică, dar o explică diferit. Ele pun pe seama imitației o plăcere umană fundamentală, care ține de dorința noastră de a cunoaște. Deoarece cunoașterea înseamnă, în esență, înțelegerea unei forme sau a unei idei (o înțelegere cât mai apropiată de forma particulară a lucrului respectiv), imitația este un mod fundamental de a cunoaște. Plăcerea de a imita implică, totodată și dovada îndemânării pe care o presupune imitația ca mod de a construi un lucru. În aparență, am putea combina pur și simplu cele două tipuri de teorii, ale expresiei și ale imitației – poate că plăcerea estetică înseamnă tot ce am spus până acum. Totuși, lucrurile nu stau așa, deoarece incongruențe fundamentale fac ca aceste două abordări să fie incompatibile. De pildă, ele înțeleg mintea umană în mod diferit: ea nu poate fi în același timp forță creatoare autonomă și instanțiere minoră a unei alte forțe superioare. Expresia așează experiența estetică la nivelul individului, imitația o plasează în universal.

Frustrarea pe care o produce acest tip de indecizie teoretică generează neîncrederea față de teorie în general. Una din modalitățile în care putem evita prea marea dependență de teorii constituie ea însăși o teorie – teoria imaginației. De-a lungul istoriei esteticii, termenul 'imaginație' a trecut de la un sens negativ la unul pozitiv. El a avut conotații negative în perioada în care se credea că imaginația înseamnă, în esență, fantezie și fantasmă. A spune că un lucru este 'imaginar' era un mod de a spune că e iluzoriu și deci, câtuși de puțin real. Fantezia trecea drept un fel de boală mentală. În cel mai bun caz, era o pierdere de vreme și o amăgitoare visare cu ochii deschiși la ceva ce nu exista și nici n-ar fi putut exista vreodată. În cel mai rău caz, ea însemna confuzie, abatere de la ideile adevărate către niște plăsmuiri fantastice, cum ar fi monștrii. Această conotație negativă a imaginației este strâns legată de forța pozitivă atribuită rațiunii și iluminării, prin asociere cu formele ideale. Imaginația pare excentrică, irațională și confuză, fiind astfel în totală contradicție cu realitatea ordonată, rațională și unică propusă de teoria imitației ca obiect al copierii.

Această opinie negativă cu privire la imaginație a fost larg împărtășită, nu doar în filosofia clasică și medievală, ci și în versiunile timpurii ale raționalismului și empirismului de secol XVII și XVIII. Atât timp cât exista un

standard mai înalt pentru cunoaștere, imaginația era suspectă. Atât Platon, cât și Aristotel înțelegeau intelectul ca fiind unitar

Analiza estetică și obiectul ei și transcendent în esența lui. Cunoașterea individuală era judecată în funcție de concordanța sa cu formele universale. Știința însăși trebuia să se conformeze modului în care rațiunea dicta că trebuie să stea lucrurile, ceea ce a făcut-o să comită unele greșeli prostești. Când filosofia și știința aristotelică au fost în sfârșit înlocuite de observația directă și de predicțiile controlate matematic ale revoluției științifice, imaginația trecea în continuare drept excentrică și nesigură, deoarece nu era supravegheată de rațiune, observație sau formule calculabile. Doar cu timpul ea a putut prelua conotațiile pozitive pe care astăzi le considerăm de la sine înțelese.

Totuși, de la o perspectivă negativă la una esențialmente pozitivă asupra imaginației n-a fost decât un pas mic. Dacă imaginația este privită nu ca asociere mecanică de idei în niște combinații fantastice, ci ca putere de a crea forme noi, atunci ea pare foarte apropiată de forța divină. Imaginația poate fi asociată inspirației – deci forței creatoare care se manifestă în poezie și artăfără ca artistul s-o controleze direct. Această calitate îi dă imaginației forța sa anti-teoretică. Rațiunea și imitația tind să controleze procesul creativ – imaginația trece dincolo de ele, ca un fel de frenezie divină sau ca un act de posedare care se exprimă prin artist. Linia care desparte imaginația de nebunie este foarte subțire.

Joseph Addison (1672-1719) începuse deja să-i confere imaginației un sens pozitiv atunci când descria plăcerile imaginației în *The Spectator*. Addison asocia aceste plăceri cu activitatea mentală. Totuși, în cea mai mare parte a secolului XVIII imaginația încă mai era considerată inamicul suspect al rațiunii și al regulilor neo-clasice. Abia la sfârșitul secolului, când teoriile expresiei au devenit un loc comun, imaginația s-a transformat într-o forță de sine stătătoare și într-un concurent al imitației. O astfel de teorie a imaginației apare în mod constant în istoria esteticii ori de câte ori regulile și restricțiile academice amenință să restrângă activitatea artistică. Este un fapt evident, de pildă, în cazul poezilor romantici. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) salută imaginația ca pe un creator și divin „Eu sunt”, reiterat prin activitatea poezilor. Prin contrast, alăturarea mecanică a imaginilor i se pare simplă iluzie. Concepția lui Coleridge ilustrează foarte bine elogiul pe care secolele XIX și XX l-au adus imaginației, ca mister care se sustrage controlului teoretizării și al criticii excesive. Totuși, este evident că și aceasta este tot o teorie despre activitatea estetică.

Imaginația primește o formă oarecum mai organizată în teoriile ne-romantice ale expresiei, dar și aici ea joacă rolul de antidot pentru excesul de teorie. Imaginația poate fi legată de jocul liber al minții, deci de acea capacitate a minții umane de a se exprima pe sine în forme noi și de a transcende categoriile prestabilite. Percepția comună se folosește de căile obișnuite, pe când imaginația deschide posibilități noi, deoarece nu se limitează la regulile și

categoriile emise pentru ceea ce a fost deja înțeles. Astfel, ea reprezintă o forță pozitivă atât în știință, cât și în estetică. Vechea știință urmează căi prestabilite, noua știință se rupe de paradigmele existente. Această mișcare seamănă foarte mult cu un joc, mai puțin faptul că generează cunoștințe noi.

De asemenea, imaginația poate fi privită ca o cale de acces spre asocierile mai profunde și mai ascunse ale minții. Mintea conștientă e supusă rigorilor controlului rațional; jocul inconștient al minții noastre răbufnește în vise și în artă. Imaginația furnizează această expresie inconștientă. Așadar, o modalitate de a distinge între artă și non-artă ține de teoria imaginației. Artă e imaginativă, non-artă este manipulare conștientă. Artă e liberă, non-artă este controlată de alte scopuri, deja fixate. În teoriile expresiei, imaginația a devenit nu doar o forță pozitivă, ci aproape unicul criteriu al autenticității produsului artistic.

Toate interpretările pozitive ale imaginației au totuși în comun o profundă ambivalență față de teorie, fapt care duce la o contradicție. Pe de-o parte, pentru a fi imaginativ un lucru trebuie să treacă dincolo de controlul și de explicațiile pe care le oferă teoria. Pe de altă parte, imaginația e utilizată ca o categorie teoretică indispensabilă și prin urmare termenul 'imaginație' devine un termen teoretic de tipul 'forței' în fizică. Apelul la puterea imaginației ar vrea să acopere ambele variante, iar rezultatul este că imaginația dă impresia că explică mai mult decât o face în mod real. De multe ori apelul la imaginație se rezumă la afirmația că o anumită experiență ar trebui privită din punct de vedere estetic pentru că e diferită. În primele teorii empiriste, asta se reducea pur și simplu la acel „nu știu ce” al emoției. Prin urmare, imaginația cade deseori înapoi în obscuritate. Unele tentative interesante ale psihologiei de a-i da un conținut mai behaviorist ar putea ajuta estetica, însă deocamdată nu avem decât promisiuni.

Un sens pozitiv ceva mai restrâns al imaginației se poate lesne combina cu teoriile expresiei. Teoria radicală a imaginației se desparte însă de teoriile expresiei, deoarece contestă dependența de simboluri și de forme, proprie acestora din urmă. În același timp, versiunile radicale care privesc imaginația ca pe un joc liber sunt niște teorii anti-teoretice. Cel mai bine ar fi deci să privim apelul la imaginație ca pe o nouă încercare de a oferi explicații estetice. Dacă 'imaginația' devine termenul estetic central, ne apropiem de limitele esteticii filosofice: psihologia imaginației devine mai importantă decât metafizica imitației sau teoriile epistemologice ale expresiei. Lar psihologia înlocuiește filosofia din postura sa de cea mai bună cale de investigare a fenomenelor estetice.

Concluzii

Estetica are ca obiect atât arta, cât și fenomenele naturale pe care teoriile intrate în competiție le caracterizează ca frumoase sau expresive. Cele care îi conferă teoriei identitatea și centrul de referință sunt obiectele estetice. Termenul 'obiect' nu se limitează neapărat la obiectele fizice. Estetica se ocupă de obiecte fizice (atunci când analizează forme concrete), dar și de obiecte abstracte sau ideale (vizate de alte tipuri de cunoaștere, cum ar fi matematica)

și de obiectele perceptibile, privite independent de cauzele și efectele lor. Dacă luăm termenul 'obiect' în cel mai larg sens posibil, putem privi teoriile estetice rivale ca pe niște modalități diferite de a explica obiectele estetice și modul în care le putem cunoaște.

Estetica a fost dominată de trei tipuri de teorii, definite aici în funcție de liniile lor generale. Teoriile imitației pornesc de la metafizică – de la existență – și definesc obiectul estetic ca pe o imitație a unor realități fundamentale, cum ar fi formele sau obiectele reale și utile. Imitația înseamnă deci mai mult decât copiere: ea reprezintă o modalitate de a construi un lucru astfel încât să se afle în relație cu un alt lucru, considerat 'mai real.' Așadar, teoriile imitației au nevoie de o metafizică care să ne spună ce este real și ce este mai real decât alte lucruri existente. Obiectele estetice pot fi deci plasate mai sus sau mai jos în raport cu alte obiecte care fac parte din universul lucrurilor existente. Teoriile expresiei au devenit mai proeminente atunci când întrebările despre modul în care putem cunoaște lucrurile direct și științific au luat locul metafizicii care susținea teoriile imitației. Teoriile expresiei conectează mintea umană individuală la lumea obiectelor, ideilor și experiențelor. Versiunile foarte 'tari' ale acestor teorii fac ca obiectele estetice și expresia estetică să fie în principiu sinonime cu cunoașterea însăși; versiunile mai modeste

Analiza estetică și obiectul ei consideră arta drept o activitate a minții umane care găsește plăcere în capacitatea de a-și ordona, exprima și concretiza propriile idei. În diferitele lor forme, teoriile expresiei explică fenomenele estetice – arta și frumosul – prin relație cu modurile de a ordona ceea ce știm. În sfârșit, una din componentele expresiei și anume imaginația, pare uneori atât de importantă încât ar trebui considerată drept punctul de plecare al unui alt tip de teorie. Imaginația este descrisă ca fiind acea capacitate creativă a minții umane de a se proiecta pe sine și de a construi obiecte noi. Astfel, ea este atât creativă, cât și ludică, dând efectiv viață unor lucruri care nu au existat înainte și care n-ar fi putut exista fără activitatea artistului.

Teoriile imitației sunt criticate deoarece, pentru ca imitația să constituie o latură semnificativă a creației, este nevoie de o metafizică a formei. Dacă imitația nu are această anvergură, ea devine copiere mecanică. Punctul forte al teoriilor imitației ține de explicarea rolului meșteșugului și al prezenței obiectelor de artă. Teoriile expresiei sunt criticate pentru tendința de a-și plasa afirmațiile dincolo de posibilitatea vreunei testări și de a se concentra doar asupra emoțiilor, în dauna tehnicii și a obiectelor materiale. Dacă expresia este cea care generează obiectele estetice, va exista tendința de a respinge operele de artă concrete ca pe niște simpli intermediari, ca pe niște mijloace pe care le utilizăm cu scopul de a ne stimula mintea și de a declanșa experiențe estetice. Atunci când imaginația devine o teorie de sine stătătoare, ea apelează la un mecanism sau la o facultate mentală adesea misterioasă, care nu poate fi descrisă în nici un alt mod. Prin urmare, cercetările asupra imaginației devin fie nebuloase, fie – dacă se desfășoară la nivel empiric – intră pe tărâmul psihologiei.

Atunci când evaluăm aceste trei tipuri de teorii e important să ținem minte că aici sensul cuvântului 'teorie' este acela de 'explicație concurentă dată obiectelor și experiențelor estetice'. Fiecare teorie trebuie să explice cât mai mult posibil din subiectul pe care și l-a propus. Aceste teorii nu pot fi combinate pur și simplu, deoarece explicațiile pe care le dau lucrurilor pe care le avem în fața ochilor – arta și frumosul natural –sunt incompatibile.

Atât analiza formală, cât și teoriile concurente privind obiectele estetice ne impun o privire atentă asupra obiectului acestei discipline. Forma și conținutul ne permit să vorbim despre experiența noastră într-o

Dabaey Townsend manieră analitică. Teoriile imitației și cele ale expresiei ne oferă explicații contradictorii cu privire la experiența noastră și la modul în care o dobândim. Imaginația trece peste cele două variante pentru a elibera estetica de teorie, dar cu toate acestea reprezintă ea însăși o teorie. Urmează să vedem cum se aplică aceste analize și teorii relațiilor concrete care alcătuiesc lumea artei.

Referințe și sugestii de lectură Analiza formală

Formă și conținut

O colecție care include texte despre formă, urmărită atât în știință, cât și în artă, este cea a lui Lancelot Law Whyte, (ed.), *Aspects of Form* (Bloomington: Indiana University Press, 1971).

Formă și conținut în artă

Distincția formă/conținut în artele vizuale și elementele de analiză formală utilizate aici respectă în linii mari metodele propuse de Clive Bell, în *Art* (New York: Capricorn Books, 1958) și de Roger Fry în *Vision and Design* (London: Chatto & Windus, 1920) și în *Transformations* (London: Chatto & Windus, 1926). Exemplul folosit îmi aparține.

Comparațiile formei

Expresia pe care a folosit-o Horațiu este „*Ut pictura poesis*” – un poem este ca o pictură. Ea se găsește în cartea sa, *Arta Poetică*, disponibilă în mai multe variante de traducere. În ce privește comparația între poezie și pictură în secolul XVIII, vezi în special G. E. Lessing, *Laokoon* (prima

Analiza estetică și obiectul ei ediție 1766; New York: Farar, Strauss & Giroux, 1957). Argumentul clasic în favoarea muzicii pure poate fi găsit în Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1957). Pentru o lectură suplimentară privind estetica muzicală, vezi Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression* (Ithaca: Corneli University Press, 1994); Peter Kivy, *Music Alone: Reflections on the Purely Musical Experience* (Ithaca: Corneli University Press, 1990), *The Fine Arts of Repetition: Essays in the Philosophy of Music* (New York: Cambridge University Press, 1993) și *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca: Corneli University Press, 1995); Jerrold Levinson, *Music, Art, and Metaphysics* (Ithaca: Corneli University Press, 1990) și Aaron Ridley, *Music, Value and the Passions* (Ithaca: Corneli University Press, 1995).

Obiectele estetice Ce este un 'obiect'?

Un bun punct de plecare în analiza obiectelor estetice este articolul lui Richard Rudner, „The Ontological Status of the Aesthetic Object”, în *Philosophy and Phenomenological Research* 10 (1949-1950: 380-388). Ontologia estetică face obiectul cărții lui Nicholas Wolterstoff, *Works and Worlds of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1980). În problema identificării obiectelor, vezi P. F. Strawson, *Individuals* (London: Methuen, 1959). Pentru alte discuții privind atitudinea estetică, vezi secțiunea „Criticii și critica de artă”, din capitolul 4 al acestei cărți.

Obiectele estetice

Două teorii fundamentale despre imitație sunt cea a lui Platon, expusă în *Republica*, cartea X, (Platon, *Opere*, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1986, traducere de Andrei Cornea), unde imitația este tratată ca un concept ierarhic și cea a lui Aristotel, în *Poetica* (București: Editura Academiei, 1965, traducere de D. M. Pippidi), unde 'imitația' înseamnă lucru fabricat. Ambele cărți sunt disponibile în multiple versiuni. Pentru o prezentare concisă a schemei alegorice medievale, vezi *Scrisoarea a X a*, în Dante Alighieri, *Letters of Dante* (Oxford: Oxford University Press, 1966). Pentru muzica văzută ca o formă de imitație, vezi Susan Langer, *Philosophy in a New Key* (New York: Mentor Books, 1942), cap. 8. Diferențele de reprezentare simbolică specifică diferitelor forme de artă sunt analizate de Nelson Goodman în *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976), în special în capitolul 5. Teoriile expresiei au apărut la sfârșitul secolului XVIII, însă două dintre versiunile cele mai importante concepute în secolul nostru sunt *Estetica* lui Benedetto Croce (București: Editura Univers, 1971, traducere de Dumitru Trancă) și R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (New York: Oxford University Press, 1958). Un tip diferit de teorie a expresiei apare la succesorii lui Kant, în special la Ernst Cassirer, în *Philosophy of Symbolic Forms*, (New Haven: Yale University, 1953) și Susan Langer, *Feeling and Form* (New York: Charles Scribner's Sons, 1953). O versiune contemporană a acestei teme o reprezintă cartea lui Alan Tormey, *The Concept of Expression* (Princeton: Princeton University Press, 1971). Multe dintre elementele care compun teoria expresiei își au originea în *Critica facultății de judecare* a lui Immanuel Kant (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu). În chestiunea geniului, vezi în special §§ 46-50, iar expunerea integrală a conceptului de estetic ca „formă dezinteresată” poate fi găsită în §§ 1-4. În *Principles of Art*, Collingwood folosește din plin distincția între artă și pseudo-artă. Teoria lui Tolstoi potrivit căreia arta este o „formă contagioasă de comunicare” poate fi întâlnită în *Lev Tolstoi, What is Art?* (New York: Liberal Art Press, 1960). Teoria estetică a lui Ruskin este cuprinsă în *John Ruskin, Modern Painters*, vol. I (New York: Wiley, 1885). Sensul pozitiv al conceptului de imaginație apare la Joseph Addison în „*The Pleasures of the Imagination*”, *The Spectator*, nr. 409, 411-21 (New York: E. P. Dutton, 1933) și este dezvoltat de Samuel Taylor Coleridge, în *Biographia Literaria* (London: Dent, 1962), cap. 13. Vezi de asemenea și Kant, *Critica facultății de judecare*, §35. Pentru alte

discuții utile asupra imaginației în poezia romantixă, vezi CM. Bowra, *The Romantic Imagination* (Oxford: Oxford University Press, 1949) și M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York: Norton, 1958).

Artistul și opera de artă

Operele de artă apar în culturi diferite și în contexte diferite, având multiple utilizări distincte. În prezent lumea artei cuprinde totul, de la pop art la muzica clasică, de la artizanat la sculptura ambientală. Artă a avut întotdeauna diverse forme și utilizări. Au fost descoperite picturi rupestre și sculpturi preistorice anterioare oricărui text scris. Pornind de la niște analogii târzii, putem doar să presupunem ce rol au jucat aceste obiecte în momentul apariției lor. Există două posibilități certe: (i) ele țin de ritualul și de contextul religios și (ii) ele slujeau ca obiect al jocului și delectării. Știm că operele de artă serveau unor scopuri serioase -erau obiecte ale adorației, făceau ca zeitățile să poată fi imaginate și erau purtătoarele unor mesaje religioase și dinastice. Ele sunt simboluri fără de care culturile nu și-ar fi putut cunoaște propria identitate. Operele de artă au jucat un rol central chiar în filosofie – teatrul, muzica, dansul, sculptura, poezia și retorica, toate comunicau ideile, imaginile și gândurile în jurul cărora s-a dezvoltat filosofia. Însă operele de artă furnizau, totodată, plăcere. Artă decorativă nu servea neapărat unor scopuri utilitare, iar statutul care i se atribuie în mod curent cu greu poate justifica efortul și pasiunea care stau în spatele ei. Ne dorim opere de artă pentru că ele ne oferă plăcere. Ne bucură vederea unei clădiri frumoase, a unui desen complicat, a unei grădini sau a unui dans. Ne pierdem timpul cu poezia, teatrul și povestirile pentru că asta ne face plăcere – nimic altceva n-ar putea justifica efortul de a le scrie și de a le interpreta. Avem toate motivele să credem că, oriunde a fost suficient timp și o suficientă detașare de grija pentru supraviețuire, operele de artă au îndeplinit aceste funcții. Totuși, dincolo de asta trebuie să fim prudenți cu generalizările care au ca obiect tipurile de utilizări și de plăceri asociate artei. Una din trăsăturile remarcabile ale artei este că ea nu ține seama de așteptări sau de reguli.

Există totuși o trăsătură comună tuturor acestor specii artistice: ele nu apar pur și simplu, ci sunt construite într-o anumită manieră, într-un anumit moment și într-un anumit loc. Când spunem că operele de artă sunt construite nu e nevoie să facem vreo supoziție în privința artiștilor. Simpla analiză a relației dintre cel care produce și obiectul produs ne poate oferi deci o modalitate esențială de a aborda fenomenele estetice. Procedând astfel nu apelăm la o prejudecată în privința statutului frumosului natural care va trebui explicat într-o altă secvență a discuției noastre. Putem porni de la faptul evident al producerii operei de artă, fără să hotărâm dinainte cum se vor potrivi între ele toate piesele acestui puzzle.

Intențiile artistului

Stabilirea intențiilor

Atunci când abordăm un obiect estetic construit într-o anumită manieră, pare firesc să începem prin a ne întreba care a fost intenția autorului.

Observația e valabilă în special în cazul obiectelor estetice, deoarece ele nu sunt definite în întregime de acele intenții care determină scopurile lor utilitare. Asta nu echivalează cu a spune că obiectele estetice și operele de artă nu au asemenea funcții: un roman poate fi folosit de autorul lui pentru a face bani, pentru a inspira anumite gesturi (ca în cazul Colibei unchiului Tom), sau pentru a analiza subiecte morale și sociale (ca în cazul lui Adio arme, de Ernest Hemingway); autorul poate viza toate aceste scopuri. Însă chiar și atunci când obiectul estetic are o astfel de utilizare sau multiple utilizări, nu de aici pornim în analiza noastră. Caracterul lui estetic decurge din faptul că este o operă de artă de un anumit tip; în această privință, operele de artă nu seamănă cu obiectele utilitare. Computerul meu, la care scriu această propoziție, funcționează – acesta este principala lucră pe care trebuie să-l știu despre el. Vreau să știu cum funcționează și dacă va îndeplini funcția pentru care este destinat. Intenția utilitară vizează deci îndeplinirea unei anumite funcții, iar atunci când știu despre ce funcție este vorba și ce anume presupune ea, știu și dacă computerul meu o va îndeplini sau nu. Pe de altă parte, în privința obiectelor estetice intenția creatorului pare să

Artistul și opera de artă conteze mai mult. Poate că romancierul a urmărit să stimuleze un anumit gen de acțiune sau să creeze situații care înfățișează diferite complicații morale; în acest caz, utilitatea operei respective decurge de la sine. În artă, avem tendința de a-l lăsa pe autor să decidă; în cazul obiectelor utilitare, non-estetice, tindem să lăsăm decizia pe seama funcției și a utilizatorului. Atunci când ne întrebăm dacă obiectul corespunde sarcinii pe care o are de îndeplinit, ne adresăm utilizatorului; dacă însă întrebarea este „despre ce e vorba aici?”, tindem să ne adresăm autorului. Imaginați-vă că cineva ar formula față de un roman obiecția că el nu contribuie la progresul societății. Autorul ar putea replica spunând că nu asta a fost intenția lui, ci aceea de a oferi plăcere, de a-l pregăti pe cititor pentru viața veșnică sau de a semnaliza limitele romanului. Toate aceste răspunsuri pot respinge obiecția respectivă. Dacă cineva obiectează că un computer este prea lent pentru a rula programele actuale, n-ar fi un răspuns potrivit dacă fabricanții ar spune că intenționau să facă un computer mai ușor de folosit. Intențiile par să fie o componentă naturală a obiectelor estetice, într-un mod care nu se aplică și obiectelor utilitare.

Avem la dispoziție mai multe modalități de a determina intenția estetică a celui care produce un obiect estetic. Putem, desigur, să întrebăm pur și simplu, dar aceasta nu e o metodă satisfăcătoare, din mai multe motive. Autorul poate fi necunoscut, decedat sau inaccesibil din alte considerente. Sau, s-ar putea să nu fie vorba despre un singur autor. Filmele și clădirile sunt rezultatul unei colaborări și atunci pe cine să întrebi? S-ar putea ca autorul să nu fie apt de a da un răspuns. Capacitatea de a fabrica un anumit lucru nu presupune întotdeauna și capacitatea de a-l descrie. Pe de altă parte, în anumite situații artiștii ne-au oferit unele indicii privind intențiile lor. Unele mișcări artistice au fost însoțite de manifeste. Pictorii renascentiști au redactat tratate amănunțite

despre arta picturii, iar în secolul XVIII unii dintre cei mai importanți pictori au descris în detaliu ce însemna pictura pentru ei. De asemenea, artiștii și-au comentat pe larg propria operă. Ar fi o prostie să negăm faptul că spusele autorului au o anumită relevanță în ce privește opera.

Cu toate astea, intențiile autorului trebuie deseori deduse din contextul și din practica epocii. Un pictor ca Sir Joshua Reynolds (1723-1792) ne spune în Discursurile sale o mulțime de lucruri despre ce considera el că este pictura și cum ar trebui practică, însă din imaginea de ansamblu asupra artei portretului în secolul XVIII – imagine pe care o obținem examinând practicile artiștilor și modul în care ei încercau să-și prezinte subiectele – putem afla mai multe. Cei mai mari portretiști aveau, de pildă, ucenici și elevi care deprindeau meșteșugul de la ei. Construcția de ansamblu a tabloului și figura principală erau realizate de maestru, însă fundalul era încredințat ucenicilor. Asta ne dă o idee despre intențiile pictorului, fiindcă ne spune ce anume era considerat important și ce trecea drept secundar. E mai greu să ne imaginăm pictori care-și concep opera ca pe o expresie a propriei personalități, nepermițând altcuiva să lucreze la tabloul lor, decât pictori care-și concep opera ca pe o formă de imitație. Totodată, contextul ne spune ceva și despre intenții. În variantele lor timpurii, unele romane uzau de anumite forme de burlesc și de fraze licențioase (de exemplu, *The Adventures of Peregrine Pickle* de Tobias Smollett, publicat în 1751). Intenția era, evident, aceea de a cuceri un anumit public. Ulterior s-au scris romane mai sobre, cu o intenție net diferită – ele urmăreau să respecte viața reală, așa încât s-a stabilit un alt set de convenții și nu s-a mai apelat la aceleași mijloace stilistice exagerate.

Comunicarea: cunoașterea intențiilor autorilor

Căutarea informației privind intențiile autorului presupune să faci apel la ceea ce s-a comunicat deja. Asta ne conduce la teoria potrivit căreia relația dintre artist și opera de artă se bazează pe dorința de a transmite ceva. Obiectul estetic este considerat un fel de limbaj. Uneori el este literalmente construit din elemente ale limbajului, fie vorbit, fie scris, dar se poate spune că până și clădirile și operele muzicale au un limbaj al lor, care comunică intențiile arhitectului sau ale compozitorului. Ceea ce se comunică este mai întâi înțeles de către autor (poate în limbajul specific acelei forme de artă), și apoi este exprimat într-un limbaj propriu obiectului estetic. Scopul obiectului estetic este să exprime ceva, iar noi aflăm acest lucru întrebându-ne ce anume se comunică sau ce încearcă artistul să ne transmită.

Această teorie prezintă câteva avantaje. În primul rând, analogia cu limbajul oferă o modalitate de a aborda operele de artă. Dacă cititul și ascultatul sunt în general acte de comunicare, atunci ele ar trebui să rămână acte de comunicare și atunci când citim o operă de artă sau când o auzim – fie în sens literal, fie în sens figurat. (Vom reveni la această

Artistul și opera de artă analogie în capitolul 4, când vom analiza relația dintre artist și opera de artă). În al doilea rând, tratarea relației dintre artist și opera de artă ca act de comunicare ne permite să spunem că artistul a încercat

să ne comunice ceva, dar dintr-un motiv sau altul a eșuat. Nu întotdeauna reușim să ne exprimăm intențiile în mod corect. Toți am fost măcar o dată greșit înțeleși, fie pentru că ne-am exprimat eronat, fie datorită unui eșec al comunicării. „Aici avem de-a face cu o eroare de comunicare”, îi spune șeful bandei personajului interpretat de Paul Newman în *Cool Hand Luke*. Nu numai că între intenție și comunicare poate exista o ruptură, dar chiar putem cunoaște acest lucru, iar uneori ne putem da seama și care au fost cu adevărat intențiile artistului. Astfel par să stea lucrurile în cazul artei; eșecul poate fi ori de partea artistului, ori de partea publicului, iar faptul că ne concentrăm asupra intențiilor ne ajută să umplem acest gol. În sfârșit, dacă relația dintre autor și ceea ce este produs se rezumă în esență la comunicarea intențiilor, asta ne ajută să explicăm de ce considerăm că obiectele estetice și în special arta, sunt atât de importante. De multe ori nu avem nici o altă cale să accedem la sentimente mai profunde. Muzica, de pildă, ne poate oferi o intensă expresie a emoțiilor, chiar dacă acestea nu sunt trăite de nimeni în momentul respectiv. Nici un alt mijloc de expresie nu e la fel de eficient. Sentimentele complexe pe care le concentrează teatrul sau sentimentele de adorație religioasă pe care le exprimă unele tablouri ar rămâne simple experiențe private dacă intențiile autorului nu ar fi comunicate prin operă. Toate acestea subliniază importanța relației dintre autor și obiect, văzută ca relație între sentimente sau intenții și exprimarea lor prin intermediul obiectului estetic.

Fără îndoială, există trei obiecții puternice la ideea relației dintre autor și obiectul estetic înțeleasă ca o comunicare intențională. În primul rând, există creații pentru care nu putem identifica un singur autor ale cărui intenții să fi fost decisive pentru operă. Să analizăm următoarele două exemple. O catedrală medievală poate fi considerată opera unui meșter constructor; totuși, proiectul ei combină deseori stilurile mai multor perioade istorice, dovedind influența episcopilor și a canoanelor. Clădirii în sine îi trebuie decenii, uneori chiar secole pentru a fi terminată și uneori acest proces comportă schimbări substanțiale de proiect. Decorațiunile și sculptura, care sunt părți esențiale ale oricărei catedrale, rămân la discreția diversilor artiști și artizani. Despre o catedrală se poate spune că a crescut, la propriu și nu că ar fi fost construită potrivit unei singure concepții artistice. Totuși, rezultatul este deseori și monumental și extraordinar de convingător. Putem vorbi despre intențiile bisericii sau ale culturii respective, dar nu există nimic de tipul unei intenții psihologice unice la care să ne referim atunci când înțelegem și apreciem construcția finală.

Sau, să luăm în considerare producerea unui film de succes. Într-adevăr, în primele zile ale cinematograției, întreaga producție – de la concepție la montaj – putea fi în mâinile unui singur regizor-producător. Paralela dintre producerea unei pelicule narrative și desfășurarea epică a unui roman ar putea sugera că filmele au autori ca și romanele, iar regizorul pare candidatul ideal. Totuși, chiar și în cazul primelor filme regizorul a fost rareori un autor independent, în sensul în care este independent un romancier. Mai întâi că multe dintre aceste prime filme erau improvizații, iar în al doilea rând ele

urmasu niște rețete furnizate de cultura populară. Pe măsură ce producția de filme a progresat și a devenit mai complexă, ideea regizorului ca autor a devenit problematică. O teorie recentă privind arta cinematografică, așa numita teorie a regizorului-autor, nu vorbește despre regizor ca despre autorul unui singur film, pentru că această descriere nu mai e plauzibilă, ci se referă în schimb la ansamblul unei creații, la filmele regizorului respectiv într-o perioadă mai lungă de timp, ca și cum ele ar constitui o singură operă a cărei coerență ar rezulta din viziunea autorului. Când John Ford spunea „eu fac westernuri”, nu un singur film, ci o întreagă abordare a temei dădea conținut acestui enunț simplu. Un singur film datorează regizorului probabil la fel de mult cât și producătorului, realizatorului, regizorului de montaj și chiar sistemului de distribuție. A căuta într-un film mesajul pe care regizorul să fi vrut să-l transmită reclamă o singură prezență conștientă, prezență care pur și simplu nu există.

Chiar dacă am considera aceste exemple drept cazuri speciale, tot ar trebui să explicăm toate operele de artă care s-au născut ca rezultat al unui meșteșug practicat fără nici o intenție aparentă de a obține mai mult decât un produs reușit, eficient și ușor de vândut. Poate că olarilor și ceramiștilor le face plăcere să fabrice obiecte frumoase, dar pare puțin cam mult să ne imaginăm că, dincolo de crearea unui exemplar reușit dintr-o categorie de obiecte capabile să satisfacă un utilizator potențial, ei s-au angajat într-o activitate de comunicare intențională. Prin urmare, Artistul și opera de artă deși în general ar putea fi o strategie utilă să ne întrebăm cu privire la unele opere de artă ce anume a vrut să comunice artistul, intențiile singure nu pot explica totul, deoarece s-ar putea să nu ne putem referi la un singur artist și chiar dacă ar fi unul singur, nu-i putem atribui întotdeauna intenția conștientă de a produce artă.

Chiar și atunci când e vorba de un singur artist, o încercare de a aborda relația lui cu opera în termenii intențiilor personale ridică unele probleme. Deseori nu avem nici o posibilitate să aflăm care au fost intențiile artistului. Să analizăm puțin modalitățile de a cunoaște aceste intenții. Am putea avea niște mărturii directe, sub forma declarațiilor, manifestelor sau comentariilor. Dante, de pildă, explică detaliat într-o scrisoare către unul dintre sprijinatorii săi cum ar fi vrut să fie citită Divina Comedie. În cazul unei opere complexe, cu multe nivele ale alegoriei, un ghid privind intențiile autorului este cât se poate de util. Avem o transcriere a audierii lui Paolo Veronese de către Inchiziție, în care pictorul trebuia să-și apere concepția despre reprezentarea Cinei Cea de Taină de acuzația că ar fi fost prea profană. Ea ne oferă o fascinantă imagine asupra a ceea ce dorea să realizeze un pictor de secol XVI, însă astfel de mărturii sunt rare. E mult mai probabil să avem comentarii ale vremii și mărturii indirecte, extrase din autobiografie și din documente. Dar chiar și atunci când există, astfel de materiale ne oferă doar o mărturie indirectă despre o operă de artă. Deducțiile noastre trebuie să se sprijine pe probabilități, care rareori depășesc statutul de simple presupuneri. În cazul în care capacitatea noastră de a emite

aprecieri estetice ar depinde de astfel de informații, multe opere de artă ar deveni inaccesibile, pe măsură ce cunoștințele noastre despre autorii lor s-ar diminua. Ce-am mai putea face cu operele anonime, ai căror autori rămân necunoscuți? Dacă despre Shakespeare nu știm cu mult mai mult decât numele și testamentul, asta înseamnă că nu-i cunoaștem opera? O dată ce artistul a decedat, iar însemnările s-au pierdut, accesul nostru exterior la intențiile sale începe și el să dispară.

Răspunsul cel mai frecvent la această problemă este că ne-a rămas opera și că putem deduce din ea intențiile autorului. Atunci când ascultăm un marș impetuos putem deduce cu siguranță că, deși compozitorul nu era cuprins de patos, iar muzicienii nu-și fac decât meseria, nimeni n-ar fi compus o astfel de piesă muzicală fără intenția ca publicul să fie mișcat. Toate astea sunt adevărate. O mare parte din discuțiile pe care le purtăm cu privire la intenții nu sunt, de fapt, decât niște discuții deghizate despre reacțiile noastre. Din două interpretări ale unui poem, putem spune că una singură este interpretarea la care s-a gândit autorul, pentru că e de așteptat ca majoritatea cititorilor să reacționeze în acest mod. Premisa tacită ar fi că e de așteptat ca un artist să-și cunoască bine meseria și să ia în considerare reacțiile publicului. Prin urmare, dacă există o reacție fermă și nu avem nici o dovadă că ea ar fi întâmplătoare sau neintenționată, atunci ea poate fi interpretată ca fiind reacția dorită de autor. Pentru a deduce intențiile artistului, ne bazăm pe opera propriu-zisă și pe cunoașterea contextului ei cultural. La Expoziția Independentă de la New York din 1917, Marcel Duchamp a prezentat ca operă de artă un urinoar intitulat Fântână și semnat „R. Mutt”. Știm că la vremea respectivă așteptările majorității publicului sugerau că arta ar fi cu totul altceva decât obiectele sanitare și știm că Duchamp era conștient de asta. De aici deducem că el dorea ca opera lui să fie un comentariu sfidător la adresa artei acceptate și expuse în acea vreme. Ne folosim deci de cunoștințele privind contextul cultural ca să deducem intențiile artistului. Faptul că astăzi creația aceea ni se pare banală – între timp apărând opere mult mai scandaloase – nu schimbă cu nimic raționamentul nostru. Totuși, astfel de deducții retroactive schimbă sensul cuvântului 'intenție': nu ne mai referim la ceva care îi aparține lui Duchamp, ci la ceva ce ține de operă și de cultură. Dacă s-ar dovedi că Duchamp era un android lipsit de intenții, nu s-ar schimba nimic din interpretarea pe care o dăm operei. În astfel de cazuri, limbajul intențiilor este un mod convenabil de a selecta dovezile empirice și interpretările contradictorii, dar el nu se referă efectiv la anumite intenții ale artistului.

Intenție și interpretare

Toate astea sugerează faptul că referirea la intenții și la artist reprezintă un mod de a conferi autoritate unui tip de interpretare în dauna altuia. În acest caz, ar fi mai bine să cităm direct dovezile pe care le avem în sprijinul interpretării noastre. Includerea artistului în această discuție reprezintă un fel de apel la argumentul autorității, deseori eronat. Această constatare i-a făcut pe unii critici, îndeosebi literari, să susțină că intențiile artistului ar fi

irelevante în ce privește interpretarea. Nu se contestă faptul că ar exista intenții artistice, ci se afirmă că, dacă ele ar fi

Artistul și opera de artă îndeplinite, atunci opera de artă ar fi ceea ce este, iar reacția noastră ar fi orientată chiar de ea. Dacă intențiile artistului nu s-ar realiza, atunci nu ne-ar mai rămâne decât opera, iar reacția noastră ar fi orientată tot de ea. În ambele cazuri, intențiile artistului sunt irelevante din punctul de vedere al interpretării, atâta timp cât avem opera. Când la argumentul de mai sus se adaugă faptul că intențiile propriu-zise nu ne sunt accesibile și că autorii nu sunt credibili ca interpreți ai propriei opere, pare cel mai indicat să ne lipsim de toate aceste discuții despre intenții și rolul lor în interpretare. Încrederea în intențiile artistului ca instrument critic a primit numele de 'eroare intențională', iar pentru un timp respingerea ei a avut statutul de dogmă a criticii.

De fapt, nimeni nu a renunțat vreodată complet la discuția privind intențiile, sau nu a negat faptul că ar exista o relație intențională între creator și obiectul creat. Operele de artă nu apar ca rezultat al unui accident și chiar dacă intenția nu e formulată conștient pe baza unui concept de artă, totuși ea este cea care orientează construcția operei. Accentul asupra erorii intenționale urmărea să îndrepte din nou atenția asupra operei și asupra relațiilor ei formale care pot fi prezentate în mod critic. Ca recomandare, observația este fără îndoială corectă; ca parte a unei teorii estetice, ea este ușor exagerată: una e să restrângi interpretarea din punct de vedere critic la ceea ce este susținut de dovezi și alta e să negi existența relațiilor cauzale care au produs evidența respectivă. Când Robinson Crusoe vede o urmă pe nisip, el nu poate deduce decât ceea ce îi indică mărimea și forma urmei respective. Cu toate astea, el poate trage concluzia că la originea urmei se află o altă ființă umană și că nu e singur pe insula lui. În calitate de critici, nu putem interpreta decât ceea ce ne indică opera, însă putem deduce existența unei minți creatoare ale cărei intenții sunt reprezentate în operă.

Concluzii

Intențiile ne atrag atenția asupra problemelor semnificației. Putem folosi aceste cunoștințe pentru a înțelege ce anume comunică o operă de artă. Modelul comunicațional tratează întreaga artă în baza unei analogii extinse cu limbajul. Intențiile sunt transmise printr-un anumit produs și pot fi înțelese atât în mod direct, ca formă de comunicare, cât și indirect, pe baza unor mărturii de tipul explicațiilor oferite de artiști și

Artistul și opera de artă de critici. Totuși, cunoașterea intențiilor artistului nu înseamnă cunoașterea operei, deoarece poate fi vorba de mai mulți artiști și chiar dacă ar fi unul singur, el poate face mai mult sau mai puțin decât a intenționat. În plus, mărturiile eu privire la intenții pot să lipsească, pot fi pierdute sau pot să nu fi existat niciodată, deși opera există. Intențiile ne ghidează atunci când interpretăm o operă de artă, dar ar fi o eroare să punem semnul egalității între intenții și semnificația pe care încercăm s-o interpretăm. Interpretarea depinde de dovezile empirice, iar acestea provin

în primul rând din opera însăși. Teoria noastră estetică poate să definească în continuare artistul ca pe o cauză intențională, chiar dacă privim opera de artă în primul rând în funcție de ceea ce știm despre ea.

Dorința noastră era să înțelegem relația dintre autor și obiectul pe care el îl produce. Un posibil răspuns ar putea fi cel constituit în jurul intențiilor și a ceea ce este comunicat. Dificultatea acestui răspuns -dacă îl privim ca pe o teorie – nu ține de faptul că el nu surprinde o parte a relației dintre artist și operă, ci de faptul că povestea nu se poate reduce doar la atât. Dorim probabil să păstrăm intențiile și comunicarea în vocabularul nostru estetic, dar nu vrem să ne bazăm doar pe ele. Relația dintre autor și opera de artă este mult mai complexă.

Inspirația

Dacă ne punem întrebarea de ce anume este nevoie, dincolo de intenții, pentru a avea o operă de artă, răspunsul evident este că trebuie să existe o anumită abilitate de a fabrica obiecte. În accepțiunea ei specific contemporană, de categorie aparte de obiecte și autori, arta s-a îndepărtat de sensul ei mai vechi, care sublinia calitățile meșteșugărești. Artizanii alcătuiau acea clasă de indivizi înzestrați pentru un anumit meșteșug. În teoriile clasice și medievale nu se făcea nici o distincție clară între artizani și artiști. Legătura strânsă între artă și meșteșug era de asemenea evidentă în structura gildelor (în esență, uniuni meșteșugărești) și a sistemului de ucenicie. Pictorii nu se deosebeau prea mult de aurari; poeții aveau poate un statut special, dar muzicienii erau angajați ca să acompanieze serviciul religios și unele ocazii speciale.

Treptat, din unitatea de vederi clasică și medievală s-a desprins impresia că opera de artă este un lucru construit în scopuri estetice și în virtutea propriilor sale însușiri. Apariția artei (în această accepțiune) face parte din procesul nașterii lumii moderne. În cadrul acestui proces, premisa că arta presupune o anumită îndemânare a trebuit regândită. Inspirația a făcut întotdeauna parte din ecuație. Teoriile clasice ale inspirației erau menite să explice faptul că artizanii, în special poeții și muzicienii, produceau mai mult decât puteau explica. Trecerea la accepțiunea modernă a artei ca fenomen aparte a subliniat totuși într-un mod mult mai pronunțat diferența dintre artă și meșteșug și astfel inspirația a devenit din ce în ce mai importantă. Această tranziție istorică a scos la iveală unele trăsături semnificative ale relației dintre artă și meșteșug sau îndemânare creatoare.

Îndemânarea creatoare în a sa „Elegie într-un cimitir de țară” (Elegy Written in a Country Churchyard), poetul Thomas. Gray privește mormintele din cimitirul unui sat și își imaginează că „Un oarecare Milton, mut și fără glorie poate că zace aici/Și-un oarecare Cromwell, nevinovat de sângele vărsat al patriei sale”. Ni se cere să ne imaginăm că sătenii care n-au realizat niciodată fapte mari și nici n-au scris versuri extraordinare ar fi putut face toate aceste lucruri, în alte circumstanțe. Prin ce se deosebește un poet de un țăran tăcut? Sătenii lui Gray, fără știință de carte și lipsiți de un confort minimal, n-ar fi putut nici măcar să-și formuleze intenția de a scrie poezie și chiar dacă ar fi

putut, dorința în sine n-ar fi fost de ajuns. Trebuie să existe un produs, un artefact, un lucru concret care să supraviețuiască artistului. (Ca orice altă generalizare filosofică și aceasta va fi contestată ulterior – de pildă, de arta performativă.) în această privință, trebuie să facem o distincție între două tipuri de intenții. Atunci când vreau să scriu un roman, pot avea această dorință și-mi pot închipui că sunt capabil s-o îndeplinesc: îmi imaginez cum ar fi să termin romanul și poate că-mi imaginez chiar intriga și personajele. Intenția mea rămâne însă nefinalizată, de vreme ce dorința de a face un anumit lucru nu presupune neapărat și intențiile concrete și specifice necesare pentru a o îndeplini. Dorința mea de „a scrie un roman” nu presupune și faptul că aș avea vreo idee despre ce implică asta în realitate: intenția vizează produsul final și nu procesul în sine. Cel de-al doilea tip de intenție leagă ceea ce se face de ceea ce se încearcă. Pot încerca să scriu efectiv un roman; pot scrie o sută de mii de cuvinte, construind dialoguri și întâmplări. Intenția mea este acum productivă – doream să fac un anumit lucru, iar acum îl pot arăta sau prezenta oricui dorește să-l citească. Totuși, intenția mea poate încă să eșueze. S-ar putea să fi scris ceva autobiografic, în sensul că e vorba mai degrabă de o serie de memorii decât de un roman, sau poate că e atât de prost scris și conceput încât devine un simplu amestec de episoade, sau poate e doar o bâlbâială. Primul tip de intenție se rezumă la simpla dorință de a face ceva; cea de-a doua e o intenție concretizată într-o acțiune. Însă niciuna dintre ele nu poate reuși fără o anumită îndemânare creativă. Milton cel mut și fără glorie al lui Gray n-ar fi devenit niciodată poet dacă doar și-ar fi dorit sau dacă doar ar fi intenționat asta, fără să fi dobândit acel meșteșug al mînuirii limbajului pe care îl cere poezia.

Meșteșugul poate fi o parte neglijabilă sau una supraestimată a relației artistului cu opera de artă. Să analizăm mai întâi câteva dintre situațiile în care acesta e neglijat. Gray susține implicit ideea că adevărata natură poetică rezidă în capacitatea de a simți și de a percepe lucrurile într-un anume fel. Emoția poetică este un lucru de care orice om sensibil poate fi capabil: el reacționează în fața naturii, a frumuseții și a iubirii, astfel încât oricine trăiește sentimente tandre sau melancolice la evocarea unei plimbări într-un cimitir de țară este, în esența sa, un poet. În acest caz, măiestria pe care o cere scrierea efectivă a unui poem ar fi secundară. O mulțime de anecdote susțin această idee. Se spune că Leonardo da Vinci i-ar fi replicat starețului revoltat că se află în fața unui perete gol acolo unde ar fi trebuit să fie Cina Cea de Taină, spunând că actul propriu-zis al pictării constă în a-ți imagina opera – execuția vine abia după aceea. James McNeil Whistler a replicat în fața obiecției lui John Ruskin (care spunea că pictura extrem de abstractă a lui Whistler era totuna cu aruncarea unei oale de vopsea în obrazul publicului) invocând autoritatea unor ani de experiență artistică. Dacă rezultatul final părea să necesite prea puțin din măiestria pe care Ruskin o admira, cu atât mai rău pentru Ruskin și pentru public: le lipsea sensibilitatea educată a lui Whistler. Teoriile estetice din spatele acestor anecdote diferă, însă ele au în comun impresia că meșteșgul

este un element suplimentar, independent, separat de artă. El servește doar scopului de a face opera mai publică și mai accesibilă.

Artistul și opera de artă

Totuși, o astfel de atitudine se află în evidentă contradicție cu practica. Gray, Leonardo și Whistler au lucrat cu toții ani de zile pentru a-și dobândi meșteșugul și știau că fără produsul acestei măiestrii nu există artă. Majoritatea artiștilor practicanți admit din capul locului existența unei relații strânse între meșteșugul dobândit și capacitatea de a imagina și concepe arta. Intenția de a produce ceva nu poate fi dusă până la capăt fără cunoașterea posibilităților și a metodelor, care se dobândește doar cu ajutorul practicii și al meșteșugului. Desenele derutant de simple ale lui Picasso sau structurile geometrice ale lui Mondrian nu se nasc fără îndemânarea de a mânui culoarea și forma. „Și eu aș putea să fac asta” poate fi reacția obișnuită la vederea anumitor imagini pictate, dar faptul că artistul este cel care le-a produs rămâne totdeauna valabil, în loc să illustreze cât de puțină îndemânare este necesară, astfel de exemple arată de fapt cât de profund trebuie asimilat meșteșugul înainte ca el să poată fi simplificat în asemenea reprezentări șocante. Majoritatea creațiilor din sfera literaturii, a picturii și teatrului de amatori sunt deosebit de complexe. Profesionalismul e dovedit de simțul mărimii, nu de exces. Prin urmare, deși meșteșugul poate fi neglijat, el este în mod cert o parte esențială a relației dintre artist și operă.

Totuși, ca criteriu estetic măiestria poate fi și supraestimată. Un alt tip de anecdotă ilustrează această situație. Pictorii sunt deseori admirați pentru îndemânarea cu care fac reproduceri extrem de realiste (numite trompe l'oeil tocmai pentru că înșeală ochiul privitorului). Se spune că Zeuxis, un artist grec din perioada antichității clasice, ar fi pictat niște struguri care păreau atât de reali încât păsările ar fi încercat să-i ciugulească. Unele componente arhitecturale pictate din arta Renașterii sunt atât de dibaci realizate, încât numai din anumite unghiuri ochiul poate spune că nu sunt tridimensionale. Astfel de performanțe ne încântă și în același timp ne trezesc admirația. De fapt, le admirăm în două moduri diferite. Primul apreciază reproducerea ca pe o transpunere directă a ceea ce ea reprezintă: dacă nu poți avea obiectul real, atunci un tavan sau un peisaj pictat este un bun substitut. Cu cât este mai înșelat ochiul, cu atât e mai bună pictura. Cea mai bună imagine pictată ar fi aceea care ar izbuti să nu fie recunoscută ca reproducere. Iluzia intră în joc și în cel de-al doilea mod de a admira fenomenul trompe l'oeil. El presupune recunoașterea faptului că imaginea pictată este o iluzie: ceea ce admirăm este asemănarea ei cu realitatea și măiestria care a condus la acest lucru, iar pentru a o admira trebuie să facem o comparație care depinde de capacitatea noastră de a sesiza diferența. În primul caz, fotografiile pot înlocui pictura; în procesul reproducerii ele funcționează mai bine decât orice mână de artist. Totuși, există în pictură o mișcare recentă, numită fotorealism, în care pictorul produce o imagine atât de asemănătoare unei fotografii încât poate fi

confundată. Acest exemplu ilustrează cel de-al doilea tip de fascinație – în care pictorul creează nu scena în sine, ci iluzia de a fi fotografia unei scene.

Fotorealismul ilustrează această chestiune și prin faptul că depinde la rândul lui de o iluzie. Tendința este ca atenția să se deplaseze de la obiectul realizat la îndemânarea în sine. Dincolo de meșteșugul pe care îl presupune construirea imaginii, nu s-a produs nimic care să nu fi fost deja disponibil. (Lucrurile nu stau așa pentru întregul curent fotorealist, mișcare picturală complexă și care ar trebui înțeleasă în contextul reacției față de alte curente, cum ar fi de pildă expresionismul abstract.) Anecdotele despre Zeuxis și alți pictori iluzioniști spun ceva despre artiști și nu despre arta lor. Intenția nu este de a produce un obiect, ci de a face dovada unei măiestrii. Atunci când ne concentrăm asupra meșteșugului avem tendința să pierdem din vedere relația dintre artist și opera de artă.

Pictura iluzionistă este doar un exemplu în ce privește grija pentru meșteșug și îndemânare. Același lucru se regăsește în virtuozitățile interpretării muzicale, cultivate cu intenția de a ilustra calitățile interpretului: ești mai puțin interesat de muzică decât de uimitoria capacitate a muzicianului de a interpreta combinațiile dificile impuse de compozitor. Cântăreții de operă inserează uneori note suplimentare foarte înalte, fiindcă publicul așteaptă din partea lor să-și dovedească forța. Toate aceste demonstrații ne atrag atenția asupra interpretului și a dificultății performanțelor lui, mai degrabă decât asupra obiectului interpretării.

Există o relație naturală între teoriile estetice ale imitației și accentul pus pe îndemânare. Capacitatea noastră de a imita ne provoacă plăcere și pare să fie o componentă fundamentală a capacității de a învăța. Copiii sunt imitatori înnașcuți, care învață pe parcursul acestui proces. Opinia comună potrivit căreia arta ar trebui să copieze realitatea și să producă obiecte recunoscutibile – fie ele scrise, auzite sau văzute – datorează cu siguranță foarte mult înclinației noastre naturale spre imitație. Totuși, îndemânarea și intențiile care susțin ilustrarea ei nu se limitează la teoriile

Artistul și opera de artă imitației. De pildă, impresia că artiștii ar trebui să ne ofere „expresia reală” a propriei lor personalități se integrează cu ușurință într-o teorie a expresiei. Ceea ce vreau să subliniez aici nu este faptul că una sau alta dintre teorii surprinde cel mai bine fascinația pe care măiestria artistică o exercită asupra noastră, ci faptul că, atunci când ne concentrăm asupra ei, examinăm o altă relație decât cea pe care ne-am propus s-o înțelegem: relația dintre autor și operă este înlocuită de o relație între producător și capacitatea de a produce. Indiferent ce ar însemna ea și indiferent cât ar fi ea de importantă ca parte a procesului de construcție estetică, nu este vorba despre același lucru. Sperăm ca operele de artă să fie ceva mai mult decât niște simple demonstrații de îndemânare.

De la meșteșug la artă

O distincție paralelă ne poate ajuta să înțelegem diferența dintre meșteșug și artă. Așa cum observăm la începutul acestui capitol, în toate

formele ei arta a fost întotdeauna strâns legată de meșteșug. O bună parte a istoriei sale, procesul de creație artistică a fost inclus în rândul meșteșugurilor. Artizanii fabricau anumite obiecte, iar uneori aceste obiecte erau în același timp și opere de artă. Artiștii erau artizani – făceau parte din ghilde și uniuni de meșteșugari (lucru valabil încă pentru mulți artiști contemporani). Totodată, se făcea o distincție implicită între artele utile și cele destinate de la bun început plăcerii sau educației. Pictorii, muzicienii și chiar poeții sau dramaturgii puteau trece drept artizani talentați, dar li se acorda și un statut special, grație lucrurilor pe care le produceau.

La începutul epocii moderne (în secolele XVII și XVIII), această distincție implicită a dobândit o anvergură teoretică. Artele frumoase -pictura, muzica, teatrul, sculptura, dansul – au fost ridicate deasupra artelor decorative (tapiseria, ceramica, grădinăritul), care la rândul lor se deosebeau de artele utilitare ca șlefuirea lentilelor, fabricarea harnașamentelor etc. Motivele pentru care noțiunea de 'arte frumoase' a apărut tocmai în acel moment istoric sunt complexe și țin atât de schimbările privitoare la cei care sprijineau arta și la modul în care erau create operele, cât și de schimbările din teoria artei care domină în momentul respectiv. Clasa mijlocie în ascensiune apela la pictură, poezie, roman și teatru, arte care înainte ar fi avut doar un patronaj aristocratic și eclesiastic. Mijloacele de producție mecanice au adâncit diferența dintre obiectele utile și cele care apelau la sensibilitatea estetică.

Totuși, din punct de vedere teoretic principala schimbare ține de explicarea diferențelor privind plăcerea însăși: unele plăceri erau considerate superioare și deci nu aveau nevoie de nici o justificare utilitaristă. Artele frumoase erau prețuite pentru ele însele, în timp ce artele decorative făceau apel la vanitate, iar cele utilitare la nevoile pe care le satisfăceau. Teoria estetică încerca să explice o categorie aparte a experienței și sensibilității, considerată a fi diferită de alte tipuri de experiențe și emoții. Acel „ceva în plus” atribuit artei a dus la apariția unei categorii distincte – artele frumoase – care reclama, astfel, propriile metode de creație.

Începând din Renaștere, artiștii au pretins treptat să li se acorde un statut și o demnitate inaccesibile înainte; în același timp operele lor au ajuns să fie prețuite pentru ele însele, ca niște obiecte speciale și oarecum superioare altor produse. Simpla îndemânare însemna meșteșug, pe când artele frumoase erau ceva mai mult. Respectul pentru artele frumoase a devenit o parte integrantă a culturii și a teoriilor despre artă (cel puțin așa au stat lucrurile până de curând) și își are originea în intuițiile noastre estetice. Nu trebuie decât să ne gândim la muzee, la școlile de arte frumoase, la galerii și la societățile care promovează muzica de operă și dansul ca să înțelegem cât de răspândită este ideea că artele frumoase sunt într-un anumit sens diferite și speciale.

Dificultatea constă, desigur, în a spune prin ce diferă arta, dacă ea nu este doar o chestiune de îndemânare. Primul lucru pe care trebuie să-l observăm este rolul pe care îl joacă regulile în acest proces. Pentru a produce un anumit lucru, meșteșugarul trebuie să fie capabil să respecte un plan: se

urmărește un anumit produs final și există niște metode de a atinge acest scop, metode care constituie meșteșugul propriu-zis. Este o combinație între abilitatea dobândită prin antrenament și metodele corespunzătoare, care țin de modul de lucru. Se poate spune că această combinație între mijloace și îndemănare dau regula de bază a meșteșugului respectiv: dacă faci X, i se spune ucenicului, vei obține rezultatul Y. Maestrul este cel care știe cum să-și atingă scopul, aplicând regulile prescrise... V., LM.

Artistul și opera de artă

Așa cum am văzut, arta presupune îndemănare, deci arta are nevoie de reguli, iar creatorul trebuie să cunoască aceste reguli și modul cum se aplică ele. Totuși, se poate observa că, luată ca atare, această procedură tinde să conducă doar la exemplare ale aceluiași obiect: regulile singure nu produc o nouă artă, ci doar reluări a ceea ce s-a produs deja. În pictură, muzică și literatură pentru fiecare capodoperă există o mulțime de creații mai puțin reușite care reiau opera maestrului în funcție de un mod de lucru deja învățat. Ajungi să te întrebi care e diferența între capodoperă și imitațiile ei mai slabe.

Inspirația este o cale de a scoate artistul de pe tărâmul meșteșugului și de a-l integra într-o categorie aparte de creatori, care sunt inspirați în ceea ce fac. Este o teorie estetică foarte veche, care poate îmbrăca numeroase forme. Zeii ne vorbesc prin mai multe voci – ale oracolelor, ale preoților și ale celor care trăiesc un extaz divin. Artiștii pot fi trecuți și ei pe această listă. Măiestria unui artist este pusă în slujba unui mesaj, pe care nu e nevoie ca el să-l înțeleagă. Asta nu contrazice ideea că artistul are o anumită îndemănare, care-i este necesară pentru comunicarea cu publicul, tot așa cum un oracol trebuie interpretat, iar un preot trebuie să învețe să execute ritualul în mod corect. Însă, potrivit teoriei inspirației, măiestria este inutilă dacă nu există un mesaj inspirat care să fie transmis. Revenim deci la teoria că arta înseamnă comunicare, dar acum nu intențiile artistului, ci o voce mult superioară care se exprimă prin intermediul lui este cea care dă seama de mesajul comunicat.

Totuși, inspirația nu trebuie înțeleasă doar în termeni de zeități și oracole; sursa ei poate fi chiar procesul istoric. Poate că aparținem cu toții unei mișcări de care suntem doar parțial conștienți. Potrivit acestei teorii, arta este o formă de comunicare inspirată de un spirit materializat, care se manifestă prin intermediul sufletelor sensibile, capabile să transmită ceea ce simt fără să și înțeleagă neapărat. Istoria în sens linear, de mișcare progresivă, este o idee foarte modernă. Istoria clasică încerca să plaseze evenimentele în relație cu originile unei culturi, istoria modernă ne oferă o narare a evenimentelor. Începând cu secolele XVIII și XIX, sensul istoriei a fost găsit în interiorul ei. Istoria declinului și decăderii Imperiului Roman a lui Edward Gibbon descria o alternanță de succese și decăderi în istorie, care echivalau cu o lecție morală. G. W. F. Hegel (1770-1831) a mers și mai departe, considerând istoria drept o manifestare a spiritului unei culturi, cum ar fi de pildă cea a poporului german. Dacă această perspectivă pare prea mistică și supranaturală, trebuie spus că ulterior ea a fost „demitologizată” prin intervenția inconștientului individual sau

colectiv. Nu e nevoie să apelăm la nici o ființă sau proces transcendentă ca să putem spune că artiștii sunt capabili să producă opere de artă, fiind inspirați să transmită un mesaj pe care ei înșiși nu îl pot înțelege.

Elementele principale ale teoriei inspirației plasează creatorul într-o postură intermediară, undeva între o idee sau emoție altfel inaccesibilă și materializarea ei într-un obiect accesibil și altora. Artistul nu creează opera, ci servește mai degrabă ca mijloc pentru producerea ei. Rezultatul acestui proces diferă de simplele produse ale meșteșugului și îndemnării, deoarece el comunică idei și sentimente prea profunde, prea diferite sau prea importante pentru a se limita la reguli. Ceea ce ni se comunică ia de obicei forma unor cunoștințe despre lucruri considerate importante în sine – binele și răul, dreptatea și nedreptatea, natura ființei, a idealurilor și temerilor noastre. Totuși, s-ar putea ca mesajul să constea într-o experiență sau într-o emoție și nu neapărat în tipul de lucruri ușor de transpus în cuvinte sau propoziții. Se întâmplă deseori să nu ne putem exprima ideile sau valorile fără să apelăm la o operă de artă. Teoria inspirației încearcă să explice modul în care arta furnizează ceea ce altfel ar fi imposibil de exprimat. În același timp, inspirația explică și valoarea pe care o atribuim artei, așezând-o deasupra obiectelor artisanale sau meșteșugărești.

Totuși, dacă pentru a produce artă e nevoie de ceva mai mult decât niște reguli, artistul este cel care furnizează acest 'ceva' în plus. Una din modalitățile de a conferi artistului o mai mare importanță în cadrul acestui proces este aceea de a spune că regulile nu există până când el nu produce operele de artă care le consemnează. Artizanii sunt 'utilizatori-de-legi', pe când artiștii sunt 'creatori-de-legi'. De pildă, ei instituie legile chiar în procesul construirii propriilor opere; ulterior alții le pot urma, reluând procesul până când întregul său potențial este epuizat. Acesta e doar unul dintre sensurile în care putem spune că inspirația are nevoie de geniul artistului. Unul dintre avantajele teoriei geniului este că face din nou din artist o componentă importantă în acest mecanism, micșorând nevoia noastră de a apela la zei sau la forțe psihologice necunoscute.

Inițial, geniul desemna o trăsătură caracteristică pentru un anumit individ sau grup. Acest sens al termenului îl utilizăm atunci când spunem

Artistul și opera de artă despre cineva că are geniul vorbirii sau al sosirii cu întârziere. În estetica modernă, apărută în secolele XVII și XVIII, 'geniul' a ajuns să descrie capacitatea de a produce lucruri ordonate și eficiente înainte ca regulile necesare construirii lor să fie disponibile. Știm că există reguli, deoarece putem recunoaște în aceste obiecte anumite regularități și similitudini, dar până când geniul nu creează efectiv opera, nu avem nici o idee despre potențialul ei: legile armoniei au putut fi învățate abia după ce au fost integrate în operele muzicale. Când un nou geniu apare și creează muzica dodecafonică, deprindem un alt set de reguli posibile. Înainte de Giotto (1266-1337), pictura occidentală urma regulile bizantine care aveau ca efect culori minunate și o anumită transparență spirituală, dar prea puțină adâncime a

imaginii. După Giotto, mai mulți pictori au formulat noi reguli ale perspectivei, pe care orice student la Arte le studiază și astăzi. A fost nevoie de geniu pentru a rupe cu trecutul și pentru a intra într-o zonă unde noile reguli încă nu existau. Puterea de a face acest lucru presupune inspirație și o nouă viziune, iar artistul care reușește să descopere modul în care își poate comunica viziunea este cel pe care îl numim 'geniu'.¹⁶

Limitele inspirației

Atunci când o teorie apelează la noțiunea de geniu apar unele probleme. Artiștii nu par foarte pricepuți în a explica ceea ce fac: pot să facă și știu cum să facă într-un anumit sens al cuvântului 'a ști', dar nu și în alt sens, la fel de important. Sensul în care se poate spune că știu ceea ce fac e strâns legat de regulile meșteșugului lor. Își pot explica acțiunile și chiar motivele acestor acțiuni într-o manieră care le permite celorlalți să procedeze la fel. Însă celălalt sens al noțiunii de 'a ști' reclamă nu doar capacitatea de a crea un anumit efect, ci și pe aceea de a-l înțelege. Diferența seamănă cu aceea între a ști să aduni două numere și a înțelege ce este numărul și cum funcționează adunarea în termenii teoriei mulțimilor. Majoritatea celor care știu aritmetică n-ar putea explica sistemul numeric. Majoritatea artiștilor sunt, în calitatea lor de creatori, într-o situație identică. Chiar dacă ceea ce produc este oarecum diferit și conduce la o experiență estetică importantă dintr-un anumit punct de

Vezi și discuția despre geniu ca parte a teoriei expresiei, cuprinsă în capitolul 2.

Vedere, regulile prin care s-a obținut opera respectivă nu ne explică în ce constă diferența. Suntem nevoiți să conchidem că, într-o anumită privință, atât regulile, cât și geniul sunt insuficiente pentru a explica ceea ce fac artiștii atunci când produc o operă de artă.

Unele tipuri de inspirație par să împiedice artistul să fie altceva decât un simplu mijloc de a atinge un scop. Câtă vreme artiștii erau membri ai un sistem de producție constituit în jurul meșteșugurilor, lucrurile se opreau aici și faptul în sine era suficient. În ansamblu, statutul artistului nu era foarte important. Excepție făceau poezii, dramaturgii și constructorii, ale căror capacități creatoare dovedite public le confereau un statut special. Totuși, chiar și așa ei rămâneau în esență niște simpli executanți. Însă atunci când artiștii sunt considerați genii care pot formula reguli noi, pare ciudat că ei nu știu, în sensul tare al conceptului de cunoaștere, ce anume oferă creațiile lor.

Integrarea noțiunii de inspirație în teoria estetică poate avea două efecte opuse. Pe de-o parte, ea reduce importanța artistului, care devine un simplu mijloc de comunicare. Mai mult, artistul nu trebuie să știe – și potrivit unor teorii ale inspirației, nici nu poate ști – ce anume se comunică prin intermediul operei, în accepțiunea mai 'tare' a noțiunii de cunoaștere. Prin urmare, artiștii sunt de fapt ceva mai puțin decât niște artizani, care măcar aveau un rol de sine stătător. Bieții artiști depind de inspirație, care poate să vină sau să nu vină. Descrierea pe care Platon o face poetului epic Ion așează artistul exact în această postură. Pe de altă parte totuși, inspirația îl poate ridica deasupra

artizanului. Societatea artiștilor este una a celor puțini și aleși, posesorii unor cunoștințe și ai unor valori speciale; ei merită un tratament și o cinstită aparte. Atunci când Shelley îi numește pe poeți „legiuitorii neștiuți ai lumii”, revendică pentru ei un loc mai presus de simplele treburi lumești. Când aceeași teorie poate genera efecte diametral opuse, putem presupune că ea ascunde o oarecare confuzie. În acest caz, problema ține de caracterul obscur al mesajului și al autorului său.

Prima utilizare teoretică a conceptului de inspirație datează din timpul Greciei clasice și al filosofiei romane. Inspirația oferea o punte de legătură între religie și activitățile civice și prin urmare acest concept era influențat de credințele religioase care dădeau răspunsul la întrebările 'cine' și 'ce': zeii erau răspunsul la întrebarea 'cine?', în timp ce viziunea mitică despre lume, cu toate consecințele ei morale și

Artistul și opera de artă culturală, era răspunsul la întrebarea 'ce?'. Văzută din această perspectivă, ne-ar fi greu să credem în inspirație. Ea a devenit importantă pentru a doua oară după Renaștere, atunci când rolul artiștilor s-a amplificat, iar arta părea să ofere o alternativă la vechile credințe religioase. Artiștii inspirați au luat locul preoților, iar emoția estetică a luat locul religiei. În primul caz, arta era slujitoarea religiei, în cel de-al doilea, ea a devenit un concurent. În ambele situații, inspirația ascunde o ambiguitate privitoare la sursele semnificației estetice.

O consecință interesantă a ideii că artiștii sunt inspirați este faptul că interpretarea artei devine obligatorie: este nevoie de critici care să ne spună ce anume comunică artistul, atât pentru că mesajul rostit (sau construit) poate fi dificil, cât și pentru că artistul nu ne poate fi de nici un ajutor. Am trecut de la elogierea intențiilor artistului la descoperirea faptului că ele nu contează, pentru că artistul oricum nu știe ce face. Influența acestei abordări s-a făcut simțită în faptul că arta și artistul au primit simultan o poziție aparte în cadrul societății, precum și în impresia că fără ajutorul criticii creația depășește nivelul de înțelegere al unei persoane obișnuite. T. S. Eliot și James Joyce sunt admirați tocmai pentru că sunt obscuri și greu de înțeles; fiecare dintre ei a devenit subiectul unei industrii critice, aidoma multor alți scriitori. Același lucru se întâmplă în muzică și în pictură. Privitorii obișnuiți sunt derutați de modul în care arată extraordinara Guernica a lui Picasso. Li se spune că e o artă mare, dar au nevoie de mult ajutor pentru a înțelege de ce.

Obiecția fundamentală adusă teoriei estetice a inspirației pleacă de la incertitudinea ei abia mascată și de la nevoia de interpretare. O teorie este deficitară dacă nu reușește să explice termenii ei principali: o teorie a combustiei care vorbește despre o „substanță combustibilă”, flogisticul, folosește o simplă denumire pentru a ascunde faptul că nu înțelege procesul respectiv. A spune că artiștii creează artă – și nu doar obiecte artizanale, ca alți meșteșugari – pentru că sunt inspirați sau pentru că au geniu înseamnă să folosești termenii 'inspirație' și 'geniu' în aceeași manieră. Nu se câștigă nimic prin simpla numire a unei surse imposibil de identificat. La începutul esteticii

moderne criticii vorbeau adesea despre unje ne sais quoi, despre un „nu știu ce”, ca fiind sursa frumuseții aparte care însoțea anumiți oameni sau anumite opere prezentate publicului. O mare parte din estetica modernă s-a îndreptat către înlocuirea celui „nu știu ce” cu ceva mai explicit. Inspirația rămâne în continuare obscură.

Concluzii

Am început această discuție printr-o tentativă de a înțelege motivul pentru care îndemânarea este strict necesară existenței operei de artă: arta nu se poate rezuma la sentimentele sterile ale unor artiști incapabili să se exprime. Însă măiestria se dovedește insuficientă pentru a distinge între artă și meșteșug, respectiv, între artiști și artizani. Arta are nevoie de reguli, dar regulile nu sunt suficiente pentru a produce artă. Ajungem astfel la inspirație ca la o trăsătură distinctivă a artei. Într-o perspectivă tradițională, inspirația este rezultatul unui proces de comunicare în care artistul este instrumentul, iar opera de artă – rezultatul final. Pentru ca procesul să aibă loc, nu e necesar ca artistul să știe, adică să înțeleagă ce se comunică sau ce se întâmplă. În estetica modernă, rolul artistului este scos în evidență prin faptul că el devine un creator-de-reguli și nu un utilizator-de-reguli. Aceasta este principala trăsătură a geniului: artiștii adevărați au geniu, cei mediocri finisează detalii, iar artizanii produc doar copii și obiecte utilitare.

Totuși, geniul și inspirația se dovedesc obscure din punct de vedere teoretic. Ele nu fac decât să denumească ceea ce noi ar trebui de fapt să înțelegem. E puțin probabil ca argumentele metafizice și religioase ale teoriilor inspirației să ni se pară astăzi convingătoare. Totodată, e puțin probabil să considerăm că artistul merită statutul exagerat de oracol; în plus, mai există și bănuiala că nu e strict necesar ca arta să fie obscură pentru a fi 'mare'. Cu toate acestea, nu trebuie să pierdem din vedere motivul pentru care inspirația a devenit o noțiune atât de importantă: intențiile artistului nu sunt suficiente pentru a explica singure producerea operelor de artă și nici arta nu e doar o chestiune de îndemânare. Prin urmare, introducerea unui 'e ne sais quoi' pare inevitabilă. Însă nici acesta nu va funcționa de unul singur. Nu putem să punem pur și simplu o etichetă lucrurilor pe care nu le înțelegem și să le transformăm într-o teorie. Pe de altă parte, printre aspectele pe care orice teorie estetică trebuie să le explice se află valoarea neîndoielnică și atenția deosebită pe care le acordăm artei și artiștilor. Dacă inspirația se dovedește mai puțin potrivită pentru un răspuns final, trebuie spus totuși că ea ne-a ajutat să identificăm un set de probleme și ne-a sugerat o direcție în care s-ar putea să găsim soluții.

Artistul și opera de artă

Creativitate și originalitate

Interesul nostru se va îndrepta în continuare spre relația dintre artist și operă, producător și produs. O alternativă la ideea potrivit căreia artistul reprezintă doar un canal de comunicare atins de inspirație este să-l privim ca pe creatorul original al unor obiecte sau idei noi. Creativitatea și originalitatea

par niște idei cât se poate de comune atunci când ne gândim la artă în general, însă trebuie să ne amintim faptul că ele țin de o anumită teorie estetică. Nu întotdeauna autorii operelor de artă au fost interesați să creeze ceva original și nici n-au fost întotdeauna considerați creativi. Primele teorii ale imitației subliniau importanța relației dintre opera de artă și un model ideal; modelul constituia originalul, în timp ce opera era doar o imitație. Sarcina artistului era să se apropie cât mai mult de original și nu să îi adauge ceva. În caz că ar fi jucat cât de cât un rol, creația nu intra în sarcina artistului, ci a zeilor sau a predecesorilor lui. Creativitatea și originalitatea au devenit importante din punct de vedere estetic doar în momentul în care artiștii au început să se considere pe ei înșiși drept o parte a operei.

Așa cum am precizat în numeroase rânduri, cea mai mare parte a problematicei esteticii filosofice a primit forma inițială în secolele XVII și XVIII. Creativitatea și originalitatea țin în primul rând de romantismul începutului de secol XIX. Poetii romantici considerau că poezia în sine este un mod de a da naștere unei lumi noi și prin urmare au susținut că sarcina lor principală era una cu adevărat creativă. Filosofia a mers și ea pe urmele poetilor romantici. Prin operele lui Arthur Schopenhauer (1788-1860) și Friedrich Nietzsche (1844-1900), filosofia romantică a descris o lume re-făcută cu ajutorul gândirii. Curentul filosofic dominant în secolul XIX este idealismul filosofic. În descrierea și explicarea lumii înconjurătoare, idealistii puneau pe primul loc termenii mentali, cum ar fi 'gândirea', 'ideea', 'conștiința', 'spiritul' etc. De vreme ce gândirea și ideile constituiau temeiul realității vizibile, gândirea creativă și ideile originale deveneau posibile într-o manieră interzisă de filosofii anterioare. Să urmărim în continuare modul în care creativitatea și originalitatea au fost integrate în teoria estetică.

Creativitatea

Am putea începe prin a ne întreba ce înseamnă să creezi ceva. Două aspecte ale creativității merită pe deplin atenția noastră. În primul rând, creativitatea presupune apariția a ceva nou. În cosmologia și mitologia clasică, creația este timpul începuturilor. Începutul este deosebit de important pentru că el definește modelele și formele a tot ceea ce urmează, în gândirea arhaică, momentul începuturilor generează tot ce există în realitate; evoluțiile ulterioare constituie repetiții ale începutului sau ale lucrurilor conținute în această secvență de timp: toate lucrurile au fost create „la început”. Nimic nu enou sub soare și prin urmare creația nu este doar un punct de plecare, ci și un punct în care se definește tot ceea ce există sau ar putea exista de aici înainte. Potrivit acestei concepții, creația este un eveniment original care se poate repeta, atât prin intermediul ritualurilor, cât și prin ciclurile naturii. Rezultă că nu poate exista decât o singură creație, deși ea se repetă iar și iar, dacă vechea creație nu a fost distrusă complet. O nouă creație ar însemna ca totul să se reia de la capăt, așa cum se întâmplă în evenimentele cataclismice (sau apocaliptice) care distrug vechea lume și impun un nou început.

Totuși, o alternativă la gândirea arhaică face din momentul începuturilor unul la fel de important. Dacă procesul creativ este văzut ca fiind esențialmente temporal sau mecanic, atunci indiferent ce se va întâmpla ulterior, el este conținut implicit în condițiile inițiale. Adepții determinismului mecanicist și-au imaginat posibilitatea ca întregul curs al istoriei să poată fi prezis, dacă informația dată este suficientă. Este o perspectivă radical diferită de viziunea arhaică, cu repetițiile și revenirile ei. Evoluția și entropia – mișcarea de la ordine la dezordine – controlează procesele naturale. Creația continuă să fie o problemă legată de începuturi, dar nimic nu rămâne la fel. Fiecare nouă îndepărtare de începuturi are ca efect o nouă stare, care nu poate fi inversată. Nu există deplasare înapoi în timp. Această perspectivă asupra creativității subliniază creația ca punct de plecare, ca început. Creația pune timpul în mișcare.

Un alt aspect al creației se concentrează direct asupra procesului creator. Să ne gândim cine este creatorul. În mod obișnuit, facem o distincție între inventatorul unui obiect și fabricantii sau meșteșugarii care intervin abia ulterior. Edison a inventat becul electric; o dată inventat, acesta a putut fi manufacturat și perfecționat, dar nu vom considera că

Artistul și opera de artă fabricarea și îmbunătățirea ulterioară sunt creative. La fel, noile idei sunt receptate în același mod. Ne gândim la un om de știință care descoperă o nouă teorie ca la o persoană creativă. Einstein este autorul teoriei generale a relativității; asta nu înseamnă că teoria nu era adevărată și înainte ca Einstein s-o formuleze, însă actul creator care ne-a dat această teorie îi aparține lui. Această accepțiune a creativității depinde de noutatea a ceea ce este produs sau conceput, comparativ cu ceea ce era deja construit sau cunoscut. Ea nu-și pune atât de multe întrebări despre originea, cât despre prezența reală a unui anumit lucru. Orice lucru nou ține de o istorie anterioară. Becurile n-au apărut gata fabricate din capul lui Edison; ele au fost inedite pentru că presupuneau o ruptură față de vechiul sistem de iluminat, schimbare care n-a fost anticipată sau prevăzută.

Ambele aspecte ale creativității au propriile lor versiuni estetice. Ideea că orice creație ține de începuturi – că ea se petrece o dată pentru totdeauna – se regăsește în concepția potrivit căreia artiștii sunt un tip aparte de creatori. De pildă, dacă simpla reluare a începuturilor este adevăratul act creator, atunci poezii epice care descriu acest moment sunt creatori doar în virtutea relației pe care o au cu acele vremuri. Poezia epică și drama mitologică par deci mai creative decât artele decorative sau poemele lirice. Creația înțeleasă ca sursă de nou explică impresia noastră că fiecare nouă formă de artă presupune o anumită desprindere de trecut. Când regula perspectivei a apărut la începutul Renașterii, a declanșat ruptura de vechile tehnici picturale. S-ar putea ca primii pictori care au folosit perspectiva (de pildă, Giotto) să nu fi fost la fel de talentați ca predecesorii lor și totuși îi considerăm mai creativi pentru că s-au rupt de metoda anterioară. Pictorii ceva mai înzestrați care au urmat sunt mai puțin creativi, pentru că n-au făcut decât să dezvolte ceea ce începuse Giotto.

Ambele sensuri ale creației sunt deci importante pentru teorie și ambele își pot găsi locul în orice estetică elaborată.

Acestea fiind spuse, trebuie totuși să admitem că noțiunea de creativitate devine mult mai importantă atunci când considerăm că artistul ca individ produce un lucru nou și distinct, decât atunci când artiștii în general trec drept niște simpli imitatori ai actelor inițiale ale creației, acele acte care țin de timpul „începuturilor”. Este o diferență esențială între teoriile estetice în care artistul este cel mult un creator secundar, sau mai degrabă un meșteșugar care respectă modelele originale și teoriile estetice care privesc artiștii ca pe niște surse de idei și stiluri noi.

A spune că un artist este creativ e mult mai reprezentativ pentru estetica post-renascentistă, decât ar fi putut fi vreodată pentru estetica clasică. Occidentală sau pentru cea tradițională răsăriteană. Creativitatea e strâns legată de ideea că gesturile și expresiile individuale sunt noi și distincte ori de câte ori apar.

Determinismul mecanicist pare să interzică creativitatea, dar estetica ne oferă totuși o ieșire din acest cadru. Numai lumea reală este strict determinată; în postura lor de creatori, artiștii ne oferă o lume de ficțiuni, iluzii și evenimente imaginare, care nu e nevoie să existe în mod efectiv, într-un anumit sens, arta a scăpat de constrângerile lumii reale pentru a explora ceea ce ar putea fi și chiar ceea ce s-ar putea să nu fie niciodată. Nu e vorba pur și simplu de fantezie și science fiction (deși nici ele n-ar trebui disprețuite, ca niște lucruri lipsite de importanță). În estetica clasică, Aristotel a făcut observația că o întâmplare dramatică care pare probabilă, deși e imposibilă, este preferabilă uneia care părea improbabilă în ciuda faptului că avusese loc în mod efectiv. Dar estetica clasică este în continuare constrânsă de nevoia sa de a repeta poveștile mai vechi, care spun „adevărul” în formele lui mitologice. Istoria și predicția sau previziunea științifică au eliberat arta (ca și alte manifestări ale spiritului uman) de încrederea în timpul primordial, dar în același timp ne-au legat de lumea cotidiană, previzibilă. Producția artistică văzută ca o formă de creație ne eliberează de această previzibilitate. Henry Fielding, scriitor de secol XVIII, a recunoscut că putea fabrica evenimente în orice mod ar fi dorit. În lumea reală personajul său, Tom Jones, ar fi fost fără îndoială spânzurat ca tâlhar, dar dacă Fielding ar fi ales să-l salveze, putea foarte bine s-o facă.

În estetica modernă, importanța creativității este subliniată de capacitatea ei de a configura experiența în mod diferit. Experiența aparține indivizilor. Oricum ar fi înțeleasă (și a fost cât se poate de diferit înțeleasă de filosofi, de la Aristotel până în zilele noastre) ea aparține indivizilor, pe care îi diferențiază. Experiența mea poate părea similară cu experiența altora, dar ea nu poate decât să semene și nu să fie identică, pentru că îmi aparține mie ca individ. Invers, pot avea multiple trăsături comune cu ale altora – genetice, istorice, culturale -dar, în virtutea experiențelor mele, sunt diferit de ei. Dacă experiența mea este esențială pentru cine și ce sunt, atunci formele pe care le

Artistul și opera de artă îmbracă această experiență devin esențiale la rândul lor. Estetica se ocupă de experiențe și prin urmare sarcina artistului ca producător este să dea o formă experienței. Această formă poate fi creativă sau repetitivă: când e creativă, surprinde noi aspecte și deschide noi posibilități pentru artă. Potrivit acestei teorii, artiștii sunt creatori în virtutea faptului că experiența trebuie să îmbrace o formă, iar unul dintre mijloacele de a realiza acest lucru este explorarea liberă care are loc în artă. Uneori arta a fost privită cu suspiciune, ca o pierdere de vreme și de energie, ca un mod copilăresc de a petrece timpul, mai mult joacă decât muncă. Una din replicile posibile în fața acestei acuzații este apelul la creativitate. Unele jocuri sunt într-adevăr o fugă de muncă și de responsabilități, dar altele sunt creative. Jocul deschide noi posibilități, care nu pot fi testate decât în artă. Când se naște un nou teatru, câștigăm ceva mai mult decât o nouă formă de distracție -dobândim o altă perspectivă asupra unor probleme vechi. Când apare un nou stil artistic, avem ceva mai mult decât o nouă formă de decorație -vedem lucrurile în mod diferit. Dacă graffiti-ul va deveni o artă, atunci vom privi clădirile și cuvintele într-o nouă lumină.

Percepția și limbajul

Privită din această perspectivă, creativitatea e strâns legată de percepție. Percepția este o operațiune complexă, care înseamnă mai mult decât a privi și a vedea pur și simplu. Ceea ce percepem este determinat de ceea ce ne așteptăm să vedem, de afinitățile noastre și de modul în care prelucrăm inputul senzorial. Să analizăm pe rând fiecare dintre acești trei factori. În orice situație perceptuală avem anumite așteptări, fie doar și ceva care să ne orienteze atenția. Dacă vreau să știu unde îmi sunt ochelarii, îi caut și e posibil să nici nu observ alte obiecte din câmpul meu vizual. Sau, dacă sunt un actor care așteaptă să dea replica, s-ar putea să nu percep alte cuvinte rostite în timp ce eu urmăresc atent o anumită frază. Totuși, așteptările pot fi mult mai complexe. Un fizician are suficiente cunoștințe pentru a vedea anumite lucruri pe care un non-fizician nu le poate nici măcar observa. Abia atunci când noile descoperiri ne spun ce ar fi trebuit să căutăm, putem observa ceea ce se afla dintotdeauna acolo, dar era invizibil din cauza lipsei noastre de cunoștințe conceptuale.

Artistul și opera de artă

Totodată, grație unor trăsături înnăscute sau dobândite suntem înclinați să sesizăm doar anumite lucruri și nu altele. O pasăre poate să perceapă schimbările instantanee ale vântului, dar să nu observe un geam, pentru că un geam nu se nuinără printre condițiile de mediu care influențează capacitățile ei senzoriale. Însușirile mele diferă de ale câinelui meu; unele dintre aceste proprietăți sunt „adânc înrădăcinate”, altele pot fi influențate de schimbările care au loc. Am devenit sensibil la anumite zgomote și prin urmare pot percepe auditiv diferențele dintre ele. De exemplu, unele limbi naturale folosesc variațiile tonale ca părți ale structurii lor. Vorbitorul înnăscut al unei astfel de limbi le percepe -eu nu, însă le pot învăța.

În sfârșit, receptarea input-ului senzorial nu este neutră, ci e prelucrată cu ajutorul unor scheme care sunt în bună măsură naturale, dar care pot fi și dobândite. Capacitatea de a percepe pericolele, ostilitatea sau furia sunt naturale, sau cel puțin sunt atât de bine asimilate încât par naturale; în schimb, capacitatea de a transforma imaginile bidimensionale în imagini tridimensionale se învață. Două culturi diferite vor percepe diferit aceleași imagini, deoarece au asimilat convenții de reprezentare diferite. Percepția nu înseamnă doar un input senzorial transformat în tablouri și imagini, ci are nevoie și de o anumită organizare a informației. Unele principii de organizare sunt atât de elementare încât definesc capacitățile gândirii umane – de pildă, localizarea spațială și temporală. Deținem însă numeroase alte scheme interne, care ne permit să integrăm datele în niște cadre deja structurate. Dacă nu am avea această capacitate, n-ar fi posibilă decât memoria de scurtă durată, pentru că ar trebui să ne amintim separat fiecare eveniment.

Creativitatea estetică joacă un rol esențial în privința modului în care percepem și în care analizăm ceea ce percepem. Putem înțelege acest lucru dacă ne gândim la influența pe care limba însăși o exercită asupra percepției: dacă avem cuvinte și descrieri care să desemneze un anumit lucru, e foarte probabil că vom percepe obiectul respectiv și vom folosi limbajul pentru a-i face remarcată prezența. Atunci când învățăm o nouă limbă sau inventăm noi cuvinte și teorii, ne modificăm în același timp și capacitatea de percepție. Putem deci considera că limba și sistemele de simboluri asociate ei influențează percepția.

Analogia cu limbajul reprezintă o modalitate importantă de abordare formală a artei. Unele tipuri de artă au un limbaj explicit – fie cuvinte, fie sisteme ordonate de simboluri, ca în muzică – dar chiar și acolo unde nu există un astfel de limbaj, o modalitate în care putem învăța să analizăm forma și conținutul operei de artă este să cercetăm vocabularul și simbolurile. Orice tablou utilizează astfel de simboluri și la fel stau lucrurile cu filmul, dansul și chiar arhitectura. Putem beneficia deci de pe urma noțiunii de limbaj artistic. Dacă vrem să ne schimbăm percepțiile și modul de a gândi putem începe cu limbajul, ceea ce înseamnă că arta este în primul rând o activitate creativă din punct de vedere lingvistic. Poezia și romanul construiesc limbajul astfel încât să putem recepta nu doar combinații, ci și impresii noi, iar pictura, muzica, filmul, teatrul și arhitectura ne determină să gândim și să percepem altfel decât am făcut-o înainte.

Totuși, uneori analogia cu limbajul poate merge prea departe, unele teorii estetice ajungând să susțină că gândirea este în întregime lingvistică, iar limbajul este esențialmente creativ, deci arta și experiența estetică ar sta la baza tuturor limbajelor și a gândirii în ansamblu. Un astfel de imperialism estetic pune în pericol credibilitatea teoriilor noastre, deoarece ele ar depinde prea mult de afirmația îndoielnică potrivit căreia, dacă nu avem un cuvânt pentru a desemna un anumit lucru, înseamnă că nu-l putem gândi, iar dacă nu-l putem gândi cu mijloace lingvistice, nu-l putem nici percepe. Astfel de

afirmații sunt evident exagerate: percepem în mod curent lucruri pe care încă nu le putem înțelege. Pentru ca aceste ipoteze mai 'tari' să poată fi susținute, ar fi trebuit ca limbajul să poată fi extins și în acele zone ale vieții noastre psihice care nu sunt imediat accesibile. Mai mult, ele fac să fie greu de explicat modul în care reușim să modificăm și să învățăm limbaje noi; în plus, depind adesea de istoriile speculative ale dezvoltării noastre lingvistice. Totuși, e cert că artiștii sunt creativi și influențează capacitatea noastră de percepție, fapt care include și modelarea limbajelor artei.

Potrivit teoriei estetice, creativitatea se referă în esență la relația dintre gândire și expresia ei. Atât timp cât estetica se mulțumește să descrie produsul artistic în termeni de meșteșug, îndemânare și imitație, gândirea nu va interveni explicit în această descriere, dar imediat ce vom privi procesul de creație ca pe expresia unui fenomen care se petrece în mintea artistului, va trebui să înțelegem ce înseamnă 'minte' în acest context. Teoriile minții și ale activității mentale nu intră în sfera de interes a cărții de față, dar putem totuși să observăm că atunci când vorbim despre mintea umană putem viza două aspecte diferite: unul ține de alcătuirea psiho-fiziologică și neuronală a individului, care ne permite să vorbim despre o ființă gânditoare; celălalt se referă la proprietățile gândirii înseși, pe care o considerăm rațională și inteligentă. Nu e nevoie să rezolvăm toate problemele filosofiei minții ca să observăm totuși modul în care mintea este percepută și ne poate crea dificultăți, întrucât ne interesează chiar perceperea acelui 'ceva' care percepe. Seamănă puțin cu încercarea de a-ți vedea propria față: cel mai bun lucru pe care-l poți face e să cauți o reflexie sau o reprezentare. Această dificultate a făcut ca estetica să considere că expresia minții ar fi exclusiv un fenomen estetic – ne face plăcere pentru că ne manifestăm și ne facem înțeles propriul sine.

Mintea creativă și originalitatea

Creativitatea a pătruns în teoria estetică pe două căi. În primul rând, mintea umană are nevoie de un mijloc de exprimare. Chiar dacă apelează la niște relații naturale, ea trebuie să le dea o utilizare expresivă. De pildă, ritmurile crescătoare și descrescătoare ale muzicii nu sunt, în esență, decât niște succesiuni de sunete.¹⁷ Adaptându-le la formele spațiale și ordonând relațiile lor armonice, muzica reușește să exprime emoții în așa manieră încât aproape oricine poate deosebi o muzică veselă de una tristă. Unele succesiuni de sunete nu sunt în mod intrinsec vesele sau triste și totuși pentru noi ele exprimă aceste emoții într-un mod pe care învățăm să-l recunoaștem foarte ușor. Procesul în sine presupune atât scheme convenționale, cât și disponibilități naturale. Descoperirea și utilizarea acestor forme de expresie este creativă; în absența lor nu am avea nici o posibilitate de a da o formă acestor emoții.

În al doilea rând, s-a afirmat deseori că atunci când dă naștere formelor expresive gândirea umană repetă exact procedeele care o fac pe ea însăși posibilă. Prin ce se deosebește cineva care are minte de cineva care nu posedă

această calitate? Nu poate fi vorba' doar de capacitatea de a îndeplini anumite sarcini. Dacă spunem că diferența constă în capacitatea de a gândi, acesta este fie un răspuns ambiguu 17 Vezi discuția din capitolul 2, despre muzica înțeleasă ca formă de imitație și expresie.

Artistul și opera de artă (oare computerele gândesc?), fie unul circular (gândire = ființă gânditoare). Prin urmare, existența gândirii înseamnă tocmai crearea acelor forme care exprimă prezența ei. Ordonând receptarea și dându-i o formă cu ajutorul memoriei și al așteptărilor noastre, mintea (sinonimă cu ființa gânditoare și conștiință) se formează pe sine. Arta este cea mai liberă activitate mentală, asociată jocului și percepției propriu-zise. Pe această cale, arta face să existe gândirea.

Cu astfel de formulări pătrundem însă într-o zonă destul de cețoasă. Ce înseamnă că gândirea reia un act creator infinit și că arta este expresia minții umane? Dacă nu suntem atenți, teoria noastră estetică își va pierde capacitatea de a se referi la analiza formei și conținutului unor opere de artă specifice, precum și capacitatea de a orienta analiza critică, lucruri care constituie adevăratul ei scop. Importanța acestor opinii despre creativitate constă în capacitatea lor de a răspunde la întrebarea de la care a pornit capitolul de față: care este legătura dintre artist și opera de artă? Care este relația constructivă în virtutea căreia spunem că anumite lucruri sunt mai mult decât niște simple obiecte utile? Creativitatea văzută ca expresie a minții umane ne amintește că procesul fabricării nu trebuie înțeles doar ca proces fizic, dar în același timp nu trebuie să pierdem din vedere materialitatea operei de artă. Discuția despre artă ca expresie creativă a minții umane devine lipsită de orice conținut dacă nu poate explica în același timp obiectele fizice și istoriile lor, care alcătuiesc lumea artei.

Creativitatea e strâns legată de valoarea pe care o acordăm originalității, dar nu e același lucru. Creativitatea ne spune ceva despre obiectul produs, originalitatea ne spune ceva despre istoria producerii lui. Avem tendința să dăm originalității o valoare mai mare, pentru că ea este un semn de creativitate. E ceva firesc să criticăm artistul pentru lipsa de originalitate sau să spunem că o artă și-a pierdut originalitatea și prin asta capacitatea de a ne înfățișa aspecte noi și creative ale lumii, în astfel de situații, obiectul fabricat este considerat mai puțin valoros decât un lucru creativ și original.

Nu e obligatoriu totuși ca din afirmațiile privind originalitatea să decurgă o judecată de valoare pozitivă: obiectul creat poate fi distructiv și nu există nici o garanție că originalitatea ne va oferi o modalitate de a percepe mai bună decât cea anterioară. Excesul de originalitate devine pur și simplu excentric și nociv. Dacă, aflați în fața unor evenimente foarte diferite, nu ne-am putea baza pe faptul că o parte din percepțiile noastre au rămas neschimbate fiecare situație ar fi originală, iar noi nu ne-am mai putea organiza gândirea. Teoriile esteticii clasice nu dau prea multă atenție originalității, deoarece ea presupune diferențierea față de modelele și paradigmele deja recunoscute ca fiind cele mai bune. Creativitatea ar putea fi importantă (în virtutea faptului că însăși creația

este importantă), dar originalitatea nu înseamnă decât diferență și deviere. Așadar, atunci când facem din originalitate un criteriu estetic trebuie să avem grijă s-o definim în contextul unei teorii care să-i atribuie o valoare pozitivă. Altfel, convingerea noastră că originalitatea e un indiciu al valorii ne va înșela în judecățile despre opera de artă.

Concluzii

Originalitatea descrie ceea ce este fabricat, creativitatea descrie modul în care un lucru este construit. Judecăm originalitatea în funcție de opera de artă. În zilele noastre, faptul că arta trebuie să fie originală e mai degrabă un truism. Trebuie să ne amintim totuși că identificarea originalității și a creativității cu arta constituie în sine o parte a unei teorii estetice. În gândirea clasică și medievală funcționau în mod curent mai multe teorii despre artă. Creativitatea a devenit o temă centrală în urma înțelegerii mai profunde a complexității fenomenului receptării. O dată recunoscut faptul că percepția nu este doar o privire naivă care reproduce pur și simplu lumea înconjurătoare, ci implică scheme mentale, convenții și limbaje, ajungem la teoriile privind relația dintre gândire și receptare. În acest context apar noi posibilități de a recunoaște prezența creativității, care nu figurau în vechile concepții despre mintea umană. Creativitatea și originalitatea au devenit termeni estetici o dată cu definirea capacității artei de a exprima proprietățile minții umane și de a extinde atât conținutul, cât și puterile ei. Valoarea pe care o acordăm originalității și creativității decurge din aceste noi însușiri ale minții omenești.

Artistul și opera de artă

Ruperea legăturii dintre Artist și Artă în analiza relației dintre artă și artist accentul a căzut până acum asupra acestuia din urmă. Indiferent că artistul este văzut ca sursă a unui proces comunicativ sau ca fabricant creativ de obiecte originale, opera de artă depinde de el și el este cel care controlează procesul acestei apariții. O asemenea concluzie pare corectă în majoritatea cazurilor. Chiar dacă ești adeptul teoriei că în istorie acționează o forță sau nu știi ce impuls misterios, actul creator avansează dinspre autor spre produsul său. Deși în secolul nostru unii filosofi au susținut că 'existența în sine' ar fi acea forță care acționează, producerea unei opere de artă impune prezența unui artist care să facă gestul de a modela și de a transpune un material într-o nouă formă. Atunci când descriem relația mentală care conduce la apariția operei de artă observăm că orice experiență estetică începe cu experiența artistului, chiar dacă cele două nu coincid.

Falsuri și imitații

Valabilitatea acestei interpretări poate fi totuși contestată pe trei căi diferite, așa cum va reieși din discuția asupra problemei falsurilor și imitațiilor. Atunci când originalitatea devine o parte a descrierii obiectelor estetice, erorile privind autenticitatea operei devin importante la rândul lor. Unul dintre cele mai interesante fenomene care au loc în lumea artei moderne ține de faptul că imediat ce o nouă formulă artistică capătă importanță, apar și versiunile ei false. Artă clasică a dat și ea copii excelente, dar nimeni nu le-a considerat

falsuri, deoarece originalitatea încă nu era considerată o însușire definitorie a artei; îndată ce a preluat acest rol, au început să apară și falsurile.

Michelangelo n-a fost doar un mare artist, ci și un copist excelent. Tot ce era permis în arta Renașterii se fabrica din abundență și din acest motiv avem atât de multe tablouri din secolele XV, XVI și XVII ai căror autori sunt greu de identificat. Multe dintre ele pot fi doar clasificate ca aparținând „școlii lui.", pentru că nu sunt nici creații independente, nici falsuri propriu-zise. O dată ce originalitatea și creativitatea devin valoroase pentru romantism și idealism, linia de demarcație devine și ea mult mai netă – așadar, o operă de artă fie este, fie nu este originală.

Artistul și opera de artă

Orice mare muzeu a fost victima falsurilor. Nici chiar cele mai bune teste tehnice, combinate cu talentul și atenția curatorilor nu sunt suficiente pentru a garanta că nimeni nu va fi înșelat la un moment dat. Multe falsuri au fost dovedite târziu, pe măsură ce apăreau noi metode de testare sau autorii erau descoperiți pe alte căi. Totuși, unele falsuri au rămas expuse și continuă să aibă loc dispute importante cu privire la autenticitatea unor tablouri. Aceste probleme trebuie să ne preocupe în primul rând din motive practice. Un Rembrandt autentic e mult mai valoros decât tabloul unui copist din atelierul său. În plus, cunoștințele noastre despre pictori se bazează în mare parte pe integralitatea operei lor: învățăm comparând subiectele și tehnicile folosite de-a lungul întregii creații. Dacă includem în aceas-tă comparație o operă care nu aparține artistului, vom fi induși în eroare. Unul dintre falsurile celebre înainte și în timpul celui de-al doilea război mondial se referă la opera pictorului olandez de secol XVII Jan Vermeer. Un foarte bun falsificator, Heinrich van Meegeren, a produs mai mulți „Vermeeri" pe care toată lumea i-a acceptat ca autentici. Abia după ce a fost demascată ca fost colaboraționist și acuzat că a vândut naziștilor valori naționale, Meegeren a recunoscut o vină mai mică, aceea de a fi falsificat tablouri. Totuși, astăzi te întrebi cum de a fost posibil ca cineva să se lase păcălit de asemenea imitații: pentru cei mai mulți privitori ele nu seamănă câtuși de puțin cu tablourile autentice ale lui Vermeer. Un aspect decisiv al problemei este faptul că nu mai există prea mulți Vermeeri autentici. Atât timp cât opera lui van Meegeren a fost acceptată ca autentică, ea a influențat opinia despre tablourile atribuite lui Vermeer și așteptările noastre privind modul în care ele ar fi trebuit să arate. Dacă facem abstracție de ele, ceea ce rămâne e lipsit de multe din caracteristicile atribuite picturii lui Vermeer pe baza falsurilor lui van Meegeren. Temerile legate de aspectele practice sau care țin de istoria artei reprezintă totuși doar o mică parte dintre problemele pe care le creează falsurile.

Mult mai important sub aspect teoretic este motivul pentru care aceste lucruri ar trebui să intereseze estetica și care sunt implicațiile problemei falsurilor asupra modului în care concepem arta: nu tot ce e greșit atribuit este și lipsit de valoare artistică. Să presupunem, de dragul argumentației, că o operă atribuită unui maestru este deosebit de frumoasă. Arată ea altfel dacă se

dovedește că a fost identificată greșit? Ne oferă ea o mai mică plăcere estetică? Evident, răspunsul este nu, iar dacă lucrurile stau altfel, înseamnă că reacția noastră nu e provocată de opera propriu-zisă, ci de ceva din afara ei. Sau, să luăm cazul unei copii foarte reușite, atât de bună încât pusă alături de original ele nu pot fi deosebite. Testele sofisticate ar putea face diferența, însă ochiul obișnuit, fie el și al unui expert, nu o poate sesiza. De fapt, numeroase muzee au într-adevăr în colecțiile lor copii ale sculpturilor clasice. De ce ar trebui să conteze ce anume privim? Intuițiile noastre despre legătura dintre artist și operă, pe de-o parte și valoarea pe care o atribuim originalității, pe de altă parte ne spun că acest aspect este important, deși motivele sunt greu de înțeles.

De ce contează originalitatea?

În încercarea de a se justifica preferința noastră pentru original s-a făcut destulă risipă de ingeniozitate. Din perspectiva cunoștințelor noastre despre artist, e cert că doar creația recunoscută ca autentică nu ne poate înșela. În rest, nu putem fi niciodată siguri că o copie, fie ea oricât de reușită, nu ne prezintă greșit un aspect pe care îl descoperim abia pe măsură ce cunoaștem artistul prin intermediul operei sale autentice. Mai mult, ceea ce știm despre receptare ne reamintește că, până când nu ne antrenăm ochiul minții printr-un exercițiu repetat, s-ar putea să nu remarcăm anumite aspecte ale imaginii. În acest caz, ceea ce a orientat procesul învățării contează mai mult decât ceea ce vedem efectiv.

Totuși, cunoașterea originii operei n-are legătură cu experiența estetică. Dacă experiența estetică este efectul unei opere, atunci diferența între fals și original ar trebui să apară la nivelul acestui efect pe care opera îl are asupra noastră. Au fost sugerate aici două direcții de argumentare. Una ține de recunoașterea faptului că noi nu reacționăm: niciodată doar în fața operei în sine, iar preferința noastră pentru originalitate ne înșală în această privință. Alte epoci au privit falsul, copierea și imitația ca pe niște demonstrații de îndemânare. Prin urmare, ceea ce declanșează reacția noastră este o combinație între produsul pe care îl avem în față și contextul producerii lui. De pildă, reacția noastră este diferită dacă ni se spune că un obiect a fost fabricat manual și nu cu mijloace tehnice. În acest caz, un fals sau o copie vor avea o valoare mai mică doar dacă ne înșelăm în privința contextului. Dacă da, acest lucru va influența reacția noastră, iar dacă nu, obiectul respectiv va trebui privit așa cum sunt privite de obicei copiile clasice – ca un omagiu adus originalului și care s-ar putea chiar să-și întrecă sursa de inspirație.

Cealaltă soluție este să renunțăm cu totul la ideea experienței estetice. Dacă operele de artă nu sunt privite în primul rând ca obiecte menite să provoace o anumită experiență în rândul publicului, atunci chestiunea copiilor, imitațiilor și falsurilor devine o problemă de evidență. Înainte să putem spune dacă o copie este altceva decât originalul va trebui să decidem ce anume se poate afirma despre o operă de artă. S-a spus de pildă, în repetate rânduri, că o fotografie sau un diapozitiv reprezentând un tablou ar fi suficient. Evident că pentru unii lucrurile nu stau așa. Același principiu se poate extinde și asupra

falsului. Dacă problema ține de influența stilului unui pictor-asupra altuia, atunci falsul induce în eroare; dacă ea ține doar de efectul asupra publicului, s-ar putea să nu fie înșelător. Arta și lumea ei pot genera multiple experiențe diferite.

Aceste argumente ar trebui să ne facă să fim mai prudenți atunci când folosim originalitatea ca principal criteriu estetic al valorii. Originalitatea ține de rolul prioritar pe care îl acordăm artistului și prin urmare operele ar trebui explicate în alți termeni decât cei în care sunt discutați autorii lor. Această observație redeschide numeroase probleme care păreau rezolvate prin definiția dată artistului ca furnizor de experiențe estetice. Una dintre consecințe este că putem reveni asupra creației epocilor" anterioare dintr-o perspectivă mult mai vastă. De pildă, interesul nostru pentru arta clasică se poate baza pe propria reacție și nu pe aprecierea curentă în epoca din care face parte creația respectivă. Sculpturile clasice și cele medievale erau pictate, se pare, destul de tipător. Așa arătau ele inițial, dar asta nu înseamnă c-ar trebui să re-pictăm acum statuile de marmură din Grecia și Roma.

O altă consecință este faptul că arta deschide calea unor activități care altfel ar fi excluse. Dacă privim arta doar ca pe o sursă de experiențe estetice speciale, atunci în această categorie vor intra doar situațiile care permit astfel de experiențe, însă dacă o privim ca pe ceva mai mult decât o 'mașină-de-produs-experiențe-estetice' vom include printre operele de artă numeroase obiecte a căror originalitate este incertă. În mod special interesul publicului pentru arta populară, teatrul politic și arta experimentală ridică semne de întrebare asupra caracterului exclusiv al experienței estetice și al expresiei artistice, ca produse originale ale unei

Artistul și opera de artă minți creatoare. În cele din urmă vom fi nevoiți să considerăm originalitatea drept o posibilitate estetică printre altele.

Totodată, falsurile și imitațiile atrag atenția asupra altor caracteristici ale procesului de creație. Nu toate falsurile și imitațiile sunt la fel. Toate cazurile clasice de erori comise în muzee au în vedere operele de artă ca obiecte fizice. Aici se nasc totuși două tipuri de probleme. Una ține de faptul că un lucru poate fi greșit reprezentat sau greșit interpretat; un tablou poate să fie un Rembrandt sau poate să nu fie, dar în ambele cazuri rămâne o pictură. Cea de-a doua problemă ține de faptul că pot exista două exemplare ale aceluiași obiect. Dintre două variante ale Mona Lisei, una poate fi originalul și cealaltă copia, sau pot fi amândouă copii, dar într-un anumit sens numai una dintre ele prezintă interes. Doar picturile, sculpturile și alte forme de artă în care există doar un singur obiect fizic pot fi copiate și pot genera întrebarea „care dintre ele este copia și care originalul?”. Alte opere de artă nu pot face obiectul copierii în același mod. Un roman are mai multe copii prin însăși natura lui și toate sunt, în egală măsură, romanul respectiv. Se pot face unele schimbări în procesul de tipărire, iar editările succesive pot duce la și mai multe modificări, dar cu toate acestea putem spune că orice exemplar care n-a fost modificat radical este romanul în chestiune. Poți fabrica un fals roman al lui Fielding, tot așa cum

van Meegeren a produs falși Vermeeri, sau tot așa cum există din ce în ce mai multe povestiri cu Sherlock Holmes, dar nu putem produce un fals Tom Jones decât în sensul care l-ar interesa pe un negustor de cărți rare, căruia îi pasă de obiectul fizic. Diferențele dintre edițiile unui roman sunt importante, însă cartea se deosebește de pictură prin faptul că ea intră de la bun început în categoria operelor care au mai multe exemplare. Cu muzica lucrurile stau altfel; interpretările variază inevitabil, cum e și firesc, dar ele rămân interpretări ale unei singure opere. Situația seamănă oarecum cu cea a unei cărți prin faptul că muzica poate fi reprodusă fără nici o pierdere, dar în același timp e diferită, deoarece interpretarea trece pe primul plan, ca instanțiere a operei. Nu poți deci să ai un fals Al Doilea Concert Pentru Pian de Mozart: orice ar semăna suficient de mult pentru a fi numit astfel ar coincide cu opera respectivă, în virtutea aceluiași argument. Poți avea însă o falsă interpretare Van Cliburn a acestui concert. Imitatorii lui Elvis cântă melodiile lui adevărate, însă dau naștere la false interpretări.

Obiecții moderne la criteriile estetice ale originalității și creativității

Aceste exemple ar trebui să ne sugereze faptul că obiectul intențional -adică obiectul așa cum apare el în cadrul experienței estetice – nu este definit doar de către artist. Însăși tipologia acestui obiect îl eliberează uneori de creatorul lui sau îl face să depindă de alți factori adiționali. Diferența dintre un tablou și un roman ține nu doar de ce a vrut artistul să facă, ci și de posibilitățile pe care le oferă limbajul și reprezentarea vizuală. Potrivit codurilor culturale deja existente, limbajul are o interpretare secvențială, pe când o pictură, nu. Prin urmare, dacă reproduci pur și simplu limbajul obții chiar romanul în cauză, pe când dacă reproduci tabloul nu înseamnă că acea pictură îți aparține.

O versiune interesantă a acestui punct de vedere a fost discutată de către Arthur Danto, care, pe urmele unei povestiri de Jorge Luis Borges, ne cere să ne imaginăm o versiune integrală a lui Don Quijote, rescrisă întocmai, cuvânt cu cuvânt, de către un nou romancier, Pierre Menard, care nu știe nimic despre original. În acest caz nu ar fi vorba despre același roman, susține Danto, deoarece, chiar dacă se potrivește perfect, are un alt autor, cu o experiență diferită și a cărui operă are o istorie diferită. Danto nu încearcă să ne convingă de faptul că în final artistul este cel care definește opera, ci de faptul că fiecare operă de artă este definită de întreaga ei istorie, care se schimbă. Dacă romanul lui Pierre Menard nu are nimic de-a face cu istoria romanului lui Cervantes, înseamnă că sunt două cărți distincte. Identitatea prezenței fizice sau a limbajului nu este suficientă decât dacă presupunem în același timp și existența unei relații cu procesul de creație a operei. Ceea ce ne dă totuși impresia că exemplul e greșit este convingerea că, dacă limbajul e același, înseamnă că între cele două creații există alte conexiuni istorice. Exemplul lui Danto ne cere să excludem această variantă, însă tot el face ca intuițiile noastre să devină foarte nesigure pe parcurs. Totuși, de aici rezultă un lucru și mai interesant: însăși existența a două opere una lângă alta ar fi suficientă pentru a

o transforma pe cea de-a doua într-o copie a primeia. Apoi, în mod paradoxal, obiectul intențional s-a schimbat, deși asupra lui nu s-a operat nici o modificare fizică, iar istoria sa a rămas neschimbată. Între cei doi autori nu există nici o legătură și cu toate acestea ei sunt acum legați prin faptul că au produs aceeași operă.

Artistul și opera de artă

Unica soluție a acestui paradox ar fi să recunoaștem că nici intenționalitatea atribuită artistului, nici cea a publicului nu e decisivă pentru o operă de artă. Creațiile artistice se pot schimba, în funcție de potențialul lor material și istoric. În loc să privim opera de artă ca pe un obiect fix și atemporal, creat de un artist într-un anumit moment al istoriei, poate că ar trebui s-o privim ca pe un obiect în evoluție, care își are propria sa istorie. Obiectele fizice se schimbă cu timpul și chiar operele de artă (să zicem, creațiile muzicale) se schimbă pe măsură ce instrumentele și tehnicile de interpretare evoluează la rândul lor. Privită în această lumină, problema falsurilor și a imitațiilor nu constă în faptul că ele ar genera o experiență estetică nepotrivită sau că ne-ar înșela în privința originilor lor, ci în faptul că ne ascund adevărata lor istorie și prin asta ascund o parte importantă a identității lor.

Un alt tip de artă face ca legătura dintre creator și operă să pară chiar și mai lipsită de susținere. Să presupunem că un obiect natural oarecare, să zicem o piatră sau o bucată de lemn, este ales și expus privirilor. Nimeni nu l-a fabricat – procesul de producție a fost natural – și totuși el poate fi tratat ca o operă de artă. Într-o cultură ca a noastră astfel de obiecte pot părea periferice. Așteptările noastre față de artă identifică operele cele mai importante drept capodopere, ceea ce implică faptul că ele sunt rezultatul muncii unui maestru. Totuși, ne-am putea imagina cu ușurință o altă cultură, cu o altă viziune despre creație, în care „arta găsită” să fie importantă, așa cum rareori se întâmplă în epoca noastră. Atâta timp cât „arta găsită” e posibilă în principiu, existența sa contrazice așteptările noastre potrivit cărora ea ar trebui să fie opera unui artist care lucrează în mod creativ.

Un contra-argument la observația de mai sus subliniază că arta găsită nu apare pur și simplu în fața ochilor noștri: cineva trebuie s-o aleagă și s-o expună, iar acest cineva joacă rolul artistului. Remarca este cu siguranță valabilă, deoarece opera ține întotdeauna de un context mai larg, cel al lumii artei. Totuși, ea nu poate elimina noțiunile de creativitate și originalitate, așa cum apar ele în teoria estetică. Teoriile creativității și ale expresiei artistice impun ca mintea artistului să comunice și să configureze un anumit lucru, proces care lipsește din teoria „artei găsite”, în care opera nu mai este neapărat expresia minții unui artist. Originalitatea presupune ca unui material să i se dea o nouă formă, iar asta nu se poate întâmpla dacă forma aparține în mod natural materiei respective.

Arta găsită poate face apel la experiența publicului și poate chiar să ceară cuiva să acționeze ca intermediar, indicând modul în care trebuie receptat un anumit obiect, dar până la a spune că persoana respectivă creează opera de

artă sau că este autorul original al unei noi opere prin simplul fapt că o indică, mai este cale lungă.

„Arta găsită” e strâns legată pe de-o parte de unele forme de artă ambientală și pe de altă parte de unele obiecte utilitare care devin opere de artă. În cazul artei ambientale apar uneori situații în care este declanșat un proces natural, rezultatul fiind apoi prezentat ca operă de artă. De pildă, un anumit loc poate fi lăsat să se dezvolte în mijlocul civilizației potrivit habitatului său natural: evoluția naturală constituie ea însăși o operă de artă. Artistul intervine și în astfel de situații, dar munca lui nu exprimă o concepție personală, ci relația dintre el și natură. Există și activități creative bazate pe o relație de conlucrare (de pildă, filmul sau arhitectura), dar în cazul nostru unul dintre membrii relației nu este o persoană. Artistul nu controlează aspectele decisive ale operei și prin urmare ea nu poate fi expresia unei viziuni anterioare.

Astfel de opere tind să fie ori avangardiste, ori marginale. Obiectele utilitare preluate de lumea artei sunt însă mult mai banale. Ceramica și sticlăria, fotografiile și alte mărunțișuri nostime sunt de regulă admise ca obiecte de artă, chiar dacă autorii lor n-au nici o concepție artistică și nici o intenție de-a exprima ceva. Astfel de opere nu se limitează doar la artele vizuale. Proza scrisă doar cu intenția de a descrie sau de a transmite informații se poate ridica la nivelul artei – nu trebuie decât ca aceste creații să fie prezentate ca atare, pentru ca proprietățile lor să împărtășească statutul artei intenționale. Și totuși le lipsește orice intenție artistică. Linia de demarcație între intenția artistică și absența ei este foarte subțire. Am văzut deja că îndemânarea joacă un rol important în creație și că a fi meșteșugar nu te oprește să fii artist. Totuși, trebuie să admitem că în multe situații în care produsul final este arta nu există nici urmă de intenție artistică și deci nici creativitate sau originalitate în sens estetic. Realizarea efectivă și intenția rămân factori estetici, însă pentru a le defini în termeni de comunicare, expresie creatoare și originalitate avem nevoie de numeroase intervenții ad hoc.

În sfârșit, cea mai serioasă obiecție la adresa teoriilor creativității și originalității vine chiar din partea esteticii frumosului natural. Frumosul natural nu reclamă prezența unui artist și nu exprimă nimic (în sensul

Artistul și opera de artă strict în care, pentru a avea o expresie, este nevoie de gândire). Acest fapt i-a determinat pe mulți filosofi să separe net estetica de filosofia artei, susținând că prima se referă la un anumit tip de experiență (a cărei paradigmă este frumosul natural), pe când arta este estetică doar în măsura în care dă naștere aceluiași tip de experiență. Pe de altă parte, arta e imaginativă, creativă, informativă și chiar activă politic. Sarcina ei nu este să încante, ci să aducă publicul de partea ei. Esteticizarea artei trece drept o formulă artistică secundară, tocmai pentru că încearcă – și nu reușește – să copieze ceea ce natura face cel mai bine, renunțând la scopurile specifice artei. Această obiecție conține cu siguranță un dram de adevăr. Pentru a include natura în estetica creativității și a artistului creativ se introduce deseori în

discuție un „artist suprem”. Se consideră că Dumnezeu sau spiritul veacului acționând în istorie determină viziunea noastră și ne pune în contact cu formele supreme de artă. Totuși, acest gen de intervenție nu înseamnă nimic mai mult decât postularea unui fapt nesusținut de dovezi, cu scopul de a salva teoria. Ar fi totuși mai bine să abandonăm teoria.

S-ar putea să nu fie nevoie să renunțăm complet la legătura dintre estetica naturii și opera de artă. Arta și natura au o relație mult prea strânsă ca să permită un divorț total. Mai întâi, o mare parte din ceea ce se cheamă 'estetica naturii' are ca model arta. Atunci când privim o scenă care se petrece în natură și o descriem ca pitorească sau frumoasă, percepția noastră e orientată nu doar de natură, ci și de peisajele pictate care ne-au învățat cum trebuie să privim natura. Întreaga măsură a acestei interacțiuni a artei cu natura se poate vedea limpede în arta grădinilor, precum și în arhitectura și sculptura peisagistică. Estetica naturii nu e decât rareori, sau poate niciodată, complet lipsită de influența artei noastre. Picturile și grădinile japoneze sau chinezești alcătuiesc o singură lume artistică. Același lucru se poate spune și despre estetica sunetelor naturale. Cântecul păsărilor și ale balenelor sunt minunate; efectul pe care îl produc ar trebui discutat de o teorie, însă posibilitatea de a le percepe de o manieră semnificativă din punct de vedere estetic este influențată de capacitatea noastră de a asculta muzică. Literatura nu ne poate oferi o paralelă, din simplul motiv că limbajul nu e niciodată pur natural. Și totuși, conexiunile cu tradiția orală și cea scrisă sugerează că între artă și natură există o continuitate și nu o disjunctie. Percepția naturii e determinată de capacitatea noastră vizuală, iar capacitatea noastră vizuală e influențată de artă. Pe măsură ce teoriile percepției au abandonat ideea ochiului inocent, am fost nevoiți să admitem că percepția însăși e influențată cultural, iar printre cele mai importante influențe se numără și operele de artă.

Concluzii

Falsurile și imitațiile ne obligă să reconsiderăm legătura dintre artist și opera de artă din trei puncte de vedere distincte. În primul rând, existența falsurilor și a imitațiilor elimină originalitatea din postura de criteriu artistic. În al doilea rând, falsurile și imitațiile ne spun ceva despre potențialul operelor de artă: unele pot fi falsificate în alt mod decât altele, iar altele nu pot fi deloc falsificate, deși în privința originii lor pot interveni diverse tipuri de erori. În sfârșit, falsurile și imitațiile ridică anumite întrebări cu privire la experiența estetică – cui aparține ea și dacă un anumit tip de experiență ar trebui să constituie unica bază a teoriei estetice. Atunci când ne întrebăm de ce e importantă originalitatea suntem nevoiți nu doar să luăm în considerare teorii mai vechi, care nu subliniază rolul ei și al creativității, ci și să admitem că există tipuri de artă care nu lasă nici un loc acestor criterii ('arta găsită', obiectele utilitare, arta ambientală și obiectele naturale). S-ar putea ca importanța distincției între fals și obiectul veritabil să țină mai mult de nevoia de a integra istoria unui obiect în percepția noastră despre el, decât de modul în care ne apare acest obiect.

Din aceste considerații rezultă că trebuie să fim foarte prudenți atunci când tratăm creativitatea și originalitatea altfel decât ca pe criteriile unei estetici parțiale. Însăși ideea unui proces creativ care leagă artistul și opera de artă nu este în sine decât o parte a unui proces complex, care include dialectica natură-cultură, percepție-cunoaștere. Dacă vom examina și alte exemple, s-ar putea să iasă în evidență și alte elemente ale acestui proces. Pentru a avea o imagine completă, va trebui să analizăm relația artistului cu publicul și cea a publicului cu opera de artă.

Artistul și opera de artă

Referințe și sugestii de lectură Intențiile artistului

Stabilirea intențiilor

Pentru manifestele artiștilor, vezi Herschel B. Chipp, (ed.), *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1968). Pentru descrierile artiștilor și ale criticilor de artă, vezi Elizabeth Gilmore Hoit, (ed.), *Literary Sources of Art History* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

Discursurile lui Reynolds sunt disponibile în mai multe versiuni – vezi Joshua Reynolds, *Cele cincisprezece discursuri despre artă* (București: Editura Meridiane, 1991, traducere de Valentina Grigorescu și Daniela Arțăreanu).

Pentru mai multe informații despre estetica portretului, vezi Edgar Wind, *Hume and the Heroic Portrait* (Oxford: Oxford University Press, 1986). O introducere utilă în atmosfera romanului de secol XVIII este cea a lui J. Paul Hunter, *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century Fiction* (New York: Norton, 1990).

Comunicarea: cunoașterea intențiilor artistului

Cei interesați de evoluția catedralelor în Evul Mediu pot consulta lucrarea lui Otto von Simson, *The Gothic Cathedral* (Princeton: Princeton University Press, 1974). Pentru o istorie estetică a filmului, vezi Rudolph Amheim, *Film as Art* (Berkeley: University of California Press, 1957) și Serghei Eisenstein, *Film Forms* (New York: Horcourt Brace Jovanovich, 1977). Pentru teoria bazată pe conceptul de autor (auteur), vezi Andre Bazin, *What is Cinema?* (Berkeley: University of California Press, 1967). O selecție din toate aceste lucrări este cea editată de Gerald Mast, Marshall Cohen și Leo Braudy, *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 1992). În ce privește procesul lui Veronese, vezi Paolo Veronese, „Trial Before the Holy Tribunal”, în Gilmore Hoit (ed.), *Literary Sources of Art History*. Mai multe detalii despre Duchamp puteți găsi în cartea lui Pierre Cabanne, *The Documents of Twentieth Century Art: Dialogues with Marcel Duchamp*. Pentru intenția autorului și rolul ei în critica de artă, textul de referință este cel al lui Monroe

Dabtiey Townsend

Beardsley și William Wimsat, „The Intentional Fallacy”, în William Wimsat, (ed.), *The Verbal Icon* (Lexington: University of Kentucky Press, 1954). Controversa în jurul intenției autorului este prezentată pe larg în Theodore Redpath, „Some Problems of Modern Aesthetics”, în C.A. Mace (ed.), *British Philosophy in Mid-Century* (London: Allen & Unwin, 1957): 361-75; E. D.

Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967) și Monroe Beardsley, *The Possibility of Criticism* (Detroit: Wayne State University Press, 1970).

Inspirația în *Ion* (Platon, *Opere*, voi. II, București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, traducere de Dan Slușanschi și Petru Creția), Platon formulează câteva dintre problemele esteticii bazate pe inspirație. Poetica lui Aristotel poate fi privită ca un îndrumar despre cum se scrie o tragedie, deși ea reprezintă, desigur, mai mult decât atât (Aristotel, *Poetica*, București: Editura Academiei Române, 1965). Pentru epoca medievală, Sf. Bonaventura discută locul artelor și al meșteșugurilor în „*Retracing the Arts to Theology*” – vezi (ed.), *Classic Readings from the Western Tradition* (Boston: Jones & Bartlett, 1996).

Îndemânarea

O tratare recentă și foarte interesantă a problemei artefactelor și a agentului creator este cartea lui R. Dipert, *Artifacts, Art Works and Agency* (Philadelphia: Temple University Press, 1993).

De la meșteșug la artă

Pe lângă textul deja clasic al lui Paul Oskar Kristeller, „*The Modern System of the Arts*”, în Peter Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetics* (Rochester: University of Rochester Press, 1992), cartea lui Paul Mattick (ed.), *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993) tratează multe dintre problemele legate de apariția artelor frumoase. În ce privește intervenția spiritului în istorie, vezi G. W. Hegel, *Filosofia Spiritului* (în *Enciclopedia Științelor Filosofice*, București: Editura Academiei, 1966) și *Prelegeri de Estetică*, voi. I și II (București: Editura Academiei, 1966, traducere de D. D. Roșea).

Artistul și opera de artă

Limitele inspirației

Definiția dată de Shelley poeziei, ca „hierofanți ai inspirației neînțelese”, poate fi găsită în Percy Bysshe Shelley, „*Defence of Poetry*”, în Walter Jackson Bate, ed., *Criticism: The Major Texts* (New York: Harcourt, Brace & World, 1952): 429-435.

Creativitate și originalitate în ce-l privește pe Schopenhauer, *The World as Will and Idea* (London: Routledge & Kegan Paul, 1883). Pentru Nietzsche, vezi Friedrich Nietzsche, *Nașterea tragediei* (București: Editura PAN, 1992, traducere de Ion Dobrogeanu Ghinea și Ion Herdan), *Despre genealogia moralei* (Cluj: Editura Echinox, 1993, traducere de Horia Stanca și Janina Ianoși) și *Voința de putere* (Oradea: Editura AION, 1999, traducere de Claudiu Băciu).

Creativitatea

Descrierea ontologiei și cosmologiei tradiționale se bazează aici pe opera lui Mircea Eliade, în mod special pe *Mitul eternei reîntoarceri* (București: Editura Științifică, 1991, traducere de Măria Ivănescu și Cezar Ivănescu). Suspiciunea față de poezie, așa cum s-a manifestat ea în evul mediu, face subiectul cărții lui Russell Fraser, *The War against Poetry* (Princeton: Princeton University Press, 1970).

Percepție și limbaj

J. J. Gibson leagă problema percepției de mediul înconjurător în *The Ecological Approach to Visual Perception* (Hilldsdale, NJ: Lawrence Erlbaum, 1986). Rudolph Amheim analizează modul în care percepția influențează arta în *Art and Visual Perception* (Berkeley: University of California Press, 1974). Ernst Cassirer dezvoltă relația dintre simboluri și limbaje în *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven: Yale University Press, 1953).

Gândirea creativă și originalitatea

Cea mai puternică susținere a concepției estetice asupra gândirii sunt *Lumea ca voință și reprezentare* a lui Schopenhauer și *Estetica* lui Benedetto Croce (București: Editura Univers, 1971, traducere de Dumitru Trancă).

Ruperea legăturii dintre artist și artă Falsuri și imitații

O analiză deosebit de pertinentă a problemei falsurilor și imitațiilor cu care se confruntă muzeele este volumul publicat de British Museum cu prilejul expoziției falsurilor și imitațiilor din colecțiile sale; vezi Mark Jones, (ed.), *Fake? The Art of Deception* (London: British Museum Publications, 1990). Despre falsuri, vezi Denis Dutton, (ed.), *The Forger's Art* (Berkeley: University of California Press, 1983).

De ce contează originalitatea?

Nelson Goodman analizează diferența dintre arta care poate fi falsificată și arta care nu poate fi falsificată în *Languages of Art* (Indianapolis: Hackett, 1976).

Obiecții moderne la criteriile estetice ale originalității și creativității

Arthur Danto discută „fenomenul Pierre Menard” în „Artworks and Real Things”, *Theoria* 39 (1973): 1-17 și începând de atunci exemplul lui a fost ales și folosit în numeroase alte lucrări. Exemplele de artă ambientală sunt descrise în Alan Sonfist (ed.), *Art in the Land* (New York: Dutton, 1983). Allen Carlson a scris pe larg despre estetica mediului înconjurător; vezi, de pildă, „Appreciation and the Natural Environment”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 37, 3: 267-75. O abordare diferită a artei ambientale, care subliniază implicațiile estetice ale mediului, este cea a lui Arnold Berleant, *The Aesthetics of Environment* (Philadelphia: Temple University Press, 1992).

Publicul și opera de artă

Atitudinea publicului

Să presupunem că, într-un fel sau altul, ne aflăm în fața unui obiect estetic. Dacă este o operă de artă, artistul poate fi cunoscut sau nu; dacă e un obiect natural sau una dintre formele de artă în care ideea de autor devine problematică, s-ar putea ca artistul să nu fie în nici un fel implicat. Există totuși o relație importantă care trebuie cercetată: care este legătura dintre obiectul estetic și persoana care se confruntă cu el? Evident, unele dintre relațiile posibile nu prezintă nici un interes estetic. Mi.

— Aș putea dori obiectul respectiv pentru că m-ar face bogat sau faimos, sau pentru că e o moștenire de familie; posibilitățile sunt nelimitate. Una din întrebările centrale ale esteticii moderne este dacă poate exista o relație aparte,

tipic estetică, între persoana care percepe un obiect estetic, în special o operă de artă și obiectul propriu-zis.

Intenționalitatea

Aflat în fața cuiva care îndeplinește rolul publicului, un obiect estetic poartă numele de 'obiect intențional'.¹⁸ După cum am văzut, 'obiect' poate fi considerat orice lucru la care putem face referire; nu trebuie să 18 Termenul 'obiect intențional' este doar indirect legat de sensul termenului 'intenție' discutat în capitolul 3, în care am analizat intenția artistului și relația ei cu producerea unui obiect estetic. Așa cum a fost el utilizat, termenul 'intenție' desemnează o stare mentală sau conținutul unei stări mentale. Totuși, în acest context 'intenția' se referă la orientarea gândirii spre un anumit obiect. Ambele accepțiuni presupun existența unei persoane care gândește și a unui lucru care este gândit, dar sensul termenului 'intenționalitate' de care avem nevoie aici vizează conținutul unei idei și nu starea psihologică propriu-zisă.

Fie neapărat un obiect fizic, care să poată fi atins sau lovit, așa cum este o piatră. Obiectul intențional se referă la orice poate fi gândit, evaluat sau conștientizat. Numim 'obiecte intenționale' și lucrurile pe care le gândim, deoarece ele fac obiectul unui act sau al unei intenții conștiente a persoanei care le percepe. Cuvântul 'intenție' se referă aici la actul perceperii și nu la intenția autorului, pe care am analizat-o anterior. Toate lucrurile care pot fi percepute sau gândite pot fi obiecte intenționale, dar în cazul anumitor obiecte acest statut este mai important. Obiectele naturale, cum sunt pietrele sau copacii, există prin ele însele. Obiectele fizice în general, chiar și fabricate de cineva, au această însușire: sunt ceea ce sunt în virtutea formei și a structurii lor. Faptul că cineva le percepe nu le schimbă cu nimic. Pentru înțelegerea unui asemenea obiect, nu contează dacă cineva este conștient de existența lui sau nu. Alte obiecte însă, cum sunt cuvintele și ideile, sunt incomplete dacă nu aparțin unei persoane care cunoaște limba sau care gândește ideea respectivă. Între obiectele care pot fi descrise independent de starea intențională a receptorului și obiectele a căror descriere depinde de prezența unei persoane conștiente există o diferență. Pentru cea de-a doua categorie, calitatea de a fi obiect intențional reprezintă principalul mod de existență; intenționalitatea e una din trăsăturile esențiale. O limbă ca etrusca, pe care nimeni n-o mai înțelege, este incompletă. (Etrusca era vorbită în centrul Italiei înainte ca latina să-i ia locul. Știm câte ceva despre gramatica ei, însă deocamdată ea rămâne imposibil de tradus.) Cuvintele și propozițiile s-au păstrat, dar partea cea mai importantă a existenței lor -adică sensul - s-a pierdut. Obiectele estetice intră în aceeași categorie a obiectelor intenționale. Obiectele fizice concrete și distincte, cum sunt tablourile și cascadele, devin obiecte estetice doar atunci când cineva este conștient de prezența lor, iar obiectele estetice, cum sunt operele muzicale, au doar o existență fizică secundară, sub forma partiturilor sau a codurilor digitale imprimate pe disc magnetic. Obiectele estetice sunt deci obiecte intenționale într-un sens fundamental.

Statutul intențional al obiectelor estetice poate fi sesizat cu ușurință în cazul operelor de artă, obiectele estetice de cel mai mare interes pentru noi. Între opera de artă și publicul ei trebuie să existe o relație, cel puțin în principiu. Rostul operelor de artă este acela de a fi expuse, într-o manieră corespunzătoare, în fața unui public. La limită, putem admite și picturile rupestre sau decorațiunile funerare, care par să fi fost realizate

Publicul și opera de artă fără intenția de a fi privite. Dar chiar și aceste cazuri extreme presupun un public. Operele de artă destinate magiei, ritualului sau religiei au fost create pentru a invoca și venera zeii, spiritele sau alte forțe. Prin urmare, deși nu are un public în sensul tradițional, nici în acest caz opera n-a fost concepută ca obiect izolat, ci ca obiect destinat privirii. Se poate spune deci că obiectele estetice sunt fundamental intenționale. Ele presupun condiția de a fi obiecte pentru cineva (inclusiv pentru persoana care le-a creat, firește), ca și condiția de a fi simple obiecte fizice, aidoma pietrelor sau plantelor, a căror existență nu depinde de nimic din afara lor dacă cineva nu alege în mod independent să le acorde atenție.

La cealaltă extremă stau operele de artă care sunt, în esență, niște reprezentații. Prezența publicului, fie el imaginar ori sub forma unei relații reflexive (în care interpretul este în același timp și unicul său public), face parte integrantă din operă. Anumite forme de artă, ca muzica și dansul, presupun interpretarea: deși partitura poate să existe sau nu, opera e completă doar prin interpretare sau spectacol. De regulă interpretarea presupune mai mult decât conține partitura propriu-zisă. Chiar și o combinație de note și indicații de ritm (allegro, allegretto etc.) trebuie interpretată de un muzician, iar calitatea instrumentelor influențează în mod decisiv interpretarea. Notațiile coregrafice sunt și mai puțin restrictive în privința mișcării propriu-zise și a laturii vizuale a dansului, iar improvizațiile și unele arte interpretative avangardiste identifică și mai mult creația cu interpretarea. Opera se naște doar o dată, putând fi consemnată într-un mod oarecare, sau nu.

Aceeași intenționalitate e necesară și atunci când trecem de la operele de artă la obiectele naturale, dacă vrem ca acestea din urmă să devină obiecte estetice. O scenă pe care n-o vede nimeni poate avea calități estetice potențiale, însă ea devine obiect estetic doar dacă cineva o privește. Dacă, așa cum observăm mai devreme, privim obiectele naturale în funcție de ce am învățat de la operele de artă, este și mai evident că relația privitorului cu obiectul intențional e foarte importantă: când cineva privește un morman de fructe și reacționează estetic pentru că acesta seamănă cu o natură moartă, prezența observatorului este absolut necesară pentru a pune relația în această perspectivă. Estetica studiază reacția oamenilor față de obiecte; așadar, ca să se producă un fenomen estetic, mai întâi trebuie să existe o reacție. Chiar și teoriile estetice de inspirație științifică sunt mai aproape de științele umaniste decât de științele naturii, care se străduiesc să pună cât mai mult între paranteze prezența observatorului.

Estetica participativă în teoriile estetice clasice, arta era considerată importantă fie pentru că făcea posibilă o relație care n-ar fi existat în absența operei, fie pentru că servea la întărirea unei relații care trebuia consolidată. Arta făcea posibilă relația între zei și oameni, între indivizi și colectivitate (trib, popor, națiune). Participând la fenomenul artistic, te conectezi la o entitate care îți este superioară. Multe forme de artă sunt colective – dansul, teatrul, poezia orală și chiar filmul sunt arte la care, în mod normal, nu participi de unul singur: intri în rândul publicului, care nu e influențat doar de ceea ce se interpretează, ci și de prezența altora la aceeași reprezentație. Iată unul din motivele pentru care muzica ascultată live și cinematograful oferă o experiență foarte diferită de cea a CD-urilor și a înregistrărilor video. În estetica clasică, această relație comunitară era considerată primordială, delectarea într-un cadru privat fiind o formă secundară, mai puțin importantă de participare estetică. Participarea și comuniunea pe care le ofereau dansul, ritualul, muzica și teatrul nu puteau fi obținute fără o experiență colectivă. Uneori ea îmbrăca forme mistice, însă la fel de bine putea să conducă la o anumită conștiință civică sau la o anumită identitate de grup.

Un al doilea tip de participare sugerează o relație mai puțin intensă, dar nu mai puțin importantă. Când intrăm într-o catedrală, observăm că majoritatea operelor de artă sunt menite să consolideze efectul direct al ritualurilor și practicilor religioase. Statuile, picturile, vitraliile și arhitectura în sine susțin și transmit ceea ce instituie ritualul și practicile fundamentale. La fel, arta monumentală, pictura pe teme istorice și multe dintre formele poetice (elegiile, epitafurile și oratoria) au rolul de a reaminti publicului mesajele importante, ori pur și simplu succesele puterii sau ale persoanei pe care o omagiază. Gândiți-vă la monumentele triumfale, ca Arcul lui Traian sau Washington Monument. Când privești aceste creații arhitecturale îți aduci aminte ce înseamnă (sau ce însemna) să fii cetățean roman sau american. Pictura poate juca același rol, nu doar descriind o scenă, ci înfățișându-l ca personaj al ei chiar pe cel care a comandat-o. De altfel, în pictura religioasă a Evului Mediu și Renașterii era ceva obișnuit ca patronul și familia lui să stea alături de sfinți.

Potrivit modelului clasic, participarea la relația dintre opera de artă și public presupune disoluția sinelui în experiența pe care o declanșează

Publicul și opera de artă opera. Ea acoperă și frumosul natural, care inspiră sentimentul religios și creează o senzație similară, de apartenență la esența naturii. La rândul ei, ca orice altă teorie estetică și această perspectivă e fundamental didactică: se consideră că relația estetică ne învață ceva și că o abordare corectă a artei seamănă oarecum cu o cunoaștere intimă. Avantajul unei astfel de 'ânvățări' estetice ar fi că nu e prea savantă sau prea logică – ea poate fi trăită direct, făcând astfel posibilă cunoașterea unor lucruri foarte dificile sau chiar imposibil de înțeles doar cu ajutorul logicii sau al rațiunii. O dogmă creștină cum este cea a trinității cere ca Dumnezeu să fie în același timp atât Unul, cât și Treime; doctrina întrupării susține, în termenii crezului de la

Niceea, că Christos era „atât Dumnezeu, cât și om”. Sunt credințe care par să sfideze logica elementară, dar care pot fi împărtășite prin experiență directă sau prin viziuni (de pildă, viziunea beatificatoare prin care Dante a cunoscut paradisul). Pot fi citate exemple similare din budism, hinduism și probabil din toate celelalte religii, iar între exemplele laice se pot număra principiile și conceptele morale precum onoarea și dreptatea. În estetica neo-clasică a secolului XVIII, toată această didactică se rezuma în ideea că arta trebuie să instruiască prin intermediul plăcerii. Relația dintre public și operă constituia, în esență, un mod de a participa la ceva important, dar care în același timp era plăcut și astfel devenea mai ușor de atins. Natura putea fi abordată în aceeași manieră, dar asta cerea un plus de imaginație.

Acest punct de vedere s-ar putea numi estetica participativă sau 'comunitară' a relației dintre public și opera de artă. Potrivit ei, contemplarea și lectura privată erau fie corupte, fie periculoase, deoarece le lipsea elementul comunitar. Foarte interesant este și faptul că o bună parte din secolul XVIII lectura în particular, de pildă, a fost privită cu suspiciune în multe cercuri intelectuale, pentru că îi distrăgea pe oameni de la munca lor; ea era considerată un fel de pierdere de vreme și îi lipsea prestigiul pe care lectura în public îl dobânda de pe urma autorității cititorului. Capul familiei sau preotul din parohie puteau citi cu voce tare doar acele lucruri care puteau fi înțelese sau puteau aduce un beneficiu auditoriului. Un cititor solitar ar fi putut alege cu ușurință ceva nepotrivit, sau putea înțelege greșit ceea ce citea. Asta nu înseamnă că nu se citeau cărți, sau că nu se puteau admira tablouri în intimitate, ci doar că atunci când aveai o astfel de relație privată, din punct de vedere estetic obiectul ei presupunea legătura cu un lucru mult mai important.

Scopul experienței estetice nu era plăcerea individuală, ci plăcerea produsă și împărtășită cu alții, chiar dacă ea devenea manifestă doar pentru un singur individ.

Estetica participativă surprinde unele elemente importante ale relației dintre public și operă. De obicei spunem că ne „pierdem” sau „suntem absorbiți” într-o operă de artă, că intrăm în lumea ei. Totodată, suntem convinși că operele de artă sunt importante pentru că au capacitatea de a institui anumite relații. Reacțiile negative (de pildă, cenzura și încercările de a folosi arta în scopuri propagandistice) arată cât de puternică este convingerea noastră că arta poate declanșa anumite reacții: dacă ea n-ar produce efecte reale asupra publicului, n-ar avea nici un sens să interzicem unele creații. De fapt, printre criticile frecvente la adresa artei se numără și ideea că nu poate fi controlată de rațiune și că poate deveni un concurent al religiei. Participarea pe care o cere opera este uneori delirantă, emoțională și mult prea puternică. Artă a fost suspectată tocmai pentru eficiența ei.

Totuși, estetica participativă ne cere să acceptăm și unele premise metafizice. Ea interpretează experiența și emoția trăite în comun ca și cum ar fi substanțiale și nu psihologice: participăm la ceva, iar acest ceva poate fi cunoscut doar prin intermediul participării noastre. O astfel de teorie estetică

intră într-un cerc vicios. Ce se obține de pe urma relației noastre cu arta? Comuniunea cu zeii, cu statul și națiunea, cu oamenii, cu celălalt. Dar cum știm ce înseamnă celălalt? Participând la relația cu el prin intermediul artei. Pentru cel care crede într-o astfel de experiență și se lasă prins în ea, un asemenea răspuns poate fi suficient; pentru un filosof care încearcă să înțeleagă această relație, persistă impresia că ea este explicată doar prin referire la ceva misterios, care nu poate fi cunoscut în mod independent. Dacă metafizica participării e îndoielnică, estetica asociată ei devine la rândul său îndoielnică. În consecință, filosofia modernă va adopta o atitudine sceptică față de premisele metafizice ale teoriei participării.

Autonomia estetică

Estetica modernă a rupt legăturile cu modelul clasic. În loc să accepte o metafizică a alterității și estetica participativă asociată ei, estetica modernă și-a pus întrebarea dacă individul are într-adevăr o relație

Publicul și opera de artă specială cu opera de artă, adică o relație veritabil estetică. Motivația acestei schimbări este complexă, dar ea a presupus în mod cert ca știința, structurile politice și sociale, religia și filosofia să se bazeze mai mult pe experiența individuală, atitudine care a debutat în Renaștere și continuă și astăzi. Să analizăm în continuare următoarele chestiuni. Pentru a fi considerate științifice, e obligatoriu ca experimentele să poată fi reproduse. Este decisiv ca orice observator să poată experimenta și verifica fenomenele respective în mod independent, iar confirmarea va avea loc doar dacă orice observator individual poate urmări experimentul, cel puțin la modul ideal. Nici o teorie care e testabilă doar pentru adepții săi nu poate fi considerată științifică. Teoria politică a speculat mult timp în jurul ideii că națiunea modernă ar fi o asociere voluntară de indivizi care s-au grupat în vederea obținerii unor beneficii comune. Termenul 'democrație' a ajuns să însemne 'o persoană = un vot' și nu clasicul demos (popor) exprimându-și voința colectivă. Religia a devenit din ce în ce mai mult o chestiune de pietate personală, iar filosofia există prin idei, adică prin acele ocurențe individuale din interiorul minților, individuale care reprezintă fundamentul cunoașterii. În acest context, estetica s-a îndreptat la rândul ei spre formele individuale.

Astfel, s-a născut treptat o teorie a atitudinii estetice. Ideea fundamentală a acestei teorii este că modul în care publicul abordează opera de artă – sau, în unele variante, orice alt obiect – este determinat de o anumită atitudine perceptivă: vedem și simțim în mod diferit, în funcție de cum ne apropiem de un obiect. La nivelul cel mai elementar, asta înseamnă pur și simplu că, dacă ești nervos sau preocupat, aceste atitudini îți vor influența percepția. Faptul pare evident. Totuși, influența asupra percepției poate merge și mai departe. Vedem în funcție de modul în care privim, în funcție de categoriile de spațiu și timp, precum și în funcție de anumite așteptări pe care le transferăm asupra obiectului observat (de pildă, cele de tip cauzal). Când văd un obiect plutind în aer, orientarea mea spațio-temporală îmi permite să-l localizez vizual, iar așteptările mele cauzale mă determină să-l privesc ca pe un obiect plutitor,

susținut într-un mod pe care nu-l pot considera altfel decât ca pe un fenomen magic sau spiritual. Orice altceva decât o fantomă imaginară ar încălca prea multe din categoriile perceptuale care îmi sunt necesare ca să pot măcar observa un asemenea obiect. Filosofia modernă acceptă, așadar, faptul că percepția nu este neutră, ci controlată de atitudini men tale, majoritatea dobândite prin experiența acumulată deja. Poate că ne naștem cu anumite orientări perceptuale 'adânc înrădăcinate' genetic -de pildă, cu capacitatea de a distinge obiectele, de a reacționa la expresii prietenești sau ostile, sau cu o înclinație specială pentru mâncare și sex. Însă o mare parte din atitudinile noastre perceptuale trebuie învățate pe măsură ce luăm contact cu lumea înconjurătoare. Se poate presupune că această întâlnire e în mare măsură identică pentru toate ființele umane, în virtutea faptului că formăm o singură specie și că ne confruntăm cu aceeași lume; totodată însă o parte dintre atitudinile noastre perceptuale vor fi determinate cultural. Relația celor două face obiectul unor ample dispute teoretice.

Pornind de la aceste considerente, nu e greu de postulat existența unui mod aparte de a vedea sau a unui set de atitudini tipic estetice; problema ține de modul în care ele pot fi descrise și, pe cât posibil, de găsirea modalităților prin care ar putea fi generate sau dobândite la momentul potrivit. Majoritatea termenilor estetici fundamentali pe care, îi utilizăm sunt, în esență, niște încercări de a descrie atitudini estetice și/sau modalități de inducere a atitudinii estetice în actul percepției.

O premisă fundamentală a esteticii moderne este că relația publicului cu opera de artă trebuie să fie dezinteresată. Dezinteresarea poate însemna mai multe lucruri – ea nu e sinonimă cu plictiseala sau cu neimplicarea care, evident, n-ar putea descrie relația noastră cu arta sau cu obiectele estetice în general. Așa cum am văzut, aceste obiecte au o mare putere de seducție. Pentru a putea înlocui estetica participativă, dezinteresarea trebuie să ofere deci o explicație alternativă la implicarea pe care se bazează relația estetică. Mai întâi, ea concepe publicul ca pe un fel de auditoriu ideal: un public dezinteresat nu e excesiv de părtinitor față de operă, indiferent dacă are sau nu niște relații speciale cu autorul ei. (Dacă opera aparține unei rude, acest aspect trebuie lăsat deoparte. Un public ideal nu are relații de rudenie.) în egală măsură, publicul trebuie să fie gata să accepte opera în proprii ei termeni: dacă ar pretinde ca fiecare piesă de teatru să fie o comedie, atunci nu ar putea recepta tragedia în mod adecvat. Dezinteresarea ignoră deci majoritatea factorilor personali care ar putea interfera cu capacitatea individului de a aborda o operă de artă, păstrând în același timp semnificația experienței individuale. Prin urmare, ea transformă spectatorul individual într-un public ideal fără să renunțe la ideea sinelui, cea datorită căreia estetica participativă era

Publicul și opera de artă considerată îndoielnică din punct de vedere metafizic. O astfel de persoană nu va mai fi o parte interesată, ci un spectator dezinteresat. Așa cum cel mai bun jurat n-ar trebui să aibă nici un interes

personal în cazul pe care urmează să-l judece, tot astfel spectatorul ideal n-ar trebui să aibă vreun interes personal față de opera supusă judecății.

Din această variantă inițială a teoriei dezinteresării s-a dezvoltat o versiune mai elaborată și mai subtilă. Interesul față de obiectul estetic poate avea două aspecte. Primul este teoretic. Atunci când un om de știință reușește să explice un fenomen cu ajutorul unei teorii, aceasta servește drept cadru conceptual pentru înțelegerea unor experiențe particulare. Galilei a observat un obiect căzând și a explicat căderea lui în funcție de gravitație, distanță și pătratul timpului necesar căderii; experiența sa particulară a fost conceptualizată în termenii unei teorii generale. Prin acest procedeu, fenomenul particular observat este privit ca exemplificare a unui alt fenomen mai general. Ceea ce contează este generalitatea și nu individualitatea lui. Singurul interes pe care îl prezintă cazul particular – această piatră căzând din turnul din Pisa – este faptul că devine o ilustrare a unui obiect care cade. Acest tip de interes reduce particularul la general și poate fi descris ca o formă de interes teoretic. Deci știința nu urmărește singularitatea, ci potențialul interes teoretic al unui fenomen.

Cel de-al doilea tip de interes este practic. Citesc o carte dintr-un anumit motiv: mă aștept să învăț ceva din ea, să pot folosi ceea ce am învățat, sau să obțin vreun alt fel de beneficiu de pe urma lecturii. În general, atunci când facem sau observăm un anumit lucru avem în vedere și o anumită utilizare a lui. Chiar și simplul act al privirii presupune un motiv și deseori e vorba despre unul practic: nu mă holbez la tot ce-mi iese în cale. Indiferent de utilizare, de beneficiu sau de motivație intervine în relația pe care o avem cu un obiect, putem spune că e în interesul nostru s-o construim. Acest tip de interes vizează un anumit țel sau scop, care în general poate fi cunoscut independent de mijloacele obținerii lui.

Observațiile de mai sus pot conduce la alte distincții, mai subtile, din perspectiva cărora ceea ce contează în primul rând este existența obiectului. Interesul teoretic nu se poate baza pe iluzii, pe imaginație sau pe false identități. Oamenii de știință care nu disting un fenomen real de ceva ireal nu vor reuși să-l conceptualizeze în mod corect. De asemenea, nici interesul practic nu se poate baza pe obiecte inexistente: nu-mi pot potoli foamea cu o pâine imaginară. Nici din punct de vedere etic lucrurile nu stau diferit. Unul din interesele practice fundamentale este plăcerea și există teorii etice care susțin că plăcerea ar fi singura valoare intrinsecă – deci, interesul meu practic ar putea fi pur și simplu acela de a mă bucura de ceva. Dar ca să pot trăi această experiență a bucuriei, obiectul ei trebuie să existe efectiv, fapt care ne conduce la o altă distincție. Atunci când plăcerea mea se bazează pe îndeplinirea unei dorințe, doar un obiect real poate realiza acest lucru – plăcerea provine din satisfacerea dorinței. Un alt tip de plăcere se naște însă din simpla percepere sau contemplare a unui obiect. Pentru a avea o distincție terminologică, acest tip de plăcere se numește uneori încântare și se spune că ea nu depinde neapărat de posesia și nici chiar de existența obiectului. Nu

contează dacă doar îmi imaginez o pictură ori sunetul unei opere muzicale (presupunând că imaginația mea e suficient de vie); mă pot delecta chiar dacă obiectul plăcerii mele e imaginar. Atunci când obiectul unei experiențe nu este nici existența fizică a unui obiect, nici împlinirea vreunei alte dorințe în afară de plăcerea imediată dată de experiența însăși, putem vorbi despre plăcere dezinteresată în sensul special cu care operează estetica.

Dezinteresarea are deci o natură fenomenală – se limitează la fenomenul imediat care are loc. Experiența interesată presupune mai mult decât ceea ce apare în ocurența imediată a fenomenului respectiv. Atât relațiile teoretice, cât și cele practice ale celui care receptează necesită ceva mai mult decât simpla experiență imediată: ele presupun un cadru teoretic pre-existent și niște dorințe sau scopuri care trebuie îndeplinite. Prin contrast, experiența dezinteresată se limitează la propria sa ocurență imediată. Asta nu înseamnă că nu poate fi complexă. Experiența dezinteresată nu ține neapărat de o idee simplă sau banală: când privesc un tablou, ascult o piesă muzicală sau citesc un roman experiența mea presupune o mulțime de idei complexe. Când spun că e doar fenomenală nu înseamnă decât că mă concentrez asupra acestei experiențe fără să depind de conceptele de armonie, de vocea povestitorului sau de legile perspectivei. Poate că sunt capabil să observ efectul de perspectivă deoarece am asimilat convențiile picturii, însă atunci când privesc tabloul nu vizez cunoașterea teoretică, ci depind doar de experiența mea aici și acum. În acest sens se poate spune că am o experiență dezinteresată.

Publicul și opera de artă

Estetica modernă susține că experiența dezinteresată este experiența specific estetică. În calitate de subiect al receptării estetice, îmi pot valorifica experiențele și într-o manieră teoretică sau practică foarte apropiată de cea estetică. Totuși, dacă fac asta nu se mai poate spune că am o experiență estetică pură. Experiența estetică e pre-conceptuală și nu are nevoie de teorii sau de considerente practice. Dezinteresarea e caracterizată uneori ca experiență a unui lucru de dragul lui însuși, fără a urmări vreun alt scop. Ea nu contestă faptul că ulterior ar putea interveni și alte motivații, dar face într-adevăr din experiența estetică forma cea mai pură de experiență posibilă, transformând-o astfel într-o experiență care le precede logic pe toate celelalte.

Evident, dezinteresarea implică o mulțime de considerente privind percepția, modul în care ne dobândim cunoștințele și în care ajungem să acționăm pe baza lor. Ca element al unei teorii specializate, ea tinde deci să facă din estetică o parte a ceea ce se numește epistemologie sau teoria cunoașterii, plecând de la presupunerea că putem face distincții în interiorul și între experiențele noastre, cel puțin din punct de vedere analitic. Dar s-ar putea ca lucrurile să nu stea așa.

O altă consecință a dezinteresării ne conduce într-o direcție diferită. Dacă publicul ideal este publicul dezinteresat și dacă dezinteresarea este acel tip special de relație pre-conceptuală și în același timp independentă de orice alte presupoziii practice sau teoretice pe care le-am putea, eventual, folosi, ne

putem întreba cum e posibil un astfel de public? La modul ideal, dezinteresarea e cât se poate de benefică, dar niciunul dintre noi nu se află vreodată într-o astfel de stare. Vom lua deci în considerare cea mai apropiată dintre atitudinile posibile în realitate. Din punct de vedere teoretic, dezinteresarea își găsește prelungirea firească într-o teorie capabilă să descrie modul în care putem adopta această atitudine față de obiectele estetice, chiar dacă nu se poate spune că ea ar fi vreodată complet dezinteresată. Reciproc, dacă atitudinea estetică e posibilă în principiu, atunci principiile teoretice ale dezinteresării față de obiectul estetic încep să aibă un sens.

Au fost sugerate mai multe moduri de a caracteriza atitudinea estetică. Totuși, termenul central al dezbaterii s-a născut ca rezultat al studiilor psihologice întreprinse de Edward Bullough în primii ani ai secolului nostru. Bullough a propus 'distanța psihologică' ca metaforă centrală în definirea atitudinii estetice sau a stării psihologice care

Dabsney Townsend ilustrează conceptul de dezinteresare. Această trecere de la epistemologie la psihologie merită remarcată. Dezinteresarea se referă în special la modul în care putem cunoaște lucrurile cu ajutorul experienței. Ideea ar fi că, deși majoritatea experiențelor noastre sunt determinate de concepte sau de interese practice, există un fundament al experienței care precede logic aceste interese; tratat corespunzător, el devine sursa obiectelor și a experiențelor estetice. Experiențele noastre pot fi identificate doar cu ajutorul analizei și în mod normal experiența dezinteresată se subsumează unor relații mult mai complexe care definesc existența noastră. Noi abordăm această experiență per se doar în circumstanțele speciale pe care le oferă teatral, muzeul ori sala de concerte.

Atitudinea estetică descrisă prin metafora distanței psihice este totuși psihologică în esența ei. Ea definește acea stare psihologică pe care o trăim uneori și pe care unele obiecte – în mod special operele de artă, dar și unele obiecte naturale – tind să ne-o inducă. Prin urmare, este o atitudine pe care o putem adopta în mod voluntar, dacă avem pregătirea și instrucția corespunzătoare. Descrierea ei nu depinde de acceptarea epistemologiei conceptelor și categoriilor care fundamentează noțiunea de dezinteresare, ci doar de observarea stărilor pe care indivizii obișnuiți le pot avea pe parcursul existenței lor. Atitudinea estetică se verifică prin capacitatea de-a o asuma și prin coincidența dintre descrierile altor observatori și propria experiență psihologică.

Această atitudine de distanțare sau, mai frecvent, experiența distanțării își are modelul ideal în anumite situații naturale și mai puțin în experiențele artistice. Într-un faimos exemplu, Bullough o compară cu experiența cetii pe mare. Într-o astfel de situație, atitudinea pragmatică sau interesată e generată de conștiința pericolului pe care îl reprezintă ceața și de disconfortul pe care îl dau umezeala și lipsa de vizibilitate. Totuși, privită în sine experiența poate fi și plăcută: simțurile ți se ascut, ceața învăluie contururile obișnuite și creează iluzia unei lumi stranie și tăcute. Bullough spune că în această situație „te

debranșezi" de la reacțiile obișnuite, asumându-ți o relație specială cu ceața și cu prezența ei fenomenală; așadar, această experiență te îndepărtează de lumea obișnuită. Evident, o astfel de experiență a distanțării nu s-ar potrivi cu postura de căpitan de vas sau cu cea de pasager foarte răcit. Totuși, potrivit teoriei lui Bullough ea ilustrează exact atitudinea corectă atât față de artă, cât și față de natură, dacă vrem să obținem o experiență estetică.

Publicul și opera de artă

Așadar, termenul 'distanțare' reprezintă aici metafora unui anumit tip de experiență și nu are în vedere distanța fizică sau istorică. Se presupune că el ar trebui să surprindă mai multe aspecte ale experienței invocate de Bullough, care e accesibilă și respectă cerința dezinteresării, adică nu urmărește nici consecințele practice, nici cauzele teoretice ale cetii pe mare. E o atitudine care poate fi asumată în mod voluntar (cel puțin dacă alte considerente nu sunt prea presante) și care are ca efect o experiență foarte plăcută. Ea amplifică senzația de participare, oferind o mai acută conștiință de sine și o experiență mai intensă, maximizând în același timp distanța față de identitatea proprie, chiar până la pierderea ei totală. Aceste aspecte caracterizează însă roate stările psihologice individuale. Astfel, distanța psihică devine o descriere a oricărei experiențe individuale, iar teoria lui Bullough susține că acest tip de experiență constituie adevărata experiență estetică.

Pentru a putea aplica ideea distanței psihologice la relația dintre public și obiectul estetic, metafora trebuie din nou extinsă. Unele situații, cum ar fi ceața pe mare, sau ochiul unui uragan, sau valul care se zdrobește de un promontoriu, par să sugereze în mod natural experiența distanțării. S-ar putea spune că astfel de situații facilitează starea de distanțare totală pe care o reclamă experiența estetică. Atunci, dacă aceste experiențe sunt estetice, înseamnă că unele opere de artă (poate și alte situații naturale) sunt la rândul lor deosebit de favorabile experienței estetice. Extinzând sensul metaforei, am putea spune că unele obiecte sau situații sunt și ele 'distanțate'. Metafora nu se aplică experienței psihologice individuale, ci obiectelor care o determină. În principiu, orice obiect ar putea fi 'distanțat', de vreme ce distanța ține de adoptarea unei anumite atitudini perceptive. Totuși, în multe cazuri aceasta s-ar putea dovedi dificilă, chiar imposibilă (sau poate nici măcar dezirabilă). Atunci când operele de artă fac să fie greu accesibilă distanțarea psihologică necesară, se spune despre ele că sunt 'supra-distanțate' sau 'sub-distanțite'. Dacă distanțarea este o combinație între implicare și dezinteresare, supra-distanțarea este starea căreia îi lipsește implicarea, iar sub-distanțarea – cea în care predomină implicarea și din care lipsește detașarea necesară distanței.

Ambele stări pot fi ilustrate printr-un episod comic din Tom Jones, romanul lui Henry Fielding, scriitor englez de secol XVIII.¹⁹ Tom și

Pasajul la care mă refer este reprodus în Appendix.

Amicul lui, Partridge, asistă la o reprezentație a piesei Hamlet în care juca cel mai faimos actor al zilei, David Garrick. Când fantoma își face apariția, Partridge e atât de prins de scenă încât se sperie și este cât se poate de convins

că fantoma e reală; se poate spune că el a pierdut distanța necesară pentru a urmări piesa din perspectivă estetică. Pe de altă parte, Tom e mult mai amuzat de reacția lui Partridge decât de spectacolul în sine. Nici el nu privește piesa din perspectivă estetică, deoarece atenția lui se îndreaptă spre ceea ce se întâmplă în public și nu e suficient de implicat pentru ca experiența pe care o trăiește să fie experiența lui Hamlet.

Hamlet este o piesă extraordinară, relativ ușor de receptat estetic „în sine” și nu în maniera improprie în care o percep Partridge și Tom Jones. Alte obiecte și chiar alte opere de artă sunt mult mai greu de perceput estetic într-o manieră adecvată. Pictura monocromă îi lasă pe mulți indiferenți; filmele de groază, cu o mulțime de efecte speciale sângeroase, cu greu reușesc să nu provoace greață. Acestui tip de creații li se poate aplica o metaforă a distanței extinse – de pildă, despre pictura monocromă se poate spune că e sub-distanțată. Asociațiile obiectelor, sub-distanțarea și supra-distanțarea sunt proprietăți care fie stimulează, fie reduc distanța. Extinderea termenului nu trebuie însă confundată cu aplicarea lui directă la experiența estetică. O persoană hipersensibilă poate recepta estetic tabloul plin de culoare, iar cineva cu un stomac suficient de rezistent și conștient de subtilitățile filmului poate recepta estetic *The Texas Chainsaw Massacre*. Teoria distanțării estetice poate fi deci susținută în această manieră

Teoria distanțării psihice sau estetice și variantele ei încearcă să descrie experiența estetică mai mult sau mai puțin direct în termenii stărilor afective (sau ai emoțiilor) pe care le declanșează și în funcție de tipul de obiecte care generează aceste stări. O abordare alternativă a experienței estetice pornește chiar de la percepție. Unul dintre lucrurile pe care le-am aflat despre percepție cu ajutorul psihologiei și al filosofiei moderne este că văzul e guvernat de impresii. Anumite imagini pot fi văzute în mai multe feluri, un exemplu faimos fiind desenul care reprezintă fie o rață, fie un iepure. (Un alt exemplu celebru este cel care reprezintă fie două fețe din orofil, fie o vază.) Aceste modificări ale percepției vizuale sunt mai mult sau mai puțin voluntare. O concluzie care se desprinde din analiza exemplurilor de mai sus este că nu există un

Publicul și opera de artă mod unic de a vedea lucrurile, care să fie determinat doar de forma obiectului: aceeași formă poate lăsa impresia că reprezintă mai multe obiecte diferite. Percepția nu presupune doar să vezi, ci să vezi un lucru ca fiind acel lucru. Ceea ce e valabil pentru imagini simple se poate extinde și asupra situațiilor vizuale mai complexe, sau asupra altor tipuri de percepție. Celelalte abordări ale experienței estetice scot în evidență doar unul dintre aspectele posibile ale percepției noastre. Orice trăsătură comună a unui obiect îl poate face să pară util sau îl poate include într-o anumită clasă de obiecte. Percepția estetică privește însă obiectul ca pe un obiect „în sine” – așa cum este el atunci când percepem doar aparența sa imediată (sau lumea sonoră, ficțională ori imaginativă). O astfel de percepție e descrisă uneori ca impresionistă sau imaginativă, pentru că se concentrează doar asupra impresiilor imediate pe care le produc imaginile, cuvintele ori sunetele. Ea este

asociată mai ales cu anumite forme de pictură, muzică și poezie, considerate reprezentative pentru latura estetică a percepției, dar în principiu orice obiect poate fi obiect estetic dacă e perceput în această manieră.

Un corolar al abordării perceptive a artei ține de natura voluntară a receptării. În majoritatea cazurilor, poți alege să vezi ori rața, ori iepurele, sau fie profilul, fie vaza. Prin urmare, ni se spune, percepția estetică constituie un mod de a adopta o anumită atitudine perceptivă față de obiecte, iar operele de artă sunt acele obiecte față de care e corect să adoptăm această atitudine. Natura devine estetică atunci când o percepem estetic. Unele lucruri, cum sunt accidente de mașină și crimele (cele adevărate, nu ficțiunile din filme și romane), pot să nu aibă nici o latură estetică, în timp ce altele sunt în primul rând estetice. Unele lucruri pot avea calități estetice în anumite situații, dar nu și în altele, tot așa cum unele siluete pot fi influențate de altele din preajma lor.

Receptarea aparentă a unui obiect rămâne totuși o metaforă. Figurile ambigue sau iluzionismele în care figura se confundă cu fundalul nu sunt foarte frecvente. Afirmatia că întregul proces al receptării se bazează pe aspectele perceptuale influențate de factori culturali și contextuali extinde această descriere limitată asupra unei arii mult mai largi de experiențe. Când cei care susțin această teorie consideră experiența estetică o formă de percepție vizuală pe care o adoptăm în mod voluntar, ei nu se referă la faptul că am avea realmente sisteme perceptive schimbătoare și reciproc incompatibile, ca în cazul imaginii rață/iepure; ar fi o observație mult prea simplistă și restrânsă. Ei susțin de fapt că percepția devine estetică în urma unor modificări mai complexe care influențează experiențele noastre, însă descrierile pe care ni le oferă sunt destul de impresioniste.

O altă variantă a percepției văzută ca model al experienței estetice identifică pur și simplu obiectul estetic cu obiectul percepției. Dacă percepția poate fi concepută astfel încât să putem vorbi despre un obiect perceptual care să nu fie identic nici cu obiectul fizic care o determină cauzal, nici cu starea psihologică a receptorului (care este, de fapt, un efect fizic produs de obiect), atunci obiectul percepției noastre poate fi definit ca estetic. Experiența care se concentrează direct asupra obiectului percepției este estetică, așa cum experiența cauzelor obiectului percepției este, într-un anume sens, o experiență fizică, iar cea care vizează efectele asupra receptorului e psihologică (deci fizică într-un alt sens).

Asemenea distincții par evidente. Două obiecte fizice extrem de diferite pot arăta la fel; unul poate fi din lemn, celălalt din metal, însă obiectul percepției este același în ambele cazuri și prin urmare putem deosebi obiectul perceptual de cel fizic. Mai mult, putem avea impresii foarte diferite despre același obiect perceptual, în funcție de starea în care ne aflăm: experiența pe care o avem față de un obiect perceptual într-un anumit moment nu coincide cu obiectul, chiar dacă el ne aparține într-un sens pur psihologic. Putem chiar să ne imaginăm că există obiecte perceptuale lipsite de orice suport fizic, atunci când intervin halucinațiile sau imaginația. Totuși, fără o stare psihologică nu

există obiect perceptual. Așadar, obiectele perceptuale îndeplinesc condiția formulată anterior, potrivit căreia obiectele estetice sunt obiecte intenționale.

De ce și mai ales cum te poți concentra doar asupra obiectului perceptual este un lucru ceva mai greu de înțeles, dar încă și mai greu de înțeles este motivul pentru care acest obiect ar trebui considerat estetic. Simpla lui alegere în cadrul unei experiențe obișnuite nu pare să aibă prea mult de-a face cu arta sau cu experiențele artistice posibile în natură. Totuși, arunci când citești un poem sau un roman, când privești un tablou sau

Publicul și opera de artă ascultă o piesă muzicală, doar obiectul perceptual pare să conteze. Așadar, deși nu toate obiectele perceptuale par să fie estetice, obiectele și experiențele estetice pot fi considerate doar perceptuale. Rezultatul este deci o teorie limitată a atitudinii estetice. Pentru a distinge experiența estetică de alte experiențe pur perceptuale, ne-estetice, e nevoie de factori suplimentari, cum ar fi intenția artistică sau utilitatea culturală a obiectului.

Experiența estetică

Teoriile despre distanța psihologică, impresiile și obiectele perceptuale au în comun premisa că experiența pe care individul o poate examina direct prin introspecție e definitorie pentru estetică. Aceste teorii continuă prin a caracteriza experiența în diverse moduri și prin a da felurite indicații privind maniera în care poate fi dobândită sau potențată, considerând că ea depinde de o atitudine care poate fi asumată, cultivată și învățată în mod voluntar. Ele pun experiența estetică sub controlul nostru direct, stipulând că avem timpul, mijloacele și dorința de a o obține. Forța unor astfel de teorii ține de faptul că pot fi testate de toată lumea; ele satisfac așteptările noastre, potrivit cărora arta e creată pe căi subiective. În plus, aceste teorii nu ne cer să acceptăm diverse premise metafizice despre Dumnezeu, religie, spirit sau realitate, altele decât cele accesibile în mod curent. Ele explică atât arta, cât și fenomenele naturale în calitatea lor de obiecte estetice, luând în considerare nu doar arta modernă, ci și fenomenele despre care vorbește estetica clasică (și fac asta nu într-o manieră teoretică, ci în mod practic, adică descriu formele de artă indicându-ne ce atitudine trebuie să adoptăm față de ele). Sunt teorii care nu presupun niște premise complexe despre realitatea artei, sau definiții pe care orice nouă formă de artă să le pună în discuție; din acest motiv, în privința relației dintre public și opera de artă ele sunt adversari redutabili.

Totuși, teoriile bazate pe experiența estetică unică și teoriile atitudinii estetice în general fac obiectul a numeroase contestări. Problemele țin de identificarea unui anumit tip de experiență: distingem obiectele cu ajutorul a ceea ce numim 'criterii de identitate'. Pentru a deosebi o formă individuală de alta, trebuie s-o putem selecta și trebuie să cunoaștem unele proprietăți sau caracteristici care-i aparțin și care sunt suficiente pentru a o distinge de alte forme individuale cu care are în comun alte trăsături. Atunci când privim o pereche de gemeni, ei pot să ni se pară identici; luați separat, nu putem spune care dintre ei este cine. Totuși, sunt persoane distincte și indiferent cât de mult

seamănă, fiecare are niște trăsături pe care celălalt nu le are. Sunt trăsături care pot fi învățate -chiar dacă eu nu-i deosebesc decât atunci când apar împreună, mama lor o poate face cu ușurință. Același lucru e valabil și pentru alte obiecte ale percepției noastre. Putem deosebi câinii de pisici și ogarii de terrierii scoțieni, pentru că fiecare specie și fiecare rasă are suficiente criterii de identitate. Nu e neapărată nevoie ca aceste criterii să fie niște definiții -mai multe seturi de proprietăți distincte pot fi de-ajuns, însă dacă trebuie să ne referim, de pildă, la câini, atunci avem nevoie de cel puțin un set de asemenea criterii.

Cu toate acestea, atunci când încercăm să formulăm criterii de identitate care să distingă între tipurile de experiențe apar unele probleme, în condiții normale, identificăm experiențele particulare în funcție de momentul în care se produc, în funcție de persoană și de conținutul lor. Dincolo de asta, fiecare experiență e diferită pentru că aparține individului care o trăiește. Prin urmare, discuția despre tipurile de experiență are sens doar dacă pot fi găsite acele trăsături comune care pot funcționa drept criterii de identitate pentru tipul de experiență la care ne referim. Putem deci să vorbim despre anumite emoții cum sunt dragostea sau furia ca despre niște tipuri de experiență, pentru că ele se referă la situații în care o persoană se raportează la alta într-o manieră care poate fi identificată ca atare. Acest mod de a concepe experiența în genere e perfect compatibil cu definirea experienței estetice ca emoție ce poate fi denumită 'frumos' sau plăcere, definiție despre care am vorbit mai devreme. Dar dacă toate tipurile de experiență reprezintă emoții, iar emoțiile sunt identificate în funcție de obiectele și de situațiile care le generează, înseamnă că nu putem identifica obiectele și situațiile prin referire la tipurile de experiență. Nu așa procedăm, de pildă, cu iubirea sau ura: persoana sau lucrul pe care îl iubim sau pe care-l urâm, ca și situațiile care ne agasează, au propriile criterii de identitate. Dragostea poate fi definită ca fiind acel tip de experiență în care ne dorim o anumită persoană sau un anumit obiect (în diferitele accepțiuni ale termenului 'dorință'), iar furia ca acel tip de experiență în care devenim ostili față de o persoană sau alta. Dincolo de trăsăturile specifice fiecăreia, putem grupa în mod corect aceste experiențe în funcție de tipul de relație pe care o implică.

Publicul și opera de artă

Dar o experiență estetică nu funcționează așa. Indiferent că e definită ca experiență dezinteresată, ca distanță psihologică ori selecție perceptivă, se presupune că experiența estetică e independentă de criteriile care stabilesc identitatea obiectului. Orice lucru poate fi perceput estetic, deși în unele cazuri procesul ar putea fi mai dificil decât în altele. Un obiect estetic e definit pur și simplu de faptul că face obiectul unei experiențe estetice; în schimb, dacă experiența estetică ar fi definită ca 'experiență a unui obiect estetic', de aici ar apărea o circularitate evidentă. Așadar, toate teoriile despre experiența estetică trebuie să încerce s-o descrie în mod direct, dacă nu se pot baza pe alte descrieri independente ale acelor elemente care fac ca un obiect să fie estetic. În

mod cert, asta se poate realiza numai de la caz la caz. Cu siguranță ne putem imagina experiența cetii pe mare, ca în acel caz particular descris de Edward Bullough. Dificultatea survine atunci când încercăm să oferim criterii de identitate care să definească experiența în sine și nu cazul particular. Singurele criterii posibile sunt introspective (adică, pot fi găsite doar examinându-ți propria experiență), iar subiectivitatea și caracterul unic al experienței fac ca astfel de criterii (înțelese ca criterii de identitate ce ar trebui să devină publice) să fie inaccesibile. Ceea ce obținem în schimb sunt fie niște analogii – 'ei bine, asta seamănă cu o ceață pe mare' – fie instrucțiuni privind modul în care ar trebui să trăim experiența respectivă (punându-ne 'între paranteze' interesele practice). Experiența estetică pare să fie ceva ce fiecare dintre noi trebuie să trăiască de unul singur și e greu de înțeles cum un lucru atât de personal poate funcționa ca tip de experiență, suficient de bine pentru a explica relația noastră cu arta.

Dacă acest argument pare mai degrabă abstract, el devine mult mai concret atunci când încercăm să ne imaginăm cum am putea folosi oricare dintre descrierile experienței estetice pentru a tranșa dispute sau cazuri dificile. Dacă eu afirm că un lucru nu e suficient de 'distanțat' sau că nu este artă, altcineva poate oricând să spună că problema ține pur și simplu de faptul că sunt incapabil să privesc obiectul respectiv în mod dezinteresat, că nu sunt suficient de distanțat sau că sunt orb în fața calităților lui estetice. În acest caz, afirmațiile esteticii s-ar plasa în afara oricărei dispute. În esență, asta n-ar însemna decât că afirmațiile esteticii sunt subiective și că, așa cum se consideră în general și așa cum sugerează și simțul comun, în privința gustului nu pot exista dispute adevărate, ci doar opinii și impresii diferite. Totuși, înainte să acceptăm acest tip de subiectivitate ar trebui să fim conștienți de urmările ei. Ea înseamnă că atât discuțiile, cât și sentimentele noastre despre artă nu se referă câtuși de puțin la operă, ci doar la experiențele proprii. Intenția noastră era să cercetăm legătura dintre public și operă, iar potrivit acestei analize, relația pe care o consideram cea mai importantă – relația cu opera de artă ca operă – se dovedește inexistentă. Chiar dacă avem alte relații cu opera -ca obiect fizic, ca obiect al dorinței, ca mijloc de realizare a unui scop etc.

— Nu avem o relație estetică cu obiectul artistic. Emoțiile noastre estetice nu se referă decât la ele însele.

Acest argument nu este decât o altă versiune a problemei așa cum a fost ea formulată de către David Hume și Immanuel Kant în secolul XVIII, o dată cu primele încercări de a identifica experiența estetică. Hume a invocat argumentul potrivit căruia „toate sentimentele sunt bune, deoarece sentimentul nu se referă la nimic altceva în afara lui însuși”. Subiectivitatea experienței pare să intre în contradicție cu obiectivitatea limbajului estetic și cu caracterul universal al judecăților noastre estetice. În pofida încercărilor lui Kant de a depăși acest impas prin transformarea teoriei despre dezinteresare într-o teorie a experienței practice sau a atitudinii estetice, rămânem cu aceeași contradicție

între subiectivitatea experienței și obligația noastră de a oferi niște criterii funcționale, dacă vrem să vorbim cu sens despre acest tip de experiență. Văzută ca o specie aparte, experiența estetică este fie paradoxală, fie un mit.

Asta nu înseamnă că estetica nu se referă la experiențe, ci doar că încercările de a găsi criterii de identitate pentru un tip special de experiență ne aduc înapoi la punctul de unde am pornit această discuție și anume la perspectiva istorică. Considerațiile făcute în această direcție i-au determinat pe unii filosofi să sublinieze faptul că în special teoriile care pun accentul pe atitudine confundă pur și simplu atenția pentru opera de artă cu ceea ce teoria numește 'atitudine estetică'. Când Tom Jones și Partridge au percepții eronate cu privire la Hamlet, ei nu sunt nici insuficient distanțați, nici prea distanțați în raport cu opera și nici nu le lipsește vreo altă atitudine estetică, ci pur și simplu n-au reușit să urmărească piesa cu atenție. Atunci când ia de bună apariția fantomei, Partridge e dominat de propriul sentiment de teamă. Mai târziu, când spune că actorul care joacă rolul regelui e mai bun decât David Garrick, care îl interpretează pe Hamlet (și care trecea drept cel mai mare actor al vremii), se dovedește că Partridge a fost atent la actor și nu la personaj. Jones, desigur, a fost atent la Partridge. Problemele lor nu apar

Publicul și opera de artă pentru că le-ar, fi lipsit atitudinea estetică, ci pentru că au fost atenți la ce nu trebuia. Singura atitudine estetică pe care o impune opera de artă este aceea de a-i acorda suficientă atenție. Această atitudine poate genera o experiență estetică, dar în același timp o identifică (așa cum poate face cu oricare alta, de pildă cu iubirea sau ura) cu obiectul ei, obligându-ne deci să revenim la obiectul estetic în încercarea noastră de a distinge experiența estetică de experiențele obișnuite. Se pare că experiența estetică nu este altceva decât experiența obiectului estetic și avem în continuare nevoie de o modalitate de a explica ce anume face ca un obiect să fie 'obiect estetic'.

Această obiecție ține și mai convingătoare atunci când observăm cât de diferite pot fi experiențele pe care le generează opera de artă. Unele creații pot provoca un scandal pe teme de morală, iar dacă n-o fac, înseamnă că n-au avut efectul scontat. Altele sunt menite să șocheze. Unele opere de artă sunt niște comentarii pe marginea altora. În zilele noastre, conștiința artistică s-a extins treptat până când a depășit formele pe care altădată le identificam drept 'arte frumoase'. Artă contemporană include spectacolele stradale și cultura populară și reușește să integreze deopotrivă probleme feministe, rasiale și economice. Încercările de a caracteriza o atitudine estetică particulară lasă din ce în ce mai mult impresia că sunt produsul unei viziuni prea înguste despre conținutul artei și esteticului.

Concluzii

Am început prin a discuta despre obiecte și prin a distinge obiectele intenționale de cele fizice. Toate obiectele estetice sunt obiecte intenționale, dar în această categorie pot intra multe alte lucruri. Asta înseamnă că avem nevoie de o modalitate de a deosebi obiectele estetice de alte obiecte intenționale. Nu

putem folosi pur și simplu marca 'fabricat de un artist' ca trăsătură distinctivă a obiectului estetic, câtă vreme putem găsi exemple de obiecte estetice atât în natură, cât și în arta care nu constituie opera unui creator anume.

Teoriile clasice despre artă și estetic recurg la ceea ce am numit 'teoria participării': pentru public, obiectele și experiențele estetice sunt o modalitate de a participa la ceva mai înalt, mai important sau mai valoros. Această teorie are avantajul că explică impresia noastră că arta are valoare, dar ea ne cere să acceptăm unele presupoziii metafizice privind existența unei realități ordonate și modul în care o conștiință individuală poate accede la nivele mai înalte ale realității, pe care descrierile empiriste ale lumii înconjurătoare le fac mai greu accesibile. Astfel, estetica a fost nevoită să-și reformuleze teoriile în termenii experiențelor și ideilor individuale.

În estetica modernă, experiența estetică e privită ca un teritoriu autonom, ceea ce înseamnă că e suficient de diferită de orice altă formă de experiență pentru a avea propriile criterii de identitate. Au fost propuse mai multe modalități de a explica această autonomie. Atitudinea estetică definește experiența estetică în termenii capacității individuale de a percepe într-o manieră specific estetică, fie în mod natural, fie după un antrenament special. Mai precis, se spune că experiența care rezultă este o experiență dezinteresată, într-un sens al termenului 'dezinteresare' care exclude orice alt interes teoretic sau practic, sau chiar interesul primar față de existența obiectului. Distanța fizică devine criteriul pentru realizarea practică a acestei atitudini dezinteresate, iar distanța psihologică poate fi aplicată experienței însăși, sau, prin extindere, asupra obiectelor care fie stimulează, fie împiedică obținerea distanței psihologice. Una dintre alternativele la teoria distanței psihologice face apel la aspectele perceptuale și la capacitatea noastră de a distinge un obiect perceptual, cu scopul de a diferenția experiența estetică de alte tipuri de experiență.

Și totuși, aceste încercări tind să eșueze fie în circularitate (deoarece identifică experiența estetică prin referire la obiectele estetice și obiectele estetice prin referire la experiența estetică), fie într-o rezolvare ad hoc a cazurilor speciale. Deși valoroasă prin faptul că scoate în evidență atitudinile și condițiile care sporesc capacitatea noastră de a percepe și aprecia arta, noțiunea de experiență estetică devine cât se poate de îndoielnică atunci când vizează un anumit tip de experiență în sine și nu doar o distincție comună bazată pe obiectul experiențelor noastre. Prin urmare, ajungem din nou de unde am plecat, adică la obiecte: dacă vrem să folosim descrierile pe care ni le oferă această experiență și această perspectivă dezinteresată și distanțată, avem nevoie de o modalitate sigură de identificare a obiectelor estetice.

Plauzibilitatea teoriilor despre experiența estetică depinde în mare măsură de metaforele și analogiile pe care le sugerează. Nu e nevoie să renunțăm la toate aceste analogii. Aspectele perceptivă și obiectele

Publicul și opera de artă percepției pot sugera o mulțime de lucruri despre modul în care putem aborda arta într-o manieră apreciativă. Dacă n-am

fi capabili să ne adaptăm percepțiile la mai multe moduri de a privi sau de a aborda opera fără s-o reducem la prezumțiile noastre anterioare, am avea o experiență foarte limitată a operei de artă. Arta ne învață s-o privim exact așa cum trebuie. Experiența artei se centrează pe ceea ce ne este înfățișat și nu pe mijloacele de a crea o iluzie sau pe scopurile exterioare pe care arta le poate urmări. Dificultățile apar atunci când tratăm astfel de analogii și teorii despre percepție ca fiind mai mult decât niște metafore sau niște instrumente ajutătoare, adică atunci când ne limităm aprecierile la formele de artă care se potrivesc cu modelele prestabilite ce au condus la respectivele analogii și metafore. Procedând astfel ne expunem totodată la o circularitate vicioasă. De pildă, pentru a genera o experiență estetică obiectele perceptuale reclamă prezența unei intenții, dar intenția estetică e înțeleasă ca o dorință care vizează un anumit tip de experiență. Ne întoarcem deci de unde am plecat. Totuși, cercul vicios nu mai apare dacă privim teoriile despre atitudinea estetică și teoriile perceptuale ca pe niște instrumente critice și nu ca pe niște criterii de identitate.

Criticii și critica de artă

Cine sunt criticii și cu ce se ocupă ei?

Teoriile despre atitudinea estetică tind să fie ambivalente în ce privește rolul pe care îl joacă un anumit segment al publicului și anume criticii de artă. Critica, în special așa cum este ea practică de profesioniștii care scriu sau discută despre unele categorii de creații artistice, are o istorie complexă. În Grecia și Roma antică literatura, artele plastice și mai ales muzica făceau obiectul atenției criticii, în sensul larg al cuvântului: ample eseuri și comentarii aveau ca subiect arta, iar competițiile artistice se soldau cu acordarea de premii. Criticii profesioniști care trăiesc din vânzarea textelor proprii și din activitatea de arbitri și judecători ai gustului reprezintă totuși o etapă modernă, care ține de procesul de extindere a publicului de la cel format din biserică, stat și patroni ai artelor, la cel care sprijină arta în mod direct, prin vânzarea produselor și reprezentațiilor artistice. În acest context, criticii își pot câștiga și ei existența punând la dispoziția celorlalți opinii prezumtiv informate, menite să ghideze și să lumineze publicul în privința artei contemporane sau a celei clasice.

Totuși, critica de artă presupune ceva mai mult decât oferirea unor opinii despre ce e bun și ce e rău. O opinie nu e convingătoare de una singură, deci trebuie sprijinită de argumente, iar acestea presupun existența unei teorii a argumentării. În consecință, practica criticii de artă devine unul din contextele în care prezența teoriei estetice se estompează. Critica servește, totodată, unui scop educativ. Un critic nu recomandă sau respinge pur și simplu anumite creații, ci interpretează opera. Interpretările sunt menite să explice creațiile individuale și să le pună în relație cu alte opere de artă, iar în acest proces criticul participă la formarea unui nou corpus artistic, pe care el îl consideră important. În dezbaterile culturale recente, teza existenței unui canon (a unei creații luată drept autoritate sau model cultural) a devenit o idee controversată.

Mulți au impresia că prestigiul operelor care aparțin în primul rând „defuncților masculi albi și europeni” a eliminat din peisajul artistic mai mult decât ar fi trebuit și că a avut o influență inhibitoare asupra artei contemporane. Oricum ar sta lucrurile, apariția unui corpus artistic semnificativ și cu o largă recunoaștere este rezultatul firesc al activității critice. Una dintre primele decizii ale criticii este alegerea subiectului despre care urmează să se pronunțe sau să scrie. Pe măsură ce selecția e validată, unele opere sunt recunoscute ca valoroase, iar altele sunt condamnate la un statut minor. Astfel, critica joacă un rol esențial în dezvoltarea unei culturi cu identitate proprie. 'Neo-clasicismul literar englez' sau 'arta new-yorkeză' sunt categorii care desemnează stiluri și opere de artă care au în comun anumite trăsături identificate și codificate de critici.

Criticii fac și ei parte din public. La o extremă se află toți cei care citesc literatură, contemplă arta vizuală sau ascultă piese muzicale în calitate de critici; artiștii înșiși se poartă ca niște critici atunci când își examinează, își promovează sau își resping propriile creații. La cealaltă extremă, ideea de critică presupune un talent special sau o sensibilitate aparte față de anumite forme de artă. Critica te transportă dincolo de implicarea obișnuită și prin urmare textele critice importante sunt în același timp și o expresie a personalității autorului. Chiar și atunci când opiniile acestuia sunt excentrice sau prost orientate, ele rămân interesante și educative dacă sunt rodul unei implicări emoționale intense și al unei

Publicul și opera de artă sensibilități aparte față de opera de artă. Unii critici lasă impresia că spun mai multe despre ei înșiși decât despre obiectul exegezei lor, dar dacă sunt receptivi, simpla calitate de membri ai publicului îi face suficient de interesați.

Toate aceste funcții ale criticii sunt ilustrate de istoria artelor și de practica artistică a zilelor noastre. Apariția esteticii în secolul XVIII a însemnat totodată creșterea interesului teoretic față de criticii de artă. Când influența lor asupra a ceea ce trebuia acceptat și admirat a început să se resimtă, întrebarea „ce înseamnă un critic de artă bun?” a devenit și ea o problemă importantă. David Hume ne-a oferit o descriere a criticului ideal: un astfel de critic ar trebui să aibă o gândire solidă, sentimente delicate, o practică extinsă și o bază largă de comparații. În plus, ar trebui să fie liber de orice prejudecăți. O 'gândire solidă' se referă la capacitatea de a gândi clar; 'sentimentele delicate' presupun sensibilitatea față de nuanțele și detaliile operei de artă, iar practica impune o activitate continuă de scriere și interpretare. Analogiile atestă faptul că judecata respectivă se bazează pe o cunoaștere vastă, iar absența prejudecăților este cea care deosebește un critic bun de cei ale căror interese le 'ântunecă' judecata. Descrierea lui Hume sugerează o viziune despre criticul de artă în care acesta apare ca un membru ideal al publicului. De cele mai multe ori reacția publicului nu se va ridica la nivelul standardului propus de Hume: publicul va fi prea leneș, prea puțin informat sau prea părtinitor pentru a putea avea reacția ideală în fața oricărei opere de artă. Totuși, acești factori negativi

se estompează ori dispar cu timpul, iar reacțiile apropiate de cele ale criticului ideal supraviețuiesc. Astfel, un bun critic de artă își va devansa epoca, iar opiniile lui vor fi confirmate cu timpul.

În legătură cu această concepție privind reacția publicului și rolul criticului în apariția ei trebuie să observăm două lucruri. În primul rând, ea nu pune la îndoială faptul că reacția respectivă este o experiență. Operele de artă trebuie judecate în funcție de efectele lor asupra publicului însă de vreme ce orice public real este inferior celui ideal, e nevoie de timp pentru ca reacțiile publicului ideal să se degajeze din 'zgomotul' reacțiilor imediate. Criticii participă la acest proces de selecție. În al doilea rând, rolul criticului în evoluția artei este în esență unul pozitiv. Criticii pot să nu fie de acord și se pot înșela pentru un timp, dar competența lor se judecă după alte standarde și e cert că ei

Dabrey Townsend sunt deschizători de drumuri în educarea gustului. Dacă criticii au calitățile publicului ideal, atunci judecățile lor vor fi recunoscute cu timpul; dacă nu, putem învăța cum să distingem elementele care perturbă aceste judecăți. Criteriile comerciale pot fi suficient de puternice încât să impună producerea exclusiv a filmelor cu mașini făcute zob și cu efecte speciale (lucruri care pot întuneca pentru moment judecata criticilor), dar pe măsură ce apar alte mijloace de a face film, coliziunile spectaculoase și efectele speciale vor avea o importanță tot mai mică (dacă ele au într-adevăr vreuna), iar filmele bune vor fi recunoscute ca atare.

Legat de această perspectivă asupra criticii de artă, văzută ca expresie a publicului ideal, există însă o problemă mai serioasă, care necesită o justificare suplimentară: dacă oamenii le plac mașinile făcute zob și vor continua să le prefere, cine are dreptul să spună că preferința lor e greșită sau că trădează un gust inferior? De ce să reziste în timp doar reacțiile unui mic grup de critici elitiști? De ce gustul unei anumite culturi ar trebui să prevaleze asupra gustului alteia? Singurul mod de a răspunde acestor întrebări este întemeierea opiniilor critice pe o teorie estetică mai solidă. Teoria experienței și cea a atitudinii estetice au încercat să ne ofere acest sprijin suplimentar: unele reacții sunt mai bune decât altele pur și simplu pentru că sunt calitativ diferite. Plăcerea estetică e o plăcere aparte și nu una oarecare, sau cel puțin așa susțin teoriile despre atitudinea estetică pe care tocmai le-am examinat.

O consecință a teoriilor despre atitudinea estetică este și faptul că publicul ideal nu coincide cu acel critic sensibil, rațional, foarte educat și lipsit de prejudecăți despre care vorbea Hume. Majoritatea teoriilor despre atitudinea estetică susțin că astfel de critici sunt prea interesați de propria lor judecată: ei își subordonează reacțiile propriilor argumente și comparații, refuzându-și astfel experiențe noi. Asta provoacă o anumită ostilitate față de critica de artă, vizibilă în multe teorii ale atitudinii estetice.

Două tipuri de argumente susțin această ostilitate. În primul rând, criticul despre care vorbește Hume are tendințe conservatoare. Gustul lui se formează printr-o practică îndelungată și prin analogii, deci orice nouă creație

este judecată în funcție de standarde stabilite de creații mai vechi. Procesul comparării și al evaluării este continuu și dinamic, dar nu se poate schimba decât treptat. Criticii tind să se atașeze de trecut, în

Publicul și opera de artă timp ce teoriile despre atitudinea estetică au apărut o dată cu noile curente din artele plastice, muzică și literatură, având tendința să promoveze avangarda. Criticii par să fie ostili deschiderii pe care o presupune o reacție simpatetică. Pentru teoreticienii atitudinii estetice, ei par sentențioși, elitiști și autoritari – or, reacția estetică trebuie să fie personală, populară și ne-autoritară.

În al doilea rând, publicul ideal imaginat de teoriile atitudinii estetice e dezinteresat într-o măsură mult mai mare decât criticul despre care vorbește Hume. Potrivit acestor teorii, reacția estetică trebuie să fie imediată, pre-teoretică și independentă de orice considerații practice, inclusiv față de statutul profesional al criticului. Din această perspectivă, publicul ideal apare deseori ca un fel de personaj primitiv sau inocent din punct de vedere estetic, ale cărui reacții nu sunt contaminate de așteptările culturale sau de judecățile critice. Această abordare atitudinală a artei admite că reacțiile noastre estetice exprimă ceea ce suntem și ceea ce ne dorim, dar susține că ar trebui să ignorăm pe cât posibil toți acești factori. Potrivit acestei teorii, reacția noastră este pur estetică doar atunci când reușim să punem între paranteze bagajul nostru cultural. Dar criticii nu fac decât să-și impună opiniile asupra celorlați și din acest motiv ei sunt o frână în calea reacției estetice. Totodată, o concepție atitudinală care subestimează critica va transforma arta într-un fenomen irelevant din punct de vedere cultural, de vreme ce toți indivizii sunt reduși la o condiție pre-conceptuală, ca efect al atitudinii lor estetice.

Totuși, nu toate teoriile atitudinii estetice sunt complet ostile criticii de artă; în mod special cele care se bazează pe noțiunile de percepție și obiect perceptual pentru a explica experiența estetică fac loc mai ușor criticii de artă. Reacția estetică vizează întotdeauna un aspect perceptiv sau un obiect al percepției, însă descrierea modului în care se ajunge la această reacție trebuie să se sprijine pe instrumente critice. Teoria în sine devine uneori o 'meta-critică' – adică, pe lângă natura și statutul enunțurilor criticii, ea conține și o explicație a ceea ce presupune la modul ideal activitatea critică. Această abordare deplasează critica de artă de la condiția de judecată care formează gustul și opiniile la un fel de funcție analitică, de înlăturare a confunziei și care tinde să se alieze cu formalismul critic.

Formalismul critic s-a concentrat asupra acelor aspecte ale operei de artă care țin de structura ei. În pictură și în artele vizuale el vizează

Dabney Townsend forma, culoarea, textura și spațiarea; în arta literară, include probleme ale limbajului și elemente structurale, cum sunt construcția intrigii și a personajelor. În privința muzicii, formalismul contestă faptul că ea ar putea imita emoții sau idei, concentrându-se în schimb asupra altor aspecte, ca armonia, ritmul și tonalitatea. În virtutea faptului că selectează acele aspecte ale operei de artă care sunt aproape autonome, formalismul critic e compatibil

cu majoritatea teoriilor estetice. Criticii sunt niște ghizi prețioși în receptarea acestor elemente ale operei, pentru că multora dintre noi ne lipsesc cunoștințele formale. În loc să încerce să definească publicul ideal și apoi să identifice criticii de artă compatibili cu acest model, teoriile formaliste definesc mai întâi obiectul perceptual, considerând apoi aptitudinile critice ca fiind capacitatea cuiva de a se concentra asupra obiectului respectiv. Este o abordare care lasă loc unui anumit tip de critică de artă, dar care reduce această activitate la ajutorul dat celorlalți pentru ca ei să poată sesiza latura estetică a operei de artă (în funcție de viziunea pe care formalistul o are despre termenul 'estetic'). Mulți și-ar dori însă o perspectivă mai vastă asupra criticii de artă, pentru că această activitate pare să însemne mai mult decât îngăduie critica formalistă.

Ce anume știu criticii?

Critica de artă include judecăți despre operă ca întreg sau doar despre unul din aspectele ei -judecăți care, în virtutea acestui fapt, pretind că sunt adevărate sau false. O problemă foarte importantă pe care o ridică activitatea criticilor este ce anume știu ei. Ea îmbracă două aspecte. Primul se referă la persoana criticului de artă – ce și cât știe el? Cel de-al doilea vizează interpretarea: ce fel de enunțuri sunt afirmațiile criticii de artă? Sunt ele adevărate sau false – și dacă sunt adevărate, există oare o singură interpretare generală la care trebuie să se raporteze toate interpretările parțiale? Mă voi referi pe scurt la fiecare din aceste chestiuni.

Se poate spune că primii critici au fost actorii și interpreții literaturii și ai dramaturgiei clasice. Rolul lor era să prezinte publicului anumite creații (de pildă, operele lui Homer), într-o perioadă în care se pare că lectura sau vizionarea spectacolelor de teatru era o activitate mai degrabă publică decât privată. Întrebarea e dacă asemenea performanțe

Publicul și opera de artă interpretative cereau ca artistul să înțeleagă opera și dacă o interpretare corectă presupunea un anumit nivel de cunoștințe. Muzicienii și actorii pot fi considerați primii critici de artă, deoarece pentru a putea juca și pentru a se adresa publicului lor ei sunt nevoiți să interpreteze creația respectivă. Se poate obiecta, totuși, că pentru a fi niște interpreți convingători nu e nevoie ca ei să înțeleagă conținutul operei. Asta ne trimite la observația generală potrivit căreia criticul de artă poate scoate în evidență calitățile unei opere și îi poate îndruma pe cititori sau pe spectatori fără să fie el însuși foarte convins de semnificația lucrurilor pe care le explică. Pentru a explica o metaforă sunt necesare anumite abilități lingvistice, dar asta nu înseamnă că persoana care are astfel de abilități trăiește personal efectul metaforei. Un critic ne poate da toată îndrumarea de care avem nevoie pentru a înțelege o pictură, fără să aibă neapărat vreo reacție în fața ei. Dacă așa stau lucrurile, atunci critica de artă e o meserie care poate fi învățată, fără ca ea să presupună cunoașterea sau înțelegerea naturii estetice a unui obiect. Potrivit modelului clasic, interpretul e posedat de zei sau chiar de personalitatea

artistului și nu e obligatoriu ca el să înțeleagă mesajul pe care îl transmite prin interpretarea sa.

Acest argument poate fi asociat cu altul, care limitează se pare aria de cunoaștere a criticului de artă. O butadă academică spune că aceia care pot, fac, iar cei care nu pot, îi învață pe alții. (Iar cei care nu pot preda ajung decani.) Cunoașterea cea mai profundă și mai exactă îi aparține artistului; criticii care nu sunt ei înșiși artiști n-au nici o autoritate, pentru că ei nu știu ce știe artistul (într-un anumit sens al cuvântului 'a ști'). Potrivit acestui argument, doar un romanicer poate critica în mod pertinent romanele altora și doar un pictor poate înțelege pictura. Într-un roman de Lawrence Durrell, personajul artist e pălmuit atunci când își mărturisește intenția de a scrie o carte de critică (deși Durrell însuși a scris o astfel de carte). Ideea ar fi că întotdeauna critica este o activitate secundară, mai puțin importantă. Formulată într-un mod atât de simplist, argumentul nu e foarte convingător; dus până la capăt, el pare să sugereze că nimeni din rândul publicului – cu excepția altor artiști – nu ar putea înțelege pe deplin o operă de artă, dar în acest caz creația însăși n-ar mai avea nici un rost. Adversitatea dintre artiști și critici semnalează, totuși, o ruptură reală în privința modului în care e concepută relația publicului cu opera de artă. Dacă membrii publicului sunt niște artiști minori care re-crează mental opera, atunci nu mai e nevoie de critici. Re-crearea operei constituie și ea un act artistic, deși probabil unul de mai mică intensitate, de vreme ce artistul îl realizează pe cel inițial. Judecata critică, mai ales cea care stabilește că o operă este bună sau proastă, devine o operațiune externă și perturbatoare. Dacă se consideră totuși că publicul percepe opera în mod direct, reacția lui nu se va distinge de alte tipuri de percepții sau de alte tipuri de cunoaștere. Criticul este un public extrem de receptiv, iar artistul poate cunoaște mult mai puțin decât transmite efectiv opera.

Toate acestea ne conduc la a doua problemă pe care am enunțat-o anterior. Aparent, judecățile criticii de artă sunt ori adevărate, ori false; totuși, ele pot fi mult mai complexe. „Cerul din acest tablou e albastru” și „acest roman are zece capitole” sunt judecăți factuale²⁰ despre opera de artă, dar în mod normal ele n-ar fi considerate enunțuri critice. Enunțurile criticii merg de la judecățile estetice la enunțurile interpretative și includ propoziții de tipul „nu poți avea încredere în povestitor”, „zâmbetul Mono Lisei este enigmatic” sau „Aona Lisa este o capodoperă”. Privite ca enunțuri, ele au un statut complex. Am analizat câteva dintre aceste probleme în primul capitol, atunci când am discutat despre conceptele și limbajul esteticii. Acum trebuie să ne întrebăm dacă enunțurile interpretative ar trebui privite la fel ca enunțurile obișnuite, sau dacă avem nevoie de un alt mod de clasificare a propozițiilor critice. Dacă ele sunt aidoma propozițiilor obișnuite, atunci adevărul sau falsitatea lor ar trebui stabilite de regulile evidenței empirice. Criticii pot furniza această evidență, iar publicul o poate evalua, formulând astfel judecata provizorie de a accepta sau respinge interpretarea respectivă. Acest procedeu face din activitatea critică o problemă de cunoaștere; el reduce dezacordul dintre critici

și artiști la o confruntare între criticii aflați în competiție, deoarece arunci când artistul își interpretează opera enunțurile lui sunt similare celorlalte enunțuri ale criticii.

20 Judecățile factuale sunt propoziții al căror adevăr (sau fals) poate fi decis prin examinarea directă și intersubiectiv controlabilă a faptelor la care se referă. În opoziție cu ele, judecățile de valoare (de exemplu, „Guernica este un tablou mai frumos decât Mona Lisa”) operează cu termeni axiologici, astfel încât acceptarea lor ca „adevărate” (sau „false”) implică o decizie mai mult sau mai puțin subiectivă (n. tr.).

Publicul și opera de artă

Dificultatea pe care o întâmpină această manieră de a trata interpretările criticii ca pe niște enunțuri obișnuite, aplicându-le regulile curente ale cunoașterii empirice, ține de faptul că între operele de artă se numără și obiecte inexistente (de pildă, personaje și scene imaginare) sau simple percepții imediate, nesusținute de vreun lucru real (cazul muzicii pure sau al picturii nefigurative). Dacă ficțiunile nu există, atunci reacțiile noastre față de ele sunt cel puțin bizare: de ce ne-ar păsa de personaje inexistente? Un critic nu ne poate vorbi decât cel mult despre propriile trăiri, de vreme ce oamenii și ființele inexistente nu pot avea trăsături psihologice sau emoționale. Dacă operele de artă presupun într-adevăr existența unor obiecte reale, din punctul de vedere al interpretării nu acestea sunt cele mai importante. Dacă obiectul disputei este o trăsătură a operei care ține de modul în care este privită, sau un obiect perceptual care se limitează doar la percepția individuală, atunci fiecare interpretare va depinde de cel care receptează. Prin urmare, interpretările criticii pot fi considerate niște simple recomandări sau simple enunțuri despre efectele pe care le are opera. Din punct de vedere estetic, ceea ce contează este relevanța sau acuratețea lor în raport cu opera și nu adevărul sau falsitatea lor (chiar dacă pot fi adevărate sau false). La limită, se poate spune că enunțurile interpretative nu sunt nimic altceva decât niște expresii de aprobare sau dezaprobare, niște formule ceva mai complexe de a spune că unei anumite persoane îi place sau îi displace o operă de artă, sau doar o trăsătură a ei. Privite în această lumină, enunțurile interpretative sunt doar niște modalități concurente de a aborda o operă de artă și pe bună dreptate artistul se așteaptă ca varianta lui să aibă prioritate. Totuși, 'autoritatea creatorului' nu poate fi niciodată absolută, de vreme ce publicul e întotdeauna liber să prefere propria viziune, care nu e neapărat una opusă.

Intenționalistii (cei care susțin prioritatea intențiilor artistului în interpretarea operei de artă) spun că au ales această cale pentru a da o anumită autoritate interpretării lor, iar anti-intenționalistii susțin că ei lasă loc oricărei interpretări critice. E o împărțire înșelătoare: poți să accepți ideea că intențiile artistului sunt decisive și totuși să negi faptul că enunțurile interpretative sunt adevărate sau false. Ideea relevanței intențiilor artistului nu e decât o altă modalitate de a legitima propria reacție. Sau, poți considera intențiile artistului drept o privire alternativă asupra operei și să susții în

continuare că enunțurile interpretative sunt adevărate sau false, în funcție de alte tipuri de evidențe. În realitate, problema este dacă interpretările sunt enunțuri care au nevoie de dovezi – și, dacă da, cum ar trebui să fie acestea. Răspunsul depinde de relația publicului cu opera de artă. Dacă publicul se descurcă de unul singur, iar opinia fiecăruia dintre noi are prioritate în fața opiniei criticului, atunci se pune întrebarea dacă există sau nu un public ideal, și, dacă da, cum ar trebui el să arate? Revenim astfel la criticul ideal despre care vorbea Hume. Dar dacă opera are prioritate, iar publicul trebuie s-o perceapă într-un anumit mod, ajungem la un alt tip de relație cu publicul. Artistul ar avea autoritate nu în postura de critic, ci în aceea de factor declanșator al experienței estetice. Criticul (în cazul în care avem cât de cât nevoie de el) nu e decât o persoană care lămurește confuziile și subliniază anumite aspecte ale operei, astfel încât publicul să se apropie cât mai mult de o experiență estetică adecvată. Prin extensie, putem spune că nimic nu interzice ca aceeași operă să declanșeze mai multe experiențe estetice, astfel încât să nu fie corectă doar o singură interpretare. Orice experiență care întrunește condițiile receptării estetice va fi la fel de bună ca oricare alta.

Cele două versiuni asupra enunțurilor interpretative ar putea să nu fie atât de exclusiviste pe cât lasă să se înțeleagă această analiză. Interpretarea este o activitate complexă, care servește mai multor scopuri. În funcție de intențiile exegeților, pot fi valabile mai multe tipuri de interpretare, deși impresia criticilor că între ei ar exista dezacorduri reale pare la rândul său cât se poate de justificată. Mai multe interpretări pot fi interesante, informative și chiar acceptabile, deși, privite enunț cu enunț, fiecare dintre ele este incompatibilă cu alte interpretări la fel de interesante, de educative și de acceptabile. Ar fi o greșeală să respingem enunțurile criticii de artă ca pur subiective, când de fapt ele trebuie luate în serios. Criticii însă nu trebuie luați niciodată prea în serios! O modalitate de a stabili adevărul în fiecare caz în parte este să vedem care era relația dintre public și opera de artă la momentul respectiv.

Hermeneutica

Dacă dorim să luăm în calcul ambele aspecte ale interpretării, filosofia contemporană ne propune o soluție interesantă. Ea se numește hermeneutică și își are originea în principiile interpretării biblice, așa

Publicul și opera de artă cum a debutat ea ca activitate de sine stătătoare în secolul XVIII. Hermeneutica admite că relația dintre public și operă presupune un inevitabil cerc vicios: publicul reacționează în fața unui anumit lucru interpretându-l (deci relația sa cu opera e determinată chiar de operă), iar arta există în adevăratul sens al cuvântului doar atunci când e interpretată, ceea ce înseamnă că opera e dependentă de public. O operă este doar ceea ce spune publicul că este, fiind definită de percepțiile acestuia, iar percepțiile sunt determinate de operă.

Totuși, în loc să vadă în această interdependență un cerc vicios, hermeneutica o consideră baza oricărei interpretări. Principiile interpretării se

nasc atât din conștiința subiectivității percepției, cât și din cea a obiectivității operei de artă. Mai mult, atât publicul, cât și opera se schimbă continuu, deoarece întâlnirea lor se produce într-un anumit moment istoric. Chiar dacă vrei să abordezi opera în propriul ei context, atitudinile și percepțiile publicului vor fi determinate de un altul și astfel cercul interpretativ devine în același timp un cerc istoric. Trecutul e transportat în prezent, iar prezentul trebuie să rămână în contact cu trecutul. O interpretare care ignoră fie istoricitatea operei, fie istoria interpretării nu va reuși să păstreze contactul cu opera, dar interpretarea care nu-și recunoaște propria istoricitate este la fel de greșită. Dacă luăm ca exemplu studiile biblice, asta înseamnă că atât Isus ca personaj istoric, așa cum apărea el discipolilor săi, cât și un Isus contemporan, transformat eventual într-un bărbat modern, ar fi la fel de imposibili: textul ni-i piezintă pe amândoi și pe niciunul.

Extinsă la estetică, hermeneutica susține că interpretarea nu presupune nici enunțuri anistorice supuse unei logici eterne, dar nici relativismul subiectivist care ignoră istoria producerii operei. Rămâne valabilă întrebarea dacă această lăudabilă încercare de a păstra atât istoria, cât și adevărul este logic compatibilă cu practica interpretării. E mult mai ușor să propui această relație ca ideal, decât să găsești 6 cale de-a o pune în practică. În cele din urmă, s-ar putea să constatăm că ea nu e decât o foarte interesantă alternativă la ideea criticului ideal lansată de Iiume, care stabilea că anumite interpretări sunt interpretări standard.

Concluzii

Criticii de artă sunt o categorie a publicului deosebit de importantă. Ei ne pun la dispoziție atât comentarii interpretative, cât și comentarii evaluative ale unei opere, ajutându-ne s-o plasăm în raport cu alte creații. Criticii pot fi considerați publicul ideal, ale cărui însușiri pot fi studiate independent de judecățile pe care le formulează și ale cărui opinii superioare vor apărea și se vor impune o dată cu trecerea timpului. Totuși, ca public ideal criticii pot părea prea conservatori și prea restrictivi pentru a reacționa convingător în fața unei noi opere de artă.

Teoriile atitudinii estetice tind să fie ostile criticii de artă, pe care o consideră prea centrată pe sine, prea savantă și prea distantă pentru o reacție estetică adecvată. În plus, între critici și artiști există o îndelungată relație antagonică. Artiștii devin critici atunci când își comentează propria operă, iar unii teoreticieni sunt tentați să recunoască doar autoritatea critică a artiștilor. Teoriile perceptualiste și cele ale atitudinii estetice le rezervă criticilor un rol limitat, de călăuze în procesul înțelegerii operei, fără să le dea prioritate în formularea judecăților estetice.

Deseori interpretările critice se comportă la fel ca alte propoziții adevărate sau false, însă natura intențională și subiectivă a judecăților estetice pune unele probleme privind statutul acestor interpretări. Caracterul ficțional al majorității artelor și în special al literaturii, ridică și el probleme speciale privind interpretarea și statutul propozițiilor interpretative. Acestea nu sunt

factuale în sensul în care spunem că sunt factuale judecățile despre obiectele fizice sau cele ideale. De multe ori pare mai corect să descriem judecățile critice ca 'adecvate' sau 'edificatoare' și nu ca 'adevărate' sau 'false'. Și totuși, criticii se comportă ca și cum între ei ar exista dezacorduri reale. Hermeneutica recunoaște complexitatea relației dintre criticul de artă, public și operă, precum și importanța caracterului istoric al operei sau al publicului. Ea încearcă să lărgască aria acestui cerc descris de critica de artă, afirmând că opera își exercită efectul asupra publicului, iar reacția publicului configurează opera în funcție de propria perspectivă. S-ar zice că avem de-a face cu un 'cerc informativ' și nu cu unul vicios.

Criticii sunt atât membri ai publicului, cât și co-autori ai 'lumii artei'. Cele mai multe complicații care însoțesc în teoria estetică problema criticii de artă au apărut deoarece criticul e nevoit să reprezinte publicul, Publicul și opera de artă ca membru ideal al acestuia și în același timp să fie autorul unui text oarecare. Astfel, suntem nevoiți să interpretăm nu doar opera de artă, ci și scrierile criticului respectiv. Ca membri ai publicului, ne aflăm în dificila postură de a fi la rândul nostru critici (deoarece interpretăm, facem alegeri și judecăm), fiind în același timp publicul ultim, pe care atât artistul, cât și criticul îl are în minte atunci când lucrează.

Instituțiile și rolul publicului Lumea artei

Am avut deseori prilejul să vorbim despre lumea artei și despre influența culturii asupra limbajului nostru estetic și asupra producerii obiectelor estetice. Așa cum am văzut în prima secțiune a acestui capitol, estetica modernă a fost dominată de diverse tipuri de autonomie estetică. O critică susținută a premiselor esteticii moderne i-a făcut pe mulți să tragă concluzia că însăși teoria e îndoielnică. Deși majoritatea conceptelor moderniste sunt încă în uz și au relevanță în situații particulare, o astfel de teorie estetică foarte cuprinzătoare pare demodată. Totuși, a apărut o nouă perspectivă, bazată pe conceptul de 'lume a artei'.

Pentru a reformula obiectul esteticii, teoriile ultimilor ani și-au îndreptat atenția spre conceptul de lume a artei. Utilizarea curentă a acestui termen are două surse. Prima este efectul direct al intervenției factorului economic și al patronajului artistic în lumea contemporană: romanele de succes și tablourile cele mai valoroase cer prețuri mari. Cei cărora creația artistică le este accesibilă financiar și care sunt totodată interesați de promovarea ei joacă un rol important în formarea ofertei, creând oportunități estetice. Cealaltă sursă o reprezintă teoria estetică. După atacurile la adresa esteticii tradiționale, cei pregătiți să adopte o viziune mai largă asupra acestui domeniu au început să manifeste un nou interes pentru teorie. În locul izolării și autonomiei postulate de majoritatea esteticilor moderne, teoriile contemporane care iau în discuție lumea artei privesc estetica și arta ca fiind produsul unor vaste relații culturale, condiționate istoric.

Să analizăm acum ce înseamnă propriu-zis 'lumea artei'. Într-un anume sens, ea reprezintă publicul obiectelor estetice. Nu există un singur public, iar

arta nu e definită de o singură cultură. Oriunde se produce artă, ea este legată de un public, iar combinația dintre artă și public definește lumea artei și cultura (aceasta din urmă fiind mai cuprinzătoare decât lumea artei, însă dependentă de ea). Cultura e suficient de vastă ca să includă și glumele care îi fac pe oameni să râdă și visele care le exprimă dorințele cele mai adânci. Multe din lucrurile pe care le considerăm de la sine înțelese reprezintă, de fapt, o parte a culturii noastre. Istoria și antropologia ne arată că lucrurile ar fi putut fi diferite. De pildă, iubirea romantică – ideea că o căsătorie ar trebui să aibă loc între doi îndrăgostiți – a apărut târziu în lumea occidentală. În secolul XII, amorul curtean însemna exact opusul -iubirea și căsătoria erau antitetice. Căsătoria poate avea funcții foarte diferite în culturi diferite. Literatura, muzica, pictura și alte forme de artă determină așteptările noastre și în același timp sunt influențate de ele. Trubadurul care cântă despre dragoste reacționează la o nouă idee, contribuind totodată la răspândirea ei. Cum trebuie să înțelegem această interacțiune între lumea artei și obiectele ei?

Înainte de toate, trebuie să observăm că multe din prezumțiile esteticii moderne au început să fie puse la îndoială, iar supoziția care sprijină ideea de public ideal nu e și cea mai lipsită de importanță. Chiar admitând marea varietate de gusturi ale publicului și diferențele generate de vârstă și de cultura națională, am presupus că toată lumea poate – și la modul ideal, chiar trebuie – să adopte un singur mod de a trata arta. Diferențele dintre abordările noastre pot fi depășite cu ajutorul imaginației. Un cititor tânăr și optimist poate avea oarecare dificultăți în receptarea tragediei clasice, dar cu puțin efort oricine poate intra în lumea operei de artă și poate adopta atitudinea necesară pentru a o aprecia estetic. Sau cel puțin așa am vrea să credem.

Dar dacă unele partizanate sunt atât de adânc înrădăcinate încât ajung să controleze atitudinea noastră față de artă? Printre candidații la statutul de criterii fundamentale se numără sexul, rasa și etnia, alături de convingerile religioase. Aici trebuie să fim extrem de atenți. Nimeni nu vrea să spună prin asta că bărbații nu pot citi literatura scrisă de femei, sau că pictura afro-americană nu poate oferi nici o plăcere estetică publicului asiatic, dar simpla prezumție de universalitate a farmecului estetic nu poate fi acceptată în mod necritic. Ideile apar într-un anumit context și nici o percepție nu e total obiectivă și neinfluențată de factori

Publicul și opera de artă externi. Asta nu reduce percepția la un haos de impresii subiective, ci doar sugerează că ideile noastre nu sunt simple reflexii ale lumii exterioare într-o oglindă perfectă. Dacă ideile noastre nu sunt izolate și nu sunt universal acceptate, trebuie să ne punem întrebarea care sunt factorii care le-au generat. Observațiile despre etnie, cultură și împărțirea pe sexe trebuie plasate în acest context.

O altă premisă fundamentală a esteticii moderne este aceea că artiștii sunt persoane care produc opere de artă, iar publicul este o colectivitate de indivizi care reacționează separat în fața acestor producții. Pornim de la creația și reacția individuală și căutăm trăsăturile comune. Analizând relația artistului

cu publicul și cu opera de artă, am văzut că această premisă ridică unele probleme, deoarece există creații care nu aparțin unui singur artist. Același lucru e valabil și pentru public. Poate ar trebui să ne gândim la public nu ca la o grupare de indivizi, ci ca la o instituție care creează atât opera, cât și pe cel care reacționează estetic în fața ei. Teoriile care încearcă să explice diversitatea factorilor care influențează reacțiile noastre față de artă și față de obiectele estetice apelează la ideea de instituție și la cea de practici comune.

Teoriile instituționale ale artei i

Lumea artei cuprinde mai multe tipuri de instituții, printre care se numără muzeele și galeriile de artă, spațiile publice și clădirile, librăriile și universitățile, sălile de concerte, cluburile, cinematografele și teatrele. Instituțiile sunt într-o permanentă schimbare. Ele includ acum și CD-urile sau casetele video. Modul în care privim și ascultăm e determinat, în parte de instituții. În comparație cu filmul sau teatrul, casetele video reclamă un alt mod de a privi. Gândiți-vă la diferența dintre a sta într-o mulțime anonimă într-o sală întunecoasă de teatru și a sta în fața unui ecran mic, împreună cu oameni pe care îi cunoști. Oricine a văzut un film atât pe marele ecran, într-un cinematograful, cât și pe o casetă video știe care este diferența: imaginile corespund unui format diferit (pătrat, spre deosebire de unul rectangular) și aceleași imagini vor lăsa impresii diferite. Diferențele nu țin însă doar de aceste aparențe, ci și de tipul de public care e disponibil. Diferența între amatorul de cinema și amatorul de video e relativ minoră, pe când cea dintre un bărbat și o femeie, sau dintre reprezentatul unei culturi și o persoană din afara ei este cu mult

Publicul și opera de artă mai mare. Până la un punct, aceste deosebiri vor genera o percepție diferită – nu numai că fiecare dintre noi vede imagini diferite, ci chiar aparține unor lumi instituționale diferite.

Din punct de vedere estetic, relevante sunt acele diferențe care conduc la apariția unor lumi artistice diferite, sau cele care determină modul în care ne integrăm într-un anumit public. În esență, ambele țin de un anume tip de oportunitate instituțională. Știm că unele limbaje naturale au capacitatea de a crea efectiv, prin însuși actul rostirii, ceea ce enunță. Dacă cineva strigă „Foc!”, face un lucru și spune un altul (emite un avertisment și în același timp afirmă că există un foc). Un exemplu standard în ce privește rostirea și înfăptuirea simultană poate fi exclamația „out!”, sau anunțarea căsătoriei de către preot: ceea ce se rostește coincide cu ceea ce se înfăptuiește, iar un astfel de limbaj se numește 'limbaj performativ'. Instituțiile pot juca și ele un asemenea rol. Ceea ce îi permite preotului să pronunțe căsătoria este însăși condiția lui de preot, precum și faptul că o instituție, adică biserica, va ratifica această decizie; altfel, ea nu are loc. S-a spus deseori că un fenomen similar se produce atunci când cineva din lumea artei ratifică un obiect ca fiind 'estetic', transformându-l astfel într-un candidat la evaluarea estetică.

Nu de aceeași apreciere se bucură însă ideea că un fenomen similar s-ar petrece și în cazul publicului. Cineva care merge la un cinematograful sau la un

muzeu e plasat într-o anumită relație de către instituția care a produs filmul sau care expune tabloul. Arunci când aleg un roman și îl citesc, dacă fac acest lucru astfel încât să institui o relație estetică cu obiectul lecturii mele, opera al cărei public sunt mă transformă într-un anumit tip de cititor. Situația seamănă mai degrabă cu condiția de cetățean sau cu cea de soț: nu încetezi să fii ceea ce ai fost înainte, dar ești pus într-o relație nouă, pe care mulți artiști, din diverse zone ale artei, o înțeleg și o speculează. Când Samuel Beckett a scris un roman despre conștiința existențială, el s-a jucat în același timp cu conștiința existențială a cititorului. Când arta performativă vizează în mod expres un anumit public, acesta, chiar dacă se opune, va deveni o parte din spectacol. Astfel de cazuri extreme ne semnalează doar câte posibilități există în privința relației dintre public și opera de artă.

Instituțiile creează, totodată, un alt tip de limbaj. Imperativele nu sunt folosite doar pentru a da indicații în mod individual, ci stabilesc și reguli.

Formularea regulilor care însoțesc anumite practici și impunerea lor reclamă ca persoana în cauză să aibă autoritatea de a da ordine sau comenzi și că alte persoane să fie dispuse să asculte și să se supună: un comandant care nu e ascultat va eșua în toate actele sale lingvistice. Spunem despre un asemenea act lingvistic particular că a eșuat, chiar dacă scopul lui a fost cât se poate de clar. La fel, nu poți juca în mod corect un joc fără să-i respecti regulile; în orice alte variante, el va degenera, deoarece regulile acționează ca niște imperative asupra jucătorilor, nevoiți să se conformeze. Același lucru e valabil și pentru instituțiile care alcătuiesc lumea artei. Dacă publicul nu va respecta regulile stabilite de artist prin intermediul operei sale, atunci atât opera, cât și publicul vor cădea pradă haosului. Capacitatea de a respecta funcțiile imperative ține în egală măsură de efectul puterii instituționale și de limbajul performativ prin care instituțiile fac posibilă stabilirea regulilor.

O consecință a acestei trăsături proprii instituțiilor este faptul că unele dintre ele sunt accesibile doar anumitor persoane. Doar bărbații pot fi soți (deși nu toate cuplurile căsătorite presupun în mod necesar prezența ambelor sexe). S-ar putea deci ca anumite relații estetice să fie la rândul lor condiționate de apartenența sexuală sau culturală a celui care este legat instituțional de opera respectivă. În alte instituții te poți integ «a voluntar, sau prin educație și inițiere. În multe culturi arhaice și tradiționale, inițierea juca un rol fundamental în transformarea unui adolescent într-un bărbat, membru al comunității. Religia baptistă ne oferă un exemplu similar. Dacă lumea artei e privită ca instituție, ea trebuie înțeleasă ca alcătuind un public și ca fiind aptă să transforme un lucru oarecare într-un obiect estetic sau într-o operă de artă.

Pentru ca aceste atribuții instituționale să se realizeze efectiv, identitatea instituțională trebuie să fie suficient de bine definită pentru a face posibile actele performative și imperative. E greu să creezi instituții noi – ele trebuie să se dezvolte astfel încât să-și dovedească eficiența. Și în cazul activității instituționale pe care o presupune lumea artei apare o dilemă de tipul 'oul sau găina'. Artă e produsul unei lumi artistice, care prin activitatea sa

interpretativă face să existe atât publicul, cât și opera. Dar la rândul ei lumea artei este creată de public și de artiștii care au avut succes. Cine a fost primul? Nu putem da nici un răspuns, pentru că avem de-a face cu un proces emergent și nu cu unul controlat sau secvențial. Atât instituțiile pe care le creează lumea artei, cât și artele

Dabncy Townsend frumoase cu care suntem familiarizați apar în urma unor situații mult mai puțin clar definite. Diferența dintre obiectele de cult și creațiile artistice, de pildă, șterge linia care separă arta de religie. Biserica medievală era în același timp instituția religioasă care făcea posibilă practica sacramentală, dar și instituția prin care se năștea lumea artei și, implicit, arta modernă.

Din aceste considerații reiese că instituțiile care alcătuiesc lumea artei nu sunt atemporale. Ele apar în anumite contexte, dar în același timp pot să-și piardă capacitatea de a funcționa. În primul rând, activitățile performative comportă anumite riscuri. Dacă un arbitru ia sistematic decizii greșite, el va pierde acest statut, iar dacă sarcina arbitrării se dovedește prea dificilă, jocul în sine și-l va pierde la rândul lui. Directorii de muzeu și criticii de artă își asumă riscuri asemănătoare. Deoarece una dintre funcțiile lumii artei este să ofere publicului un anumit statut, atunci când publicul nu se va mai conforma lumii artei instituția își va pierde capacitatea de a funcționa. Funcțiile ei performative depind de capacitatea de a nu fi nici prea redundantă, nici în prea mare devans față de publicul pe care îl creează. Similar, imperativele depind la rândul lor de o relație reciprocă, care instituie și totodată duce la îndeplinire comenzile respective. Înveți rapid care sunt riscurile atunci când formulezi imperative pe care nimeni nu e dispus să le urmeze.

Primele versiuni ale teoriilor instituționale au întâmpinat unele dificultăți, deoarece propuneau o lume a artei atât de vastă și de cuprinzătoare încât părea capabilă să asimileze orice. Ideea subiacentă era aceea că lumea artei oferă doar „candidați la apreciere estetică”. În acest sens limitat, teoria instituțională nu poate eșua, deși în realitate se poate întâmpla ca nimeni să nu aprecieze oferta artistică. Termenul 'operă de artă' trebuie înțeles doar în sens descriptiv, nu și evaluativ. Această distincție este însă artificială și greu de susținut; ea poate să conducă la o explozie de opere de artă care nu interesează pe nimeni. Dacă lumea artei devine prea vastă, ea nu mai poate face nimic, pentru că îi lipsește autoritatea instituțională necesară pentru a forma un public sau pentru a crea un context performativ. Când nimeni nu apreciază un obiect ca fiind o operă de artă, nu se mai stabilește nici un imperativ și astfel nu mai poate avea loc nici o activitate instituțională.

În același timp, teoriile instituționale au tendința de a fi prea restrictive, deoarece depind de calitatea de artefact a operei de artă: arta trebuie

Publicul și opera de artă să existe ca obiect. Istoria esteticii moderne pune însă emoția estetică pe seama publicului și nu neapărat a artefactelor. Privite ca posibile noi definiții ale 'operei de artă', teoriile instituționale au avut deci un succes limitat. Ele au extins viziunea noastră astfel încât să includă

atât proprietățile relaționale, cât și trăsăturile obiective ale operei de artă, însă au rămas fidele concepțiilor esențialiste, care nu s-au bucurat de prea mult sprijin în istoria practicii artistice. Aceste teorii trec mult prea repede și cu prea mare ușurință de la tipul de acte performative și de imperative artistice generate de instituții, la o lume a artei care pare nebuloasă și prost definită.

Totuși, în ultima vreme ideea rolului instituțiilor a fost extinsă pentru a putea include și alte activități culturale. Într-un sens larg, se poate spune că aceste instituții oferă conceptelor estetice fundamentale o semnificație aparte în cadrul culturii, fumizând totodată și un mod de a transcende culturile particulare. De pildă, într-o cultură se poate naște treptat o nouă formă de artă – să zicem, filmul. Pentru a-și forma un anumit public și pentru a face posibilă însăși producția cinematografică, el va depinde de un complex de factori în care intră criticii, studiourile, actorii și sistemul de distribuție. De vreme ce se naște în interiorul unei culturi, filmul presupune și un anumit mod de a privi opera de artă, în care intervin criteriile sexuale și anumite limite psihologice – reacția noastră la violență, de pildă și modul în care ne suprimăm propria individualitate atunci când contemplăm un anumit obiect din afara ei. Termenii uzuali din teoria filmului (cum ar fi cel de 'cadru fix') își extrag sensul din activitatea instituțională complexă a publicului, producătorilor și criticilor. Încercarea de a transfera asupra teatrului grec un concept teoretic propriu filmului contemporan n-ar avea decât un efect îndoielnic, în lumea filmului însă multe concepte au într-adevăr sens. Publicul reacționează așa cum prezice teoria, fiindcă publicul de film este rodul acelorași instituții care au definit termenii relației.

Totodată, conștientizarea acestei activități instituționale ne permite să participăm la alte activități similare, care nu țin de cultura noastră sau care îi aparțin doar într-un sens limitat. Când asisti la un meci de fotbal, înveți regulile elementare de care ai nevoie ca să poți evalua ce se întâmplă pe teren. Nu e nevoie să fi jucat vreodată fotbal sau să fi crescut bătând mingea ca să poți aprecia jocul și să faci parte din rândul publicului lui. La fel, instituțiile care alcătuiesc lumea artei ne permit să asimilăm practicile instituționale suficient de bine pentru a pătrunde în această lume, așa cum se constituie ea într-o anumită cultură. Instituțiile care nu mai există pot avea în continuare o existență virtuală, atât timp cât publicul poate reconstitui condițiile pe care le impune opera.

O astfel de teorie instituțională este evident limitată. Nu poate fi negat faptul că există o diferență între a aparține unei instituții culturale creative și a aparține unei instituții prezente doar la modul virtual. Putem schimba doar ceea ce suntem în stare să vedem; nu ne putem întoarce pur și simplu la teatrul grec sau la cel elisabetan și nu le putem recepta așa cum ar fi fost ele receptate de cineva pentru care respectiva lume a artei ar fi continuat să existe. Instituțiile lumii artei sunt imperialiste: ele domină vechile forme artistice, tot așa cum operele de artă asimilează creațiile anterioare și le deturneză spre scopuri noi. Chiar dacă are aceeași schemă de paisprezece versuri, un sonet

contemporan diferă ca formă de un sonet elisabetan, pentru că sonetele de astăzi trebuie validate de un public și de o lume a artei cu practici instituționale diferite. Cu toate acestea, e bine să fim conștienți de posibilitățile pe care le au și alte practici artistice, chiar dacă nu le putem asimila decât într-o manieră incompletă.

Caracterul prea vag al teoriilor instituționale rămâne însă o deficiență mai gravă. Să vorbești despre lumea artei, chiar dacă admiți că numai unele creații vor fi recunoscute ca instituții ale acestei lumi, înseamnă să dai un nume lucrurilor pe care încerci să le înțelegi. Or, un nume nu e totuna cu o teorie corectă. Analogiile cu limbajul performativ și cu cel imperativ rămân simple comparații. Instituțiile culturale nu sunt la fel de bine definite precum cele construite în mod artificial. În anumite situații, acest fapt poate să le confere mai multă forță, dar în același timp le face suspecte din punct de vedere teoretic. Chiar dacă ele dau un sens termenilor teoretici, acest sens va fi de două ori mai vag. Conceptele cu care operează teoriile instituționale depind de niște instituții nedefinite și de utilizări nedefinite în cadrul acestor instituții. În teoria filmului, un termen precum 'cadru fix' devine cu ușurință un 'termen umbrelă' pentru tot felul de speculații psihologice; doar cei care-l folosesc știu ce înseamnă și asta doar dacă sunt dispuși să-l utilizeze. Termenii teoretici de acest tip tind să se auto-definească: doar un anumit grup îi poate folosi, iar grupul e definit tocmai de utilizarea termenilor respectivi! Putem învăța foarte multe urmărind cu atenție instituțiile care compun

Publicul și opera de artă lumea artei, dar nu e deloc limpede dacă știm cu precizie la ce se referă termenii 'instituție' și 'lume a artei'.

Concluzii

Lumea artei este o zonă complexă, care ține întotdeauna de o cultură mai vastă. Totuși, în multe privințe ea definește cultura însăși, deoarece îi include nu doar pe artiști, ci și pe cei care sprijină și promovează arta, alături de publicul care reacționează la artă și la promotorii ei. Existența acestei 'lumi a artei' oferă o alternativă la teoriile bazate pe noțiunile de public ideal și de percepție estetică individuală. Lumea artei este efectul instituțiilor a căror activitate poate fi explicată prin analogie cu limbajul performativ. Unele limbaje instituie efectiv ceea ce enunță; la fel, prin activitatea lor, instituțiile lumii artei crează publicul și obiectele estetice. Totuși, o astfel de activitate nu e lipsită de restricții. Instituțiile trebuie să aibă autoritate, iar aceasta se formează de obicei în interiorul unei culturi. E obligatoriu ca instituțiile să poată stabili reguli cu ajutorul imperativelor la care apelează și prin urmare cei care aparțin lumii artei sunt definiți de însăși supunerea față de normele instituționale.

Încercările de a orienta discuția despre lumea artei și instituțiile ei spre obținerea de definiții sunt în același timp prea largi și prea restrictive: pe de-o parte tind să includă prea multe, iar pe de alta limitează opera la condiția de artefact, într-un context în care arta însăși contestă această restricție. Totuși, instituțiile pot explica relația dintre artă și cultură de vreme ce ele configurează creația, iar aceasta modifică la rândul ei instituțiile specifice lumii artei.

Conceptul de lume a artei ne oferă însă o anumită adâncime istorică; el ne ajută să explicăm de ce unele formule artistice sunt eficiente într-un anumit moment și nu în altul, având în vedere că nu în toate epocile istorice pot să apară instituțiile necesare. În plus, el ne indică o modalitate prin care, integrându-ne cu ajutorul imaginației în instituții culturale diferite de ale noastre (adică jucând un alt joc, cu reguli diferite), putem asimila formule artistice care nu aparțin culturii noastre. Astfel, conceptele de 'lume a artei' și 'instituție performativă' favorizează un alt tip de teorie estetică, diferită de cea care a dominat estetica modernă.

Referințe și sugestii de lectură Atitudinea publicului

Intenționalitatea

Discuția despre intenționalitate reflectă aici influența filosofiei lui Edmund Husserl. Așa cum a fost ea promovată în estetică de către Mikel Dufrenne, în *Fenomenologia experienței estetice* (București: Editura Meridiane, 1976, traducere de Dumitru Matei) și de către Roman Ingarden în *Literary Work of Art* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973); vezi mai ales Ingarden, §§20-24.

Estetica participativă în majoritatea operelor de artă clasice și medievale, estetica participativă apare ca de la sine înțeleasă. Vezi Umberto Eco, *Artă și frumos în Evul Mediu* (București: Editura Meridiane, 1999, traducere de Cezar Radu), în special capitolul 8. Pentru dezbaterile asupra lecturii, vezi Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market* (New York: Columbia University Press, 1994), pp. 89-108.

Autonomia estetică

Teoriile atitudinii estetice s-au bucurat de o largă susținere în secolele XIX și XX. Apariția lor a fost reconstituită de Jerome Stolnitz, în „Of the Origins of Aesthetic Disinterestedness”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961): 131-143. O versiune tipic contemporană a acestei teorii este cartea lui Virgil Aldrich, *Philosophy of Art* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1963), dar ar putea fi citate multe alte exemple. Conceptul de 'dezinteresare' își are originea în Critica facultății de judecare a lui Kant, dar în general el este acceptat și înțeles în mod diferit. Teoria distanței a lui Edward Bullough se regăsește în studiul

Publicul și opera de artă „Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle”, în *British Journal of Psychology* 5 (1912): 87-118, frecvent antologat. Exemplul 'rață-iepure' a fost folosit de Wittgenstein, dar între timp el a fost sensibil modificat – vezi Norwood Russell Hanson, *Patterns of Discovery* (Cambridge: Cambridge University Press, 1958). În ce privește relevanța lui estetică, vezi cartea lui Ben Tilghman, *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics* (Albany, NY: State University of New York Press, 1991). Două comentarii excelente asupra filosofiei lui Wittgenstein așa cum se aplică ea în estetică pot fi găsite în cele două cărți ale lui G. L. Hagberg, *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994) și *Art as Language: Wittgenstein, Meaning and Aesthetic Theory*

(Ithaca: Corneli University Press, 1995). Hagberg susține că relevanța operei lui Wittgenstein pentru estetică nu se limitează la argumentele anti-esențialiste pe care el le-a sugerat sau la receptarea desenelor iluzioniste. O abordare mai tradiționalistă a obiectelor estetice ca obiecte perceptuale e susținută de Monroe Beardsley In *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (New York: Harcourt, Brace & World, 1958; retipărită la Indianapolis: Hackett, 1981).

Experiența estetică

Esențialismul pe care îl implică teoriile bazate pe conceptul de experiență estetică este amplu criticat de Marshall Cohen, în „Aesthetic Essence”, Max Black, (ed.) *Philosophy in America* (Ithaca: Corneli University Press, 1965): 115-133. Obiecția potrivit căreia teoriile atitudinii estetice sunt un eșec apare în critica întreprinsă de George Dickie în „The Myth of the Aesthetic Attitude”, *American Philosophical Quarterly* 1 (1964): 56-65, reluată ulterior în *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Corneli University Press, 1974).

Criticii și critica de artă

Cine sunt criticii și cu ce se ocupă ei?

Eseurile lui Arnold Isenberg din *Aesthetics and the Theory of Criticism* (Chicago: University of Chicago Press, 1973) oferă un excelent punct de plecare pentru discuția privind estetica și critica de artă. În ce privește teoria lui Hume despre criticul ideal, vezi „Of the Standard of Taste” (1757), text inclus în numeroase antologii.

Ce știu criticii?

Caracterizarea esteticii ca „meta-critică” figurează în *Estetica* lui Monroe Beardsley. Două abordări formaliste distincte ale literaturii sunt cele ale lui Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn* (New York: Harcourt, Brace & World, 1963) și Northrop Frye, *Anatomia criticii* (București: Editura Univers, 1972, traducere de Domnica Șterian și Mihai Spărișu). Ideea criticului ca artist-interpret e discutată de Platon în *Ion*. Exemplul lui Lawrence Durrell apare în *Clea*, cel de-al treilea volum al *Cvartetului* din Alexandria (București: Editura Cartea Românească, 1991, traducere de Antoaneta Ralian). Principala lucrare despre critică a lui Durrell este *Key to Modern British Poetry* (Norman: University of Oklahoma Press, 1952). În jurul întrebării privind natura ficțiunilor, mai ales literare, s-a născut o vastă literatură. Vezi, de pildă, Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990); David Novitz, *Knowledge, Fiction and Imagination* (Philadelphia: Temple University Press, 1987); Susan L. Feagin, *Reading with Feeling* (Ithaca: Corneli University Press, 1996) și Peter Lamarque, *Fictional Points of View* (Ithaca: Corneli University Press, 1996). Printre 'intenționaliștii' care apără autoritatea autorului se numără și E. D. Hirsch, cu *Validity in Interpretation* (New Haven: Yale University Press, 1967). Problemele privind relativismul interpretării au fost aprofundate recent de către Joseph Margolis în *Interpretation Radical but not Unruly* (Berkeley: University of California Press, 1994) și în *The Truth about Relativism* (Oxford: Blackwell, 1991).

Publicul și opera de artă

Hermeneutica

Pentru o privire generală asupra hermeneuticii, vezi R. E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory* în Schleiermacher, Dilthey Heidegger and Gadamer (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1969). Pentru discuția contemporană în jurul hermeneuticii, sursa clasică este Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method* (New York: Seabury Press, 1975). Eseurile aceluiași autor cuprinse în *Philosophical Hermeneutics* (Berkeley: University of California Press, 1976) pot fi de asemenea utile.

Instituțiile și rolul publicului Lumea artei

Un bun punct de plecare pentru definiția lumii artei este articolul lui Arthur Danto, „The Artworld”, din *Journal of Philosophy* 61(1964): 571-584, inclus în mai multe antologii și secondat de celelalte cărți ale sale. În legătură cu amorul curtean, vezi C. S. Lewis, *Allegory of Love* (Oxford: Clarendon Press, 1936) și Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, (București: Editura Univers, 1987, traducere de Ioana Căndea-Marinescu).

Teoriile instituționale ale artei

Teoria instituțională a artei este asociată în mod curent cu numele lui George Dickie, pornind de la cartea sa *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Cornell University Press, 1974). Pentru rolul imperativelor în analiza instituțională, vezi, *Aesthetic Objects and Works of Art* (Wolfsboro, NH: Longwood Academic Press, 1989).

Artistul și publicul

Artistul și publicul

Până acum, teoria noastră estetică a avut un obiect identificabil, în sensul larg al termenului 'obiect'. El poate fi o operă de artă în sens fizic, o interpretare artistică, un obiect sau o scenă din natură; ar putea fi un obiect perceptibil sau chiar un obiect al conștiinței. Dar indiferent ce ar fi, el îi oferă esteticii elementul central, prin faptul că este obiectul experienței noastre estetice. Dat fiind că astfel de obiecte țin de experiența estetică, ne-am pus întrebarea (în capitolul despre artist și opera de artă) cum ajung ele să fie obiecte estetice și cum pot fi ele percepute ca atare (în cel despre public și opera de artă).

Din investigația noastră a rezultat clar că estetica filosofică a explorat o gamă largă de explicații ale ambelor relații amintite mai sus. Discuția despre instituții cuprinsă în capitolul 4 ne-a amintit că, indiferent ce ar implica relația estetică dintre artist, public și operă, avem de-a face cu un context foarte complicat. În cele ce urmează trebuie să analizăm mai în detaliu cum anume se configurează acest context. Cine sunt artiștii și care este relația dintre ei și publicul lor? Își creează oare artistul propriul public și dacă da, ce se întâmplă atunci când lumea se schimbă atât de mult încât contextul în care a creat artistul nu mai există? Oare publicul îl formează pe artist? Explică oare contribuția publicului de ce unele tipuri de artă înfloresc pentru o vreme și apoi dispar? Relația dintre artist și public determină și ea explicațiile pe care le dăm producerii și interpretării operelor de artă.

Estetica receptării Comunicarea

Una dintre teoriile estetice importante ia comunicarea drept modelul fundamental al experienței estetice. În discuția despre intențiile artistului, cuprinsă în capitolul 3, am analizat deja unele aspecte ale comunicării estetice. Observăm atunci că relația dintre intențiile artistului și obiectul estetic e deseori concepută în termenii unui mesaj pe care artistul dorește să-l exprime prin intermediul acelui obiect. Se presupune că procesul comunicării estetice este unul în care artistul spune ceva, iar publicul înțelege – în sensul larg al termenilor 'a spune' și 'a înțelege' – astfel încât relația principală este cea dintre artist și public. Obiectul estetic reprezintă un mijloc aferent unui scop comunicativ. Totuși, o mulțime de mesaje secundare pot fi considerate estetice, iar problema pe care teoria trebuie s-o rezolve vizează modul în care comunicarea estetică trebuie distinsă de cea non-estetică. De pildă, o comunicare este considerată estetică dacă promovează comuniunea cu divinul (Plotin) sau dacă apropie ființele umane (Tolstoi).

Comunicarea estetică figurează atât în teoria clasică, cât și în cea modernă. În esteticile clasice, ea este cel mai adesea asociată cu inspirația; în estetica modernă, e pusă în relație cu teoriile expresiei. Relația fundamentală este cea care se stabilește între mintea artistului și modul de a gândi al publicului. În teoriile idealiste (cele care consideră gândirea sau ideile drept realitatea fundamentală), publicul reia pur și simplu, într-o formă oarecum atenuată, ceea ce a conceput artistul. Într-o altă versiune, mesajul exprimat poate avea ca sursă motive inconștiente, a căror prezență este doar simbolică. În orice caz, dacă acceptăm comunicarea ca model estetic, vom da prioritate relației dintre artist și public, iar opera de artă va fi în cel mai bun caz instrumentul unui alt tip de comunicare estetică.

Pentru a înțelege cum are loc receptarea estetică, ar putea fi utile unele considerații generale privind modul în care se desfășoară comunicarea, mai ales cea lingvistică. Să luăm, de pildă, un eveniment comunicațional obișnuit. Cineva spune ceva altcuiva și este înțeles. Vorbitorul are în vedere un anumit rezultat, iar cel care ascultă este 'racordat' la ceea ce spune vorbitorul. Ambii au în comun un limbaj verbal (și poate și alte resurse convenționale, de pildă limbajul corpului). Vorbitorul nu doar se exprimă în limbajul comun, ci are convingerea că persoana căreia i se adresează va înțelege ce i se spune; în ce-l privește pe ascultător, el e convins că vorbitorul i se adresează într-un mod care poate fi înțeles. Dacă aceste convingeri curente n-ar funcționa (alături de altele, din aceeași categorie), limbajul comunicațional ar fi imposibil. Comunicarea presupune deci existența unui limbaj comun și a unei legături curente între vorbitor și ascultător, bazate pe premisa inteligibilității. Dacă nu ești convins că zgomotele pe care le auzi alcătuiesc un limbaj și sunt emise cu această intenție, atunci, chiar dacă ele ar suna ca niște cuvinte sau fraze, nu ar comunica nimic. Imaginați-vă un computer care construiește-te propoziții la întâmplare, pentru sintetizatorul său de voce. Fiecare propoziție are sens din punct de vedere gramatical și chiar în ce privește înțelesul cuvintelor. Totuși,

nu se comunică nimic, pentru că nu există un vorbitor. O mașină inteligentă trebuie să răspundă într-un anumit context, simpla vocalizare nu e suficientă. Chiar dacă cineva vorbește coerent, ajungem să-l înțelegem doar dacă vorbirea lui e suficientă pentru a-i da vorbitorului o anume identitate. S-ar putea să nu fie necesar să cunoaștem cine e vorbitorul, dar trebuie să știm cel puțin atât cât să-l putem identifica drept vocea care emite mesajul. Nu știm cine sunt majoritatea scriitorilor și vorbitorilor din Vechiul Testament. Totuși, e important dacă noi credem că adevăratul vorbitor este YHWH însuși, sau doar un simplu profet care nu e infailibil.

Fiecare act de vorbire se adresează cuiva. Adresantul poate fi identificat astfel încât o mulțime de persoane să corespundă acestei categorii. Totuși, prin simplul fapt că ascultă mesajul și îl înțelege, persoana care face obiectul adresării devine o parte a procesului denumit uneori 'act de vorbire'. Chiar dacă oricine ar putea înțelege mesajul, e foarte important cui i se vorbește. Strigătul „foc!” lansat într-o cameră aglomerată se adresează tuturor, dar ca enunț ce îndeamnă la o acțiune efectivă el are forță doar pentru cei care se află în încăpere. În absența unui adresant, limbajul își pierde forța sa comunicativă, chiar dacă este înțeles. Strigătul care a dat fiori Londrei sau orașului Chicago în timpul marilor incendii nu are nici un efect asupra noastră.

Ceea ce încerc să arăt este că în limbajul comun semnificația și comunicarea depind de elementele actului de vorbire: cine comunică, în ce modo face și ce anume comunică. Relația dintre vorbitor și vorbire, sau cea dintre ascultător și vorbire nu e niciodată suficientă. Comunicarea

Artistul și publicul e posibilă doar atunci când vorbitorul se află în relație cu un ascultător, în estetică, situația poate părea diferită. Fie nu există nici un vorbitor, fie, dacă există unul, se presupune că actul de vorbire (adică producerea operei de artă) este atemporal. Gândiți-vă la un romancier considerat deschizător de drumuri. Henry Fielding (1707-1754) a scris romane de aventuri cu eroi foarte diferiți de atmosfera secolului XVIII. Romanele lui Fielding sunt în parte romane de aventuri, în parte o satiră la adresa contemporanilor lui și în parte romane alegorice. Ele au adus ceva fundamental nou în istoria literaturii, deși au preluat și formule literare mai vechi, de pildă pe cele ale lui Miguel de Cervantes (1547-1616), alături de aventurile comice ale eroului său, Don Quixote. Fielding s-a adresat unui public specific romanului istoric; totuși, ca romancier el n-a avut în vedere doar acest gen de auditoriu – a scris „pentru toate timpurile”, sau în orice caz, mult peste vremurile sale. Toți artiștii procedează la fel. Deși Fielding a murit de mult, putem citi romanul său Tom Jones chiar dacă știm puține lucruri despre autor, iar el n-ar fi putut să știe nimic special despre noi – cu toate că știa multe despre umanitatea noastră comună. O trăsătură distinctă a experienței estetice pare să fie, așa cum am văzut, caracterul ei dezinteresat, care presupune autonomia față de specificul timpului, al locului și al existenței individuale.

Această trăsătură e totuși înșelătoare. Fielding nu s-a adresat tuturor, într-o manieră atemporală; dimpotrivă, a scris într-o engleză condiționată de

realitatea secolului XVIII. Dificultățile pe care le întâmpină publicul modern la lectura romanului Tom Jones țin pur și simplu de absența unei cunoașteri și a unei perspective comune pe care Fielding le-a presupus ca de la sine înțelese pentru publicul său. Cu un oarecare efort putem reconstitui o mare parte, dacă nu chiar întregul context și făcând acest efort devenim exact genul de public pe care Fielding l-a avut în vedere atunci când și-a scris romanul. Prin chiar actul scrierii autorul formează, la propriu, conștiința publicului său. Când citesc un roman de secol XVIII nu mă transform efectiv într-o persoană din acel secol, dar mă apropiu de ea mai mult decât s-ar putea crede. Dacă lucrul acesta nu ar fi posibil, literatura s-ar limita la timpul și spațiul în care a fost scrisă, în virtutea limitelor comunicării obișnuite.

Ceea ce este valabil pentru limbaj poate fi extins și asupra altor forme de artă. Publicul unei simfonii de Mozart nu se transformă efectiv în publicul de salon, elevat, pentru care a compus Mozart. Pot să ascult această piesă muzicală pe CD-ui meu personal, care reconstituie foarte fidel sunetul orchestrei – ceva ce Mozart nu și-ar fi închipuit niciodată. Totuși, ceea ce aud eu este legat atât de strâns de ce a scris Mozart, încât experiența mea e foarte apropiată de cea a publicului vremii sale. Din punct de vedere muzical, pot înțelege sensibilitatea unei interpretări muzicale de secol XVIII, chiar dacă ascult această muzică într-un context transformat între timp de Beatles și de heavy metal. Împărtășesc, de asemenea, cu publicul lui Mozart convențiile occidentale privind tonalitatea, armonia și practica muzicală. Profunzimea acestei înțelegeri împărtășite poate rămâne ascunsă, în măsura în care este luată drept sigură, dar ea nu este nelimitată. Nu trebuie decât să ascuți tonalitățile exotice ale altor culturi ca să sesizezi diferența.

Observațiile de mai sus nu conțin nimic misterios: ele ne spun doar că atunci când artistul creează o operă de artă, el produce și un public, iar relația cu acest public este una reală, care transcende opera. Îmi plac Mozart și Fielding pentru că reușesc să comunice cu mine prin intermediul operelor lor, dar îmi plac și pentru că îmi sugerează experiențe estetice pe care altfel nu le-aș putea avea. La rândul meu, mă transform în acel tip de public pe care aceste creații îl impun, metamorfoză care este posibilă doar pentru că am în comun cu ele suficiente elemente de comunicare. O relație nu se naște niciodată într-un vacuum cultural, ci se construiește pe baza unor convenții, așteptări și limbaje comune.

Această relație are însă și o latură negativă. Dacă ideea artistului despre public e una patriarhală, restrictivă, conservatoare sau contrară personalității mele, s-ar putea ca transformarea mea în acel tip de public să nu mai fie neutră sau dezinteresată, fiind obligată să se conformeze unui alt mod de a-mi forma conștiința. Din acest motiv unele filme cum este și Triumful voinței, extraordinarul documentar al lui Leni Riefens-tahl despre congresul naziștilor din 1934, rămân controversate. Filmul îl prezintă pe Hitler ca pe un Mesia german, însă adevărata sa forță vine din efectele vizuale spectaculoase, din imaginile cu masa membrilor de partid și puternica organizație a tineretului

german. Atunci când devii publicul unui film care glorifică relațiile tribale construite pe un mit etnic apare însă un pericol: ești manipulat chiar dacă, în virtutea distanței în timp, participarea ta e doar imaginară și izolată. Din acest motiv unele estetici insistă asupra ideii că există o condiție normativă a experienței estetice – un anume sentiment pozitiv al umanității. Nu contează cât de

Artistul și publicul impresionante sau de convingătoare pot fi unele creații; ele pot eșua în fața acestui test dacă efectul lor este divizarea oamenilor în grupuri ostile.

În legătură cu acest model al comunicării estetice există însă o altă obiecție, mult mai serioasă: e prea simplist. Dacă un artist își formează un public, la rândul lui publicul își va 'forma' un artist. Același rezultat poate fi obținut pe mai multe căi, pe care le vom analiza în detaliu. Să amintim aici doar faptul că un romancier ca Fielding sau un compozitor ca Mozart nu poate scrie chiar orice; fiecare dintre ei poate crea doar ceea ce publicul este pregătit să audă. Într-un anumit sens, artistul ca atare nici nu contează – persoana lui este un efect al operei și al publicului: nu-l cunosc pe Fielding ca personaj istoric, îl știu doar pe acel Fielding pe care mi-l prezintă Tom Jones, iar acest Fielding este în primul rând efectul unui roman care a fost creat pe măsura unui public de secol XVIII. Dacă e să folosim comunicarea ca pe un model al relației dintre artist și public, trebuie să fim pregătiți să privim această relație din ambele părți.

Asta mai poate însemna și introducerea factorului timp în această relație. În filmul lui Riefenstahl văd lucruri pe care nimeni nu le putea vedea la vremea respectivă, deoarece privesc filmul în lumina ororilor unui război pe care chiar această peliculă l-a ajutat să aibă loc. Nu numai că toate personajele reale prezentate în film au murit: multe dintre ele au murit ca efect direct al ceea ce filmul glorifică. Acest lucru face parte din experiența mea, dar nu și din cea a lui Riefenstahl atunci când a făcut filmul. Așadar, atunci când luăm în considerare legătura dintre artist și public ne referim la o relație reciprocă, care se poate schimba o dată cu trecerea timpului și cu modificarea contextului cultural. Experiența estetică depinde de elementele unei relații care nu se rezumă pur și simplu la legătura dintre un obiect și publicul sau producătorul lui.

Condițiile receptivității

Receptivitatea noastră față de experiența estetică e condiționată de ceea ce suntem, iar acest lucru este influențat la rândul lui de modul în care instituim relația cu artistul. Atitudinea noastră poate fi ostilă sau cooperantă, dar pentru ca publicul să reacționeze în fața creației unui artist trebuie găsite niște elemente comune. Alegerea celui care controlează relația nu e întotdeauna conștientă, iar în unele cazuri poate fi privită aproape ca un conflict: cine stabilește această relație – eu sau artistul? Nu întotdeauna artistul reușește să-și impună punctul de vedere în fața publicului, care uneori poate prelua controlul.

Pornind de la această idee despre receptivitate putem examina o altă relație, deosebit de importantă pentru estetică. Dacă nu există nici un artist sau dacă acesta nu controlează relația, s-ar putea ca publicul să fie nevoit să-i precizeze chiar el contextul. Un bun exemplu îl constituie frumosul natural, care ridică o problemă estetică: pe de-o parte, el este sursa multor plăceri și, într-un anume sens, reprezintă chiar modelul experienței estetice. Nu e nevoie să avem vreun interes practic ca să ne putem bucura de frumosul natural. Puterea lui de seducție este imediată și nu reclamă nici un fel de interpretări – el există de dragul lui însuși. În același timp, frumosul natural nu intră în paradigmele experienței estetice, pentru că natura nu exprimă nimic în mod special și nici imitarea ei nu ne apropie de acea experiență împărtășită pe care estetica clasică a așezat-o în centrul ei. Natura nu are în spatele său un artist și astfel ea nu reușește să instituie condițiile necesare pentru ca noi să-i devenim 'public'.

Putem corecta această situație prin ceea ce s-ar putea numi 'umanizarea naturii'. Atunci când descoperim plăcerea estetică într-un eveniment sau într-o scenă din natură, o transformăm prin însăși activitatea noastră de spectatori astfel încât să devină un eveniment sau o scenă pentru noi. O facem să fie a noastră și în cadrul acestui proces o integrăm în experiența noastră artistică. În esență, facem acest lucru prin însuși faptul că ne comportăm ca un public, deși nu putem invoca prezența nici unui artist. Metaforic vorbind, am putea să instituim noi unul – Natura însăși, muzele sau Dumnezeu. Astfel de proiecții țin de modul în care ne integrăm percepțiile într-un model de comunicare estetică. Un lucru esențialmente neutru în raport cu valorile noastre poate fi integrat atât într-un univers umanizat, cât și într-unui natural. Lucrări foarte recente despre teoria haosului ne arată, de pildă, cum putem genera imagini computerizate ale unor mulțimi Mandelbrot.²¹ În sine, acestea 2' Benoît Mandelbrot (n. 1924), matematician de origine poloneză, creator al teoriei fractalilor. O 'mulțime Mandelbrot' ('mulțime fractală' sau 'fractal') este o structură caracterizată în principal prin faptul că prezintă detalii la toate scările (părțile au aceeași formă ca și întregul), fiind extrem de neregulată sau de fragmentată. Din acest motiv reprezentarea ei grafică produce uneori efecte vizuale spectaculoase (n. tr.).

Artistul și publicul nu sunt altceva decât niște formule matematice care controlează un ecran video. Și totuși sunt frumoase. Abordându-le în felul acesta, nu le mai reducem la contextul lor matematic, ci le transformăm într-un lucru pe care noi, oamenii, îl considerăm valoros. Această perspectivă transformă imaginile electronice în obiecte ale universului uman, transformare care scoate la iveală valoarea lor estetică. În primele estetici, 'umanizarea' a luat forma descoperirii unor calități estetice în natură (bucuria primăverii, grația unei păsări în zbor etc). În astfel de teorii ale artei operează o antropomorfizare implicită – evenimentele naturale devin importante în urma faptului că prezintă caracteristici umane, iar acest impuls estetic e foarte puternic.

Relația dintre public și artist pe care o stipulează estetica trebuie instituită cultural. De fapt, 'cultura' este un termen care capătă sens grație interacțiunii dintre artist și public. Pentru a avea o cultură comună trebuie să deținem anumite resurse fundamentale. În primul rând, trebuie să existe o simbolică comună. Limbajul însuși reprezintă un astfel de sistem simbolic comun, care reunește artistul și publicul. Chaucer, prin ale sale Povestiri din Canterbury și Dante prin Divina Comedie au contribuit la formarea limbii engleze și, respectiv, a limbii italiene ca limbi naționale. Fiecare dintre ei a ales în mod conștient să scrie într-o anumită limbă care nu era limba literară acceptată la vremea respectivă. Preferința lui Chaucer pentru un dialect al limbii engleze și alegerea pe care Dante a făcut-o în favoarea limbii italiene vorbite au dat poeziei un public nou. Ei sunt în același timp poeți și creatori de limbă, pentru că alegerea pe care au făcut-o a fost validată de un public național în formare. Sistemele simbolice specifice oferă o bază comună pentru funcționarea limbajului, iar credințele comune despre zei, originea poporului, a statului sau a unui grup etnic sunt cele care conferă unitatea simbolică. Eroii devin simboluri, legende instituie un consens larg împărtășit și astfel relația se auto-întreține. Poveștile despre zei și oameni le-au oferit lui Homer și Hesiod subiectele literare. La rândul lor, scrierile acestora au creat un suport comun pentru tragedia clasică greacă. Milton și Spenser s-au inspirat din ideile creștine, iar formulele lor epice au conferit literaturii engleze substratul său alegoric creștin. Limbajul și simbolurile comune fac posibilă experiența estetică și invers, experiența estetica împărtășită reprezintă nucleul formării unei identități culturale. (Acesta e doar unul din motivele pentru care războaiele culturale sunt atât de grave.)

Ceea ce e valabil pentru artele care folosesc limba vorbită e valabil și pentru artele vizuale. Simbolurile nu sunt proprietatea unei singure creații sau a unui singur artist. Artiștii care se bazează pe sisteme simbolice proprii trebuie să găsească o cale de a le comunica și de a le împărtăși unui public. W. B. Yeats, de pildă, a încercat să-și explice propriul sistem de simboluri într-o lucrare distinctă (*A Vision*), însă profunda sa ancorare în politica și mitologia irlandeză face ca poezia lui să se adreseze unui public restrâns. T. S. Eliot insistă asupra faptului că fiecare poet împrumută de la și depinde de alți poeți. Același lucru e valabil și pentru pictori sau compozitori. Tehnici ca perspectiva, simbolurile de inspirație religioasă, structurile armonice și motivele muzicale populare – toate indică măsura în care artiștii și publicul lor împărtășesc resursele simbolice care transcend creațiile particulare în care se regăsesc. Ele alcătuiesc o comuniune de înțelesuri simbolice, la care publicul și artistul participă deopotrivă. O astfel de comuniune simbolică nu poate fi ruptă de operele de artă pe care ea însăși le generează, fapt care îi mărește aria de influență fără ca aceste două lucruri să se confunde.

O altă sursă a relației dintre artist și public ține de fonna adresării. Artiștii nu se adresează publicului în calitatea lor de persoane particulare, ci în cea de artiști. Personajul istoric care creează opere de artă poate fi meschin sau

înșelător, reacționar sau revoluționar, sau ambele, în momente diferite. Niciuna din aceste calități nu construiește neapărat masca pe care artistul o arată publicului. Această prezență culturală și nu persoana „reală” e cea care creează potențialul estetic. Formula de adresare spune că „eu” sunt autorul sau creatorul acestei opere, dar existența mea e tot atât de reală ca și opera însăși. Atunci când artistul ca personaj istoric coincide cu prezența sa culturală, așa cum se întâmplă uneori, personajul istoric se transformă tot atât de mult ca și cel cultural, în unele domenii artistice se întâmplă frecvent ca artistul să fie mai important decât opera. Gândiți-vă la unii poeți romantici, de pildă, sau la un autor ca Oscar Wilde (1854-1900), ale cărui apariții publice au fost puternic influențate de ceea ce credea el că ar fi rolul său artistic. Wilde arăta ca un dandy și atrăgea atenția asupra persoanei lui ca și cum aceasta ar fi fost opera sa de artă. Scopul unor astfel de evoluții personale este să utilizeze resursele acestui mijloc de comunicare artistică, oferindu-i publicului un suport care să sprijine creațiile respective. În consecință, artistul devine uneori mai interesant decât oricare din creațiile sale.

Artistul și publicul

Una din trăsăturile comune tuturor esteticilor moderne este preeminența ideii de artist ca personaj capabil să-și formeze un anumit public. Acest lucru se observă foarte clar în tendința unor artiști de a deveni protagoniștii propriilor lor creații. Estetica clasică, bazată pe ideea de participare, tindea să diminueze prezența artistului ca personaj, deși figura lui era totuși necesară. Inițial, profetul, menestrelul și bardul erau o prezență artistică distinctă de persoana reală; faptul că toți considerau că rolul lor este comuniunea cu o alteritate esențială (relația dintre artist, public și obiectul artistic în cadrul experienței estetice) a făcut ca artistul să nu poată apărea „în persoană”.

Individualitatea pe care o promovează teoriile expresiei estetice inversează acest rol. Romancierul începe să iasă în prim plan dirijând acțiunea și treptat însăși ideea de artist devine subiect al creației, alături de instrumentele comunicării. Romanul lui Joyce *Portret al artistului în tinerețe* (1916) ne oferă un exemplu limpede în acest sens. Joyce transformă propria sa experiență în experiența eroului său, Sâephen Dedalus, iar acțiunea eroică spre care evoluează romanul este transformarea lui Stephen într-un romancierlucru care se petrece chiar sub ochii noștri, chiar în roman. Acest tip de reflexivitate împinge creația artistului ca personaj spre limitele sale estetice.

Totuși, aproape același lucru se poate spune și despre public. El are la rândul său propriul rol de jucat și comportându-se ca atare induce un tip de comuniune care face posibilă întreaga reprezentatie. Gândiți-vă la existența teatrului ca element central al dramaturgiei clasice. Teatrul este un monument civic (alături de stadion). El instituie un spațiu comun și stă mărturie pentru asocierea indivizilor în vederea atingerii unui scop comun. Teatrul a fost creat special pentru acel public. Tragedia greacă a fost scrisă pentru o competiție festivă; teatrul elisabetan a fost conceput pentru un public eterogen, un loc unde târgovețul și aristocratul puteau împărți același spațiu. Primele

cinematografe au șters diferențele dintre clase, fumizând un spațiu întunecos în care haina și deosebirile sociale dispăreau și în care filmele se conformau acestui public. În afara acestor locuri, membrii publicului aveau viața lor și propria personalitate, dar împreună formau un auditoriu care depășea reprezentarea respectivă. Schimbările recente, mai întâi în favoarea sălilor de teatru circulare și ulterior a prezenței participative ilustrează nenumăratele posibilități prin care publicul poate proiecta un personaj care să instituie o anumită relație cu artistul.

Exemplul pe care ni-l oferă teatrul poate fi extins cu ușurință și asupra altor forme de artă. Și romanul este într-o oarecare măsură produsul solicitărilor publicului care îl citește într-o ambianță privată. Tehnica video schimbă forma și așteptările în privința filmului, iar capacitatea de a reproduce piesele muzicale a schimbat muzica. Grație posibilităților tehnice de a înregistra și mixa sunetele după dorință, avem piese muzicale care nu există decât pe compact disk. O dată ce publicul devine public privat, formulele artistice se schimbă pentru a satisface așteptările acestuia. Artistul și interpretul nu mai apar într-un spectacol public; însăși ideea de reprezentare s-a schimbat. O teorie estetică trebuie să explice întreaga gamă de relații care se instituie între artist și publicul său. Una dintre limitele atât ale esteticii clasice a participării și imitației, cât și ale teoriilor moderne bazate pe expresie și creativitate este faptul că nu iau în considerare toate posibilitățile pe care le ridică artele dependente de tehnologie și nici măsura în care o artă populară, efemeră, care se bazează pe artist și pe ideea de spectacol, a înlocuit așteptările atemporale ale artei clasice și moderne.

Dezumanizarea artei

Până acum am examinat modul în care artiștii și publicul lor depind de un sistem de simboluri și înțelesuri comune ale rolului pe care îl joacă. Ei fac parte din aceeași comunitate, în care așteptările lor artistice pot fi satisfăcute. Această comunitate se poate extinde și asupra naturii, prin ceea ce am numit „umanizare”. O relație diferită se instituie însă atunci când artiștii consideră că. Rolul lor impune o izolare deliberată de comunitatea din care fac parte. În această situație, artistul devine un avangardist, iar noi ne aflăm în fața a ceea ce se cheamă „dezumanizarea” artei.

Problema pe care o putem sesiza cu toții este următoarea: experiența estetică și arta adevărată nu sunt niciodată banale. Există, așadar, o competiție între artă și impulsurile comunității umane – aceasta din urmă se bazează pe nevoia de ordine și pe cerința ca, între anumite limite, toată lumea „să se conformeze”. Valorile ei sunt valorile existenței cotidiene: tot ce e disonant trebuie controlat, limitat sau eliminat. Comunicarea are loc pe această bază. Dar arta și experiența estetică nu sunt așa; ele nu pot fi limitate de regulile sau de așteptările și valorile

Artistul și publicul unei ordini pre-existente. Adevăratul artist este un outsider prin însăși natura lui. Comunitatea artiștilor este o avangardă care trebuie întotdeauna separată de societatea și cultura care au precedat-o. Când

avangarda cade din nou în conformism, își pierde funcția – devine imitativă, domesticită, chiar contrară artei adevărate. De vreme ce umanul reprezintă condiția normală, arta trebuie dezumanizată pentru a fi artă. Pentru avangardă, comunicarea e mai puțin importantă decât șocul. Mai degrabă decât să împărtășească un mesaj și o înțelegere comună, ea se vrea în stare să întrerupă comunicarea prestabilită, pentru ca arta să poată exista în spațiul rămas liber. Creația este deci esoterică prin natura ei -face apel doar la un mic grup de persoane care gândesc la fel. Dacă asta presupune o forță negativă, anti-socială, nu-i nimic – e negativă doar din punctul de vedere al lumii obișnuite, rămasă undeva în urmă.

Accentul pe ideea alterității artei și artistului și-a găsit expresia într-un tip de filosofie care percepe lumea fizică, exterioară ca fiind esențialmente non-umană și deci indiferentă față de valorile umane. În fața acestei dezumanizări, oamenii sunt obligați la conformism și precauții; ei creează cultura și societatea pentru a ascunde lipsa de sens a universului însuși. Totuși, artistul nu se poate ascunde din calea adevărului și prin urmare, în loc să se piardă în pasivitatea colectivă, el măsoară lipsa de umanitate și descoperă în ea șansa existenței artei. Tocmai elementele mecanice, banale, legate de industrie sau de limba vorbită și care păreau cele mai îndepărtate de artă în accepțiunea ei curentă, au fost punctul de plecare al creației de avangardă a pictorilor și scriitorilor futuriști. Mașina, războiul, sexul, formele libere și chiar lipsa de formă au devenit singurele manifestări de artă adevărată. Mobilul acestei mișcări artistice a fost ideea paradoxală că doar ceea ce nu este nici uman și nici artistic în sensul obișnuit al termenului poate constitui artă adevărată.

Pentru că dinamica artei și a ideii de public reclama prezența unor spectatori într-un moment în care însăși posibilitatea unui public real era contestată, mișcările de avangardă au produs frecvent o serie de anexe sub forma manifestelor, a programelor și a micilor cercuri de artiști, mândri de faptul că erau diferiți. Ei au devenit propriul lor public și oricine începea să fie prea popular sau să aibă prea mult succes comercial devenea suspect și era exclus din grup. Fenomenul poate fi observat la multe din mișcările plastice ale secolelor XIX și XX, sau la mișcările literare ca futurismul și suprarealismul. Suprarealiștii, de pildă, își căutau

D-abney Townsend modelele artistice în planul viselor și al combinațiilor întâmplătoare de cuvinte, tocmai pentru că acestea erau zonele care nu se conformau ordinii create de o conștiință trează, revendicând apoi accesul la o realitate diferită, o 'supra-realitate' pe care doar ei o puteau percepe. O trăsătură interesantă a acestei operațiuni de negare a cotidianului este faptul că adesea manifestele și artiștii sunt mai captivanți decât creația propriu-zisă. Arta se dă bătută, în timp ce dezbaterea despre experiența estetică și interacțiunea individului cu grupul devine scopul respectivei mișcări.

În acest sens, dezumanizarea artei ar fi rezultatul unei industrializări crescânde și al unei încrederi scăzute în existența valorilor transcendente. Dacă Dumnezeu, sau Unul, sau umanitatea ar exista, atunci ai putea cel puțin să

speri că vei găsi o cale de a le înțelege cu ajutorul artei. Această speranță i-a animat atât pe artiștii clasici, cât și pe cei moderni. Dar dacă existența este doar un punct efemer pe scara unui timp care se îndreaptă spre nicăieri și nu există nici ființe, nici idei transcendente, atunci arta e posibilă doar în urma evaluării realiste a capacităților umane, pentru mulți dintre noi lipsite de orice speranță. Cei care resimt această pierdere a încrederii în cultură au impresia că lumea modernă s-a sfârșit și că am intrat într-o nouă etapă, care ar putea fi numită altfel decât 'postmodernă'. Această angoasă existențială postmodernă și această pierdere a încrederii în sine își are totuși corespondentele ei în culturile anterioare.

Se pare că întotdeauna a existat o tendință ca arta să spargă barierele culturii care a generat-o și căreia îi aparține. În mod tradițional, tragediile (al căror scop era să apere valorile comunității în fața misterului divin și a suferinței individuale) erau dublate de piesele satirice, care încurajau dorința de rebeliune și dezordinea. Dacă Homer (sec. VIII î. Ch.) și Virgiliu (70-19 î. Ch.) salută nașterea civilizației, poemele erotice explicite scrise de Sappho (sec. VI î. Ch.) și Catullus (84-54 î. Ch.) resping orice convenție. Așa cum Friedrich Nietzsche scria în secolul trecut, impulsurile civilizatoare ale lui Apollo sunt contracarate de nebunia lui Dionysos. Artă clasică este în același timp o sursă a inspirației divine și o amenințare care trebuie cenzurată și subordonată rațiunii. Artiștii par să aibă întotdeauna nevoie de un public, dar nu li se permite niciodată să satisfacă pur și simplu acest auditoriu. Publicul așteaptă de la artist viziunea pe care acesta i-o oferă, dar va fi întotdeauna speriat și în egală măsură fascinat de ceea ce descoperă, fiindcă artistul nu se va lăsa îngrădit de restricțiile culturale. Artă este tot atât de mult o amenințare, cât și o consolare.

Artistul și publicul

Concluzii

Am început această secțiune prin a reexamina comunicarea și condițiile necesare pentru ca un artist să comunice cu publicul său. Modelul analizei l-a constituit comunicarea lingvistică, bazată pe simboluri împărtășite și pe dorința de înțelegere reciprocă, opera de artă fiind văzută ca mijloc de legătură între artist și public. Totuși, o situație estetică este mult mai complexă. Artiștii încearcă să instituie tipul de public de care au nevoie, iar publicul solicită creațiile pe care și le dorește. Circumstanțele în care se naște artă sunt rezultatul acestei dialectici.

Dacă artistul nu există, el trebuie inventat. Prin umanizare, natura devine estetică. Simbolurile culturale fac posibile gesturile artiștilor și înțelegerea publicului, dar în același timp le restricționează. Artiștii sunt mai puțin importanți ca persoane reale decât ca personaje culturale. Uneori personajul cultural ia locul operei de artă, sau artistul devine eroul propriei creații. La rândul lui și publicul trebuie creat, iar forma pe care o va lua acesta dictează forma operei de artă și, implicit, posibilitățile pe care le are artistul.

În locul modelului comunicațional, arta de avangardă profită de tensiunea dintre artist și public. Arta este o potențială deturnare sau amenințare pentru prejudecățile curente ale spectatorilor; ea trebuie 'dezumanizată' în sensul că banala umanitate se va supune experienței deschise și distincte pe care o impune creația. Artiștii avangardiști au deci sentimentul că trebuie să se opună societății și să o șocheze. Ei își îndreaptă astfel atenția spre grupurile restrânse, spre un public propriu, în locul celui cultural căruia artiștii mai tradiționali se străduiau să i se adreseze.

Așadar, relația dintre artist și public va fi întotdeauna tensionată. Din punctul de vedere al criticii, fiecare contestă aria de competență a celuilalt. Dacă experiența estetică e o formă de plăcere, evidența imediată a acestei plăceri nu va putea fi zdruncinată, oricâte dispute vor avea loc pe această temă. Fiecare generație știe că muzica ei este cea mai bună. Dar, în același timp, artiștii insistă pe capacitatea lor de a încălca regulile: ei nu satisfac un public, ci mai degrabă îl transformă și îl prefac în propria lor imagine. Se spune că, la obiecția că portretul făcut Gertrudei Stein nu-i semăna acesteia deloc, Picasso ar fi replicat: „Dar o să-i semene!”. Nici un artist nu este dispus să cedeze în fața pretențiilor unui public, dacă acestea intră în conflict cu propria sa viziune. Euripide a scris tragedii care încălcau toate regulile genului; pictorii abstracți au sfidat pictura academistă, realistă, abandonând toate ambițiile de a reda scene frumoase care puteau fi recunoscute ca atare; muzica contemporană refuză să fie tonală, sau măcar ascultabilă. Undeva între tensiunea dintre pretenția publicului ca un artist să fie inteligibil și aspirațiile creatorului către o nouă viziune va avea loc o întâlnire.

Rezultatul acestei întâlniri nu e nicidecum clar. Avangarda tinde să genereze kitch-ul – acel tip de pseudo-artă care prezintă interes doar pentru autorii ei. Cultura e amenințată de asemenea reziduuri. Establishment-urile tind să se auto-compliceze. Fiecare piesă de pe Broadway începe să semene cu toate celelalte, pe măsură ce succesul determină ceea ce se va produce. Fiecare film e judecat în funcție de box-office. Dar până la urmă arta găsește o cale să supraviețuiască, iar publicul și artiștii tind să se ridice deasupra acestei stări de fapt. Iată de ce arta tinde să fie asociată cu grupuri relativ mici sau cu mișcări restrânse; creația la scară națională sau internațională, impusă de economia zilelor noastre, e foarte dificilă. Dar Virginia Woolf și ceilalți scriitori din grupul Bloomsbury, școala impresionistă care s-a dezvoltat în Europa sau grupul de scriitori sudiști care s-au alăturat lui Robert Penn Warren și Alan Tate au reușit să se sprijine reciproc, articulând în același timp un nou stil, care se năștea treptat din propria lor singularitate. O teorie estetică trebuie să explice nu doar modul în care artiștii și publicul depind unii de ceilalți, ci și confuzia și instabilitatea relației lor, pe care o fac și o desfac continuu, în cele ce urmează vom analiza modul în care principalele teorii estetice au încercat să satisfacă această cerință.

Mythopoesis: mit și ritual

Imitația, expresia și imaginația ne-au oferit o clasificare sumară a teoriilor estetice. Sub influența antropologiei și a psihologiei, la începutul acestui secol au apărut însă noi modalități de abordare a problemelor esteticii: antropologia a scos la lumină trecutul nostru cultural, iar psihologia ne-a dezvăluit trecutul ascuns al psihicului individual. Ca știință autonomă, antropologia (alături de studiile etnografice și istorice, dar și de psihologie și psihanaliză) ne arată cum au fost produse artefactele culturale care alcătuiesc lumea artei. Una din școlile de teorie a literaturii și-a îndreptat atenția asupra mitului și ritualurilor, influența ei cuprinzând apoi și studiul celorlalte arte.

Artistul și publicul

Mit și ritual

Un rezultat direct al acestor studii este faptul că ne-au arătat că mitul nu înseamnă pur și simplu povești fantastice despre zei sau istorioare pe care nici o persoană modernă nu. Le-ar putea crede, ci presupune întotdeauna un anumit mod de a povesti, care are o semnificație specială. Miturile schimbă istoria într-o istorie semnificativă: ele ne spun cum au fost lucrurile la început și deci cum ar trebui ele să fie și acum. Miturile pot fi atât de vechi încât originile lor să se piardă în preistorie, dar în același timp ele pot crește o dată cu propria noastră evoluție. Una din funcțiile mitului este să selecteze dintre evenimentele obișnuite pe cele care au o semnificație durabilă, care transcende timpul și locul unde se petrec. Astfel, mitul eliberează întâmplările de timpul istoric și le plasează într-un timp care poate fi rețrăit. Povestirile, poemele, piesele de teatru, pictura și chiar arhitectura sunt o întruchipare a mitului.

În mod similar, ritualul nu se limitează la ceremonialul unei anumite religii. Ritualul exteriorizează mitul, îl scoate la suprafață, ca să spunem așa. Există deci elemente rituale în poeme și în piesele de teatru, ca și în alte spectacole și reprezentații. Ritualul permite reluarea mitului într-o manieră care să-i redea toate semnificațiile. Într-un anumit sens, ritualul este întotdeauna o repetiție a unui act desfășurat anterior și ține de mit deoarece acesta îi furnizează narațiunea sau regulile care fac posibilă repetiția. Într-un alt sens, ritualul este într-o permanentă schimbare. Fiecare repetiție este totodată o nouă apariție, astfel încât ritualul este un mod de a reînnoi mitul și chiar de a-i permite să se schimbe. Variațiile mitului și ale ritualurilor nu le împiedică să rămână niște povești adevărate. Într-una din versiuni, fiica regelui trebuie sacrificată, în altă variantă ea poate fi înviată de zei. Ambele povești sunt la fel, în sensul că ele poartă semnificația originii și a instituirii unui tipar al evenimentelor care dă sens existenței obișnuite. Mitul e controlat de semnificația sa și nu de fapte.

Estetica se ocupă de aceste elemente ale mitului și ritualului deoarece ele se aplică unei game largi de forme artistice și pot explica relația dintre artist și publicul său. Fiecare operă de artă e diferită și totuși, după cum am văzut, originalitatea nu e neapărat o virtute. Diferența poate însemna și un eșec în surprinderea elementelor esențiale. Mitul și ritualul alcătuiesc un centru

ordonator, permițând diverselor creații să prezinte variații fără să piardă din vedere esența. Pentru estetică, teoriile mitului

Dabncy Townsend și ritualului dau seama de acele vagi asemănări între diferitele forme de artă. Asta înseamnă că artiștii sunt importanți nu pentru individualitatea lor, ci datorită originii lor comune în miturile unei culturi. Miturile oferă un spațiu comun, care poate fi împărtășit de public și de artist. Nici artistul și nici publicul nu pot exista în absența acestui spațiu, iar în interiorul lui niciunul nu-l poate domina pe celălalt. Vechile istorii, adevăratele istorii sunt deja cunoscute în mod implicit. Funcția povestitorului și a pictorului, a sculptorului și dramaturgului este aceea de a pune aceste istorii la dispoziția unui public pregătit să participe la ele, într-un anumit timp și spațiu.

Pentru a-și găsi o întemeiere, esteticile care concep relația dintre artist și public în primul rând în termeni mitici privesc înapoi spre modelele clasice ale participării și ale existenței în colectivitate. Ele explică experiența estetică în funcție de elementele împărtășite de artist și de public, deci caută în același timp și elementele comune prezente în operă. Oricât ar fi de diferit de alte personaje, un erou, de pildă, va respecta tiparul comun. Personajele se conformează unui model instituit de acele mituri pe care o cultură le consideră fundamentale, putând fi recunoscute grație adecvării la modelul arhetipal. Isus, Moise și George Washington, toți istorisesc o poveste asemănătoare despre copilăria lor. Noile apariții se vor conforma acestor modele și în consecință literatura sau teatrul vor fi văzute ca înfățișând personaje din tipologia lui Isus sau a lui Washington. În esteticile care se bazează pe studiul miturilor și al ritualurilor accentul cade asupra temelor comune, lucru care face posibilă o concepție unitară despre artist și public.

Acest tip de teorie estetică se numește 'mitopoetică', deoarece folosește teoriile despre mit și despre originile limbajului și ale poeziei pentru a explica modul în care artiștii și publicul lor pot împărtăși lucruri care sunt mai importante și mai semnificative luate împreună, decât separat. Ca teorie estetică, mitopoetică se potrivește cel mai bine literaturii clasice, artei și sculpturii, dar nu se limitează doar la aceste arte. Originile unei forme de artă noi pot fi privite ca un fel de renaștere mitopoetică. De pildă, apariția romanului în secolul XVIII creează noi formule narative în cadrul tradiției mitice. Romanul Tom Jones al lui Henry Fielding este unul din cele mai importante romane timpurii care au contribuit la configurarea acestor noi formule narative, iar personajul lui principal, Artistul și publicul

Tom Jones, poate fi văzut cu ușurință ca un prototip al umanității, ca un fel de Adam modern. Exemple similare se pot găsi în pictură și teatru. Nu e obligatoriu ca mitopoetică să folosească în mod explicit conceptele de 'mit' și 'ritual'. Teoriile retoricii bazate pe metaforă, ironie și alte resurse simbolice sau lingvistice explică prin limbaj acest patrimoniu pe care publicul și artistul îl folosesc în comun. Esențial este faptul că nici artistul și nici publicul nu sunt priviți ca agenți independenți, ci ca exponenți și subiecți ai unui potențial structural, fie sub forma ordinii primordiale a lucrurilor (mitul), fie sub cea a

limbajului sau culturii. Deși artistul poate fi agentul răspunzător de apariția operei de artă, acțiunile lui sunt efectul unor forțe metafizice, lingvistice sau culturale. Importanța unei opere depinde de puterea sa de a revela aceste forțe. Publicul e definit nu în funcție de interesele economice sau personale, ci de capacitatea sa de a fi alături de artist într-o percepție comună.

Teoriile psihologice și deconstrucția Iov

Multe din schimbările prin care au trecut teoriile structurale și antropologice ale mitului au avut influențe asupra esteticii. În loc să căutăm tiparele structurale în mitul propriu-zis sau într-o versiune metafizică asupra mitului și ritualului, putem privi în interiorul nostru și pentru a identifica aceste modele în psihologia general umană. Există, se spune, un inconștient colectiv, la care participăm fie datorită alcătuirii noastre genetice, fie grație dezvoltării noastre mentale. Acest inconștient își găsește expresia în vise și mituri, dar el poate fi controlat și speculat de către artiști, foarte receptivi față de potențialul lui. Artistul îi prezintă publicului un mesaj pe care acesta îl împărtășește deja, în virtutea apartenenței sale la inconștientul colectiv. Modelele culturale și inter-culturale comune (adică acele similitudini care apar între povestiri lipsite de orice conexiune istorică reală) sunt explicate prin acei factori psihologici care se manifestă prin impulsul nostru de a desluși cu ajutorul celor mai profunde imagini psihologice locul pe care-l ocupăm în univers. O dată ce s-a dat frâu liber fanteziei și imaginația noastră este eliberată, astfel încât opera de artă devine aproape neesențială. Publicul și artistul sunt legați printr-o profundă comuniune psihologică, mult mai importantă decât orice formă de creație specifică.

Artistul și publicul

Pentru a putea explica modul în care putem avea o experiență estetică și în care o putem distinge de alte tipuri de experiențe, teoriile mitopoeticii pe care le-am descris până acum depind de unele similitudini structurale, în ultimul timp, numeroși teoreticieni au considerat capacitatea de a recunoaște aceste similitudini ca fiind produsul unui anumit timp și al unei anumite culturi. Logica mitului caută originile și repetițiile. Teoriile mitopoetice ale inconștientului colectiv sau ale psihologiei abisale depind de un concept al minții individuale înțeleasă ca mașină gânditoare. Chiar și primii idealisti, care priveau arta ca pe o formă colectivă de gândire creatoare, depindeau de modele mentale care stabileau conexiuni între limbaj, gândire și idee. În aceste condiții, ne putem întreba cum se poate decide între aceste modele concurente? Cum ar trebui să judecăm modul nostru de a gândi, dacă judecata însăși presupune gândire?

Un posibil răspuns ar fi să alegem libertatea pe care ne-o oferă jocul și să 'deconstruim' Teoria însăși opunând teoriile între ele. Ideea ar fi că nici măcar modurile noastre de gândire nu pot pretinde că sunt absolute, deci trebuie să găsim o cale prin care să lăsăm gândirea însăși să treacă dincolo de granițele logicii și ale metafizicii. De pildă, miturile și ritualurile, împreună cu succesoarele lor din zona psihanalizei, și-au construit propriul demers teoretic

luând ca model vorbirea. Filosofia însăși își are originea în anumite forme de vorbire, în special în dialogurile inspirate de conversațiile lui Socrate. În analiza comunicării, modelul nostru l-a constituit cuvântul vorbit. Ca să putem scoate la iveală presuposițiile ascunse ale unei astfel de filosofii și estetici nu e suficient să le indicăm, deoarece modelul în sine va limita și această operațiune. Vorbirii însă i se opune scrisul: cuvântul scris are o independență care îl face să fie deschis interpretărilor viitoare. Fiind scris, acest limbaj va continua să existe și după ce nu va mai fi rostit. Accentul se deplasează de la o semnificație fixă, care depinde de intenția vorbitorului, la una fluidă, care depinde de cititor și de ce poate el să facă dintr-un text.

Deconstrucția ne cere să privim presuposițiile structurale ca pe niște simple variații, dintre care niciuna nu este esențială. Să analizăm, de pildă, dependența mitului de poveștile privind originea lucrurilor. Aceste povestiri își au corespondentul în psihicul nostru, în termenii căutării propriei origini, așa cum este ea ilustrată de impulsuri elementare ca dorința de a ne cunoaște genealogia sau aceea de a ne sărbători ziua de naștere. Luate ca atare, ele dau o expresie culturală unei ordini conservatoare, neschimbată în esența ei. Însă ele sunt simple povești, iar poveștile se pot schimba la nesfârșit. De pildă, am putea să transformăm povestea dintr-una patriarhală, într-una matriarhală. Apoi, am putea să preferăm pe rând una din povești în defavoarea celeilalte, așa încât niciuna să nu treacă drept absolută sau definitivă. Astfel de tehnici de schimbare, variație și repovestire sunt modalități foarte eficiente de a deconstrui și reconstrui mitul. Studiile asupra logicii și limbajului sunt menite nu doar să descopere vechi structuri și să sugereze altele noi, ci și să arate cât de limitate sunt structurile în general. În locul unui mit care înlocuiește alt mit (acesta fiind modelul structuralist tradițional) mitul în sine se modifică și devine mai flexibil. Pericolul teoriei tradiționale a mitului a fost întotdeauna acela că, aidoma lui Narcis, ne putem îndrăgosti de propria imagine, nemaiputând-o recunoaște ca simplă reflexie pe suprafața apei, efemeră și în continuă schimbare. Deconstrucția ne ferește de această eroare, sfărâmând imaginea unică în mai multe imagini diferite dintre care niciuna nu este cea corectă.

Esența acestui spirit jucăuș și al acestei rupe a granițelor nu e departe de ideea dezumanizării artei, promovată la începuturile avangardei. Este vorba despre un fel de teorie anti-teoretică al cărei rol este să-i creeze artei un spațiu fără s-o limiteze la intenționalitatea artistului sau la cea a unui public ideal. În același timp însă ca să nu devină un joc pur distructiv, deconstrucția trebuie să se dedice în profunzime subiectului său. Nero e vestit pentru că ar fi cântat în timp ce Roma ardea, iar dragostea futuriștilor pentru războaie și mașinării a fost înghițită de două conflagrații mondiale. Tehnicile deconstrucției cer cunoștințe imense, pentru a nu deveni superficiale. Când această cunoaștere ajunge să influențeze lumea artei, deconstrucția eliberează artistul și în egală măsură publicul, reunindu-i printr-un nou legământ; când cunoașterea e

absentă, jocul degenerează într-un fel de exhibiționism lingvistic. Dar chiar și această afirmație trebuie privită cu ironie.

Limitele mitopoeticii

Am aruncat o privire de ansamblu asupra unor teorii estetice foarte diferite, dintre care multe sunt nu doar incompatibile, ci și antitetice. Fiecare paradigmă le privește pe celelalte ca pe niște inamici care trebuie învinși. Din perspectiva mitopoeticii, fiecare mit trebuie explicat în termenii mitului dominant. La rândul lor, principalele noastre instrumente explicative, teoriile științifice, funcționează ca și cum ar fi mituri: le folosim pentru a clarifica „erorile” pseudo-științei practicate de culturile mitice. (Nimic din fraza anterioară nu trebuie înțeles în sensul că știința nu ar proceda corect explicând lucrurile așa cum o face. Tocmai asta e ideea: corectitudinea însăși nu poate fi susținută decât dintr-un anumit punct de vedere.) Ceea ce se acceptă ca explicație este dictat de paradigma fundamentală a unei culturi. Miturile tradiționale își extrag forța din faptul că sunt aproape de nevoile noastre psihologice fundamentale. Știința este un astfel de sistem explicativ foarte puternic, deoarece poate apela la observații și dovezi empirice greu de contestat. De aici rezultă o anumită strategie a esteticii. Marea dificultate a tuturor mitopoeticilor (indiferent dacă se referă explicit la mit și ritual, sau dacă apelează la o altă explicație a relației dintre artist și public) ține de faptul că ne cer să acceptăm termeni teoretici care nu au fost testați. Să analizăm mitul propriu-zis: el este în același timp și adevărat și fals. E fals dacă îl privim atât din punctul de vedere al simțului comun, cât și din cel al științei. Dacă obiectezi că lucrurile nu s-au petrecut așa cum spun miturile – de pildă, că George Washington n-a tăiat nici un cireș – ți se va răspunde că nu faptele contează și că ți-a scăpat întreaga semnificație a acestei povești. Pe de altă parte, mitul este adevărat pentru că relatează ceva despre care se presupune că nu e direct accesibil lumii „profane” – doar intrând în lumea lui îl poți înțelege. Dar în acest caz, nimic nu poate să conteste pretenția lui de adevăr. În Parabole și paradoxuri, un personaj al lui Kafka face următoarea observație: „în această privință, cineva a spus odată: De ce atâta șovăială?”

Dacă ați urmări parabolele, ați deveni voi înșivă parabole și astfel ați scăpa de toate grijile zilnice. Un altul a spus: Pariez că și asta e tot o parabolă. Primul a replicat: Ai câștigat. Cel de-al doilea a spus din nou: Da, dar din nefericire, doar într-o parabolă. Iar primul a replicat: Nu, ai câștigat în realitate – în parabolă ai pierdut.”

Artistul și publicul

Un adevăr care nu poate fi contestat așează teoria dincolo de posibilitatea testării, dar această obiecție nu-i va convinge niciodată pe cei care trăiesc în interiorul mitului. A îndeplini condițiile impuse de realitate înseamnă să renunți la perspectiva mitică.

Nici teoriile psihologice din cadrul esteticii nu sunt testabile. Aceasta este o problemă specifică teoriilor care pretind că se bazează doar pe cercetarea empirică. Dramul spre inconștient nu e niciodată direct -poveștile, visele și

amintirile personale care constituie datele cu care lucrează estetica psihanalitică trebuie interpretate, dar interpretările fie se bazează chiar pe aceste povești (caz în care teoriile sunt circulare), fie pleacă de la modele ale minții umane care necesită explicații separate. Deseori explicațiile psihologice ale fenomenelor estetice sunt greu de deosebit de fenomenele pe care își propun să le interpreteze.

Chiar și primele abordări idealiste, care ne cereau doar să reconstituim intuițiile autorului, au criticat această dublă problemă: pe de-o parte, intuițiile ne sunt accesibile doar în formele în care au fost exprimate, pe de altă parte se presupune că ele exprimă idei care nu pot fi observate independent. E foarte tentant să crezi că acela care are experiența estetică a unei opere de artă se află în contact direct cu artistul, că gândurile acestuia din urmă au continuat să existe în operă, pentru a fi readuse la viață de un public receptiv. Și totuși, aceste teorii ascund în mod cert o confuzie. Ideile – oricare ar fi statutul lor – nu sunt același gen de lucruri ca operele de artă. E o confuzie în care putem cădea cu ușurință, deoarece atât ideile, cât și obiectele estetice sunt obiecte intenționale (pentru a fi pe de-a-ntregul prezente, ambele cer ca cineva să fie conștient de prezența lor). Dar ideile aparțin celui care le gândește, ceea ce nu se poate spune despre operele de artă. Dacă nu ne poate oferi o explicație pentru modul în care ideile sunt transpuse în opere de artă atât de diferite cum sunt romanele, picturile, compozițiile muzicale și arhitectura, teoria reprezentării ideale nu e nimic mai mult decât o pledoarie pentru misterul estetic.

Cu tot spiritul ei ludic și cu tot iconoclasmul deconstrucționist, estetica post-structuralistă nu reușește să-și susțină pretențiile teoretice (de care sigur nu duce lipsă, în ciuda tuturor protestelor ei). Suntem prinși aici în mijlocul unei dileme: dacă anti-absolutismul și frivolitatea înving, nu se obține nimic care să prezinte vreun. Interes teoretic. În schimb, dacă devin teorii, însuși faptul că au contestat valoarea teoriei le reduce la un soi de autoritarism. Dacă negi faptul că afirmațiile pot fi testate în maniera tradițională, fie rămâi fără nici o susținere, fie cu o susținere care devine politică și coercitivă. (În secolul XVII, raționalismul lui Rene Descartes (1596-1650) s-a confruntat cu aceeași problemă. Dacă toți oamenii sunt la fel de raționali și de capabili să recunoască adevărul în virtutea naturii lor, atunci cei care contestă adevărul fac asta doar din motive eronate. Ei trebuie siliți să-și recunoască greșeala. Însă de la a susține egalitatea tuturor la a susține că toți cei care sunt de altă părere gândesc greșit este un pas foarte mic.) Dacă nu mi se permite să fiu convingător prin forța argumentelor și totuși sunt nevoit să conving pentru a putea institui acea relație între artist și public pe care o cere estetica, singura alternativă care-mi rămâne este coerciția.

Concluzii

Mitul și ritualul îmbracă atât forme antropologice, cât și psihologice. Mitul înseamnă relatarea unor povești semnificative din punct de vedere cultural, iar ritualul permite acestor povești să fie reluate și activate. Ele

generează astfel un spațiu în care artistul și publicul se pot întâlni, un set comun de simboluri și o explicație a importanței pe care o are experiența estetică. Teoriile psihologice oferă explicații similare pentru modul în care asimilăm simbolurile și semnificațiile la nivel individual. Aceste teorii se bazează pe știință și pe descrieri structurale ale culturilor și psihologiilor individuale, în mod evident, ele pot fi cel mai ușor aplicate ca variante ale teoriei imitației, dar pot fi adaptate și ca teorii ale expresiei sau imaginației. De pildă, teoriile idealiste care consideră experiențele estetice drept o reiterare a ideilor artistului în rândul publicului ne oferă un fel de versiune demitologizată a repetiției mistice.

Mitopoeticile depind de capacitatea noastră naturală de a descrie structurile din perspectivă psihologică sau antropologică. Totuși, ele sunt permanent în pericol de a întemeia aceste descrieri pe propria structură. Deconstrucția își îndreaptă atenția asupra jocului și a repovestirii imaginative pentru a demonstra relativitatea gândirii, care nu poate fi descrisă în mod direct deoarece, pentru a face asta, ar însemna să transformăm o structură nouă într-o structură primară. Totuși, nici chiar teoriile mitopoetice supuse deconstrucției nu pot scăpa de problemele mythopoesis-uhii. Încercând să descrie structurile fundamentale ale

Artistul și publicul realității, mitul le plasează dincolo de orice critică. Ele sunt niște narațiuni, însă testarea lor empirică devine imposibilă pentru că legătura dintre adevăr și semnificație a fost ruptă. Ca mituri sau descrieri ale inconștientului, ele trec drept false sau inaccesibile, potrivit standardelor normale ale conștiinței. Dar tocmai acesta este scopul lor: prin urmare, nu ne mai rămâne nici o cale de a testa diferitele versiuni ale mitului sau ale altor capacități inconștiente.

Aceste obiecții ne obligă să revenim la o relație istorică mai concretă între artist și public. Totuși, să nu credeți că asta va pune capăt discuției. Mitopoetica și succesorii ei moderni sau postmoderni continuă să ne ofere două avantaje teoretice: explică semnificația fenomenelor estetice în termenii universului uman (căutând acel punct în care artistul și publicul se întâlnesc, ajungem să înțelegem motivele pentru care ne interesăm de universul nostru estetic) și definesc astfel cultura și umanitatea noastră. În același timp mitul, limbajul, gândirea și cultura ne sunt prezentate ca termeni estetici centrali – lucru corect cel puțin în parte, pentru că acestea sunt, de fapt, noțiunile pe care trebuie să le înțelegem dacă vrem să susținem o teorie estetică.

Estetica instituțională și cea post-instituțională

Alternativa la înțelegerea în termeni mitopoetici a relației dintre artist și public este plasarea lor într-un context istoric, condiționat de elemente ne-estetice. Primele încercări de a regândi estetica în termeni empiriști, întreprinse în secolele XVII și XVIII, respectau modelul propus de empirismul științific, de mare succes la vremea respectivă, precum și teza reconstrucției filosofice a cunoașterii doar în termenii experienței. Fenomenele estetice erau văzute în primul rând ca sentimente și emoții, iar sarcina esteticii filosofice, așa cum o

imaginaseră primii empiriști, era să facă loc emoțiilor și sentimentelor în imaginea de ansamblu a experienței umane. Pasul final întreprins de estetica modernă a fost adoptarea psihologiei ca știința cea mai apropiată de estetică. Asta a condus la apariția teoriilor despre atitudinea estetică, distanța psihologică și percepția estetică, fapt care a influențat direcțiile principale ale esteticii secolului XX.

Am văzut că, din mai multe motive, acest empirism incipient era mult prea simplu. Științele naturii puteau identifica fenomenele pe care le studiau cu instrumente teoretice neutre, cel puțin în privința scopurilor practice. Estetica nu putea face acest lucru. Trecerea la modelele psihologice n-a făcut decât să agraveze situația, deoarece psihologia însăși are dificultăți în a descrie gândirea, conștiința și emoția. Totuși, ideea de bază potrivit căreia experiența estetică poate fi înțeleasă doar în termenii teoriilor care rezistă criticii empiriste nu poate fi abandonată.

În privința explicației estetice, istoria în special ne poate oferi un model alternativ la științele naturii. Ca și mitul, istoria începe cu o poveste, care trebuie însă sprijinită pe evidență și pe anumite evenimente specifice. Mai mult, fiecare eveniment istoric este unic și niciunul nu e repetabil. Imposibilitatea de a produce experimente repetabile în cercetările de tip istoric impune o abordare diferită de cea a științelor naturii, dar nu mai puțin empirică. Estetica e tot mai des integrată în contexte istorice specifice, fapt care justifică abordarea teoriei estetice ca disciplină empirică, alături de istorie.

Lumea istorică a artei

Din punctul de vedere al experienței istorice, relația dintre artist și public constituie o parte a lumii reale și totodată a unei lumi a artei determinată de condiții istorice. Aceste condiții pot fi studiate din perspectivă istorică, iar influența lor poate fi observată în efectele pe care le-au avut: ele au dat naștere lumii artei, care la rândul ei determină reacțiile estetice ale artistului în fața publicului și ale publicului față de artist. Artistul și publicul au o relație directă unul cu celălalt și totodată o relație comună cu opera. Toți factorii la care apelează diversele teorii mitopoetice rămân în continuare operaționali.

Să analizăm mai întâi relația intersubiectivă în care artistul este artist pentru un anumit public, iar publicul e definit de relația cu artistul. În termeni mitopoetici, această relație apare în primul rând ca o întâlnire a conștiințelor. Poate fi o întâlnire în sens metafizic, sau una concepută în termenii oportunităților psihologice. Datorită modului în care abordează semnificația, chiar și deschiderea deconstructivistă rămâne esențialmente psihologică. Varianta metafizică ne spune cum împărtășesc artistul și publicul o realitate sacră sau specială; cea psihologică ne spune cum

Artistul și publicul artistul și publicul pot împărtăși fie un inconștient colectiv sau un echivalent cultural al acestuia, fie un set comun de reprezentări mentale. Condițiile în care se realizează această întâlnire conștientă sunt impuse de ideile și de potențialul mental al artistului și publicului, chiar dacă unele dintre aceste condiții rămân undeva sub nivelul conștiinței. O astfel de

întâlnire nu se produce în timp, ci 'ân afara' lui, sau 'o dată ca niciodată'. Fiecare lectură, fiecare privire și fiecare interpretare este o repetiție care păstrează identitatea originală a operei de artă, care este singulară. De pe pozițiile unei istorii empiriste însă fiecare eveniment estetic e unic și distinct. Două evenimente estetice nu pot fi niciodată identice, de vreme ce se petrec în istorie. Conștiința fie este reductibilă la comportamentul psihologic, fie reprezintă o modalitate obscură de a descrie acțiuni sau credințe care apar în situații condiționate istoric. Pentru a găsi elementele comune trebuie să examinăm nu evenimentul propriu-zis, ci lanțul causal de fapte care l-au generat. Asemănarea este dată de lanțurile de evenimente similare sau de originile comune și nu de identitatea conștiințelor.

Similitudinea istorică depinde de analiza pe care o întreprindem asupra cauzelor și efectelor. Pentru artiști și pentru publicul lor, cea mai importantă dintre condiționările istorice a fost pentru mult timp patronajul, definit ca relație în care patronul devine primul public, iar artistul răspunde comenzii acestuia, astfel încât deseori relația depășește așteptările inițiale. Patronul creează condițiile în care se naște arta. Papa Iulius al II-lea, de pildă, i-a comandat lui Michelangelo decorarea plafonului Capelei Sixtine. Patronul stabilește condițiile în care se va finaliza opera și o face posibilă prin simplul fapt că plătește pentru ea. La fel de important este și faptul că patronul oferă creației respective un anumit statut: a fi selectat reprezintă deja marca unei distincții și o modalitate de a conferi un statut operei pe cale să se nască. Patronul nu controlează însă acest proces. Deseori opera întrece toate așteptările, așa cum s-a întâmplat în cazul Capelei Sixtine a lui Michelangelo; ea schimbă condițiile stabilite de patron.

Patronajul poate îmbrăca multiple forme. În Apus, la începutul Evului Mediu biserica a început să sprijine activ artele, ca parte a misiunii sale de răspândire a dogmei creștine și de întărire a statutului propriu, însă relații similare ale artiștilor cu biserica au existat și în spațiul romanității bizantine. Din aceleași motive, monarhii și prinții au devenit patroni ai artelor. Comandând anumite opere de artă, personajul regal își putea dovedi legitimitatea și puterea. Arta conferea un anumit statut -ea ilustra bogăția și prestigiul patronului său. Totodată, era purtătoarea unui mesaj explicit și în egală măsură a unuia implicit. În mod explicit, ea relata (în imagini pictate, poeme, cronici și cântece) acele întâmplări care îl puneau pe patron în lumina cea mai bună. Opera crea o istorie care îl pune pe patron în relație cu trecutul și viitorul (dacă nu aveai niște strămoși convenabili, erai nevoit să-i inventezi), sau putea oferi o lecție morală, patronul devenind implicit un exemplu în această privință; tot implicit, arta ilustra puterea acestuia, ca izvor al bunăstării publice și al generozității. (Doar cei care aveau o anumită poziție socială puteau fi patroni ai artelor.)

Din punctul de vedere al artistului, patronajul oferea atât mijloacele economice, cât și un public garantat. Ca artist, știai pentru cine lucrezi și care îți sunt resursele. Dacă Ducele de Milano și-a dorit cel mai mare cal de bronz

din lume, Leonardo a încercat să găsească o cale de a i-l pune la dispoziție, bucurându-se însă de o libertate de creație pe care o existență ceva mai precară nu i-ar fi permis-o. Dacă îți faci griji pentru ce vei mânca la următoarea cină, nu-ți poți permite să ratezi: trebuie să joci cu prudență. Artistul care avea un patron puternic putea experimenta atât timp cât patronul era mulțumit. Ca relație între artist și public, patronajul era deseori avantajos pentru ambele părți și oferea mult mai multă libertate de mișcare decât ar fi putut avea un artist complet independent.

Desigur și relația patronului cu artistul putea fi constrângătoare, într-un astfel de sistem, creatorii erau ținuti la locul lor. Replica a venit din partea ghilldelor și a uniuniLor de meșteșugari, care ofereau membrilor lor cel puțin o protecție minimală, alături de o anumită formă de control și de disciplină de grup: pentru a fi artist aveai nevoie de acordul confratelui, pe lângă cel al patronului. Exista deci o organizație care atesta faptul că erai artist. Acest tip de autoritate era necesară pentru ca lumea artei să funcționeze. Artiștii provocau totodată o anumită concurență între patroni, tot așa cum atleții din zilele noastre depind de echipe și de proprietarii de cluburi, putând să negocieze însă contracte mai bune.

Totuși, patronajul nu se limita la biserică și la casele regale. Pe măsură ce intrau în joc noi forțe economice, deveneau accesibile și alte surse. Să privim, de pildă, portretele reprezentative pentru secolele XVII

Artistul și publicul și XVIII: nu toate sunt portrete de prinți și cardinali. Un Rembrandt (1606-1669) sau un Joshua Reynolds (1723-1792) au pictat tot mai multe portrete de cetățeni de vază, care doreau să-și perpetueze imaginea, să-și dovedească noul statut social și să lanseze o istorie a familiei. Tehnica lui Reynolds includea folosirea deliberată a unor modele clasice și eroice, cu scopul de a le da personajelor un profil mai nobil. Același impuls a stat oarecum și la baza apariției peisajului, care deseori era portretul unei proprietăți. Unul din cei mai importanți pictori englezi de secol XVIII, George Stubbs (1724-1806), și-a câștigat celebritatea pictând mai ales tablouri cu cai, destinate fericitelor proprietari de patrupede.

Treptat, patronajul a fost înlocuit de alte metode de sprijin economic. Cu toate astea, el a continuat să joace un anumit rol, așa cum o arată evoluția arhitecturii, unde corporațiile și organizațiile locale au jucat rolul patronilor. Sediul unei corporații nu era doar o construcție utilitară, ci exprima tocmai acele calități care dădeau patronajului importanța sa: puterea, stabilitatea, legitimitatea și poziția corporației în sânul comunității. Colecționarii de marcă rămân o forță în construirea unei reputații artistice. În această privință nu s-a schimbat decât ideea de colecție ca scop în sine. Arta creată sub comandă publică rămâne controversată, în parte și pentru că ea respectă întotdeauna un anumit program. Cerința libertății de creație, păstrată în timp ce artistul acceptă sprijinul comunității, ilustrează vechiul conflict între așteptările patronului și nevoia artistului de a-și promova propriul program.

Patronajul nu e singurul mod în care artistul și publicul pot avea o relație în termeni istorici. Cam în același timp în care empirismul făcea din experiența individuală baza filosofiei, iar știința înlocuia abordarea holistă, organică, cu un model mecanic bazat pe înălțări de cauze și efecte, baza 'economică a relației dintre artist și public se schimba la rândul ei. Clasa mijlocie avea mai multă putere economică, banii luaseră locul proprietății funciare, industria înlocuise agricultura, iar individualismul religios înlocuise biserica unică. Unul dintre efectele acestei prefaceri economice a fost redefinirea poziției artistului față de public. Acolo unde patronajul era esențialmente personal și direct, astfel încât creatorul reprezenta efectiv o prelungire a patronului, alternativa a fost distribuirea artistului în rolul de întreprinzător privat, care are o marfă de vânzare. În consecință, publicul consumator a formulat alte cereri. Timpul liber și alfabetizarea au creat prilejul și nevoia de artă, în special pentru formule artistice noi ca romanul și teatrul de masă, inclusiv melodrama. Pictura, sculptura și arhitectura se adresau unui public mai larg, dar și mult mai nebulos. Muzica a fost nevoită să-și atragă noi spectatori în virtutea accesibilității ei și nu a funcției oficiale sau ecleziastice. Chiar și relativa siguranță a muzicii bisericești a trebuit să facă loc unui public mai larg, pe măsură ce deveneau accesibile diverse opțiuni religioase.

Efectele acestei noi relații includ și noile forme de artă sau noile maniere de prezentare. Arta are mai mult succes dacă se bucură de o mai largă răspândire, fapt care a favorizat romanul în dauna altor formule artistice mai intime (să zicem, sonetele adresate persoanei iubite). Între artiști și critici au apărut alianțe și conflicte, pe măsură ce competiția pentru obținerea unei reacții din partea publicului a determinat succesul sau eșecul unui creator. Criticii au putut exista ca profesioniști independenți deoarece consumatorii de artă aveau nevoie de o îndrumare în legătură cu ceea ce vroiau să achiziționeze și cu modul în care trebuiau să înțeleagă aceste achiziții. Artiștii au început să fie priviți tot mai des ca indivizi și nu ca grup. Acest individualism a creat impresia că artistul ar fi o ființă izolată și autonomă, rol care la rândul lui a redefinit publicul. Experiența estetică devine din ce în ce mai mult o experiență privată și nu una publică, fiind considerată autentică doar dacă se bazează pe contactul direct cu artistul și nu pe o comuniune simbolică.

Fapt și mai important, artiștii au început să activeze ca agenți independenți în cadrul unei piețe de produse estetice, în care cererea publicului determină succesul. Astfel, ei s-au transformat în niște antreprenori ca oricare alții, cu un produs destinat vânzării și cu un public care a devenit public cumpărător. Publicul are întotdeauna dreptate atunci când identifică un produs estetic 'valoros'; el nu poate greși din moment ce 'valorosul' este definit de ceea ce a fost aprobat de gustul public. Experiența estetică este o experiență emoțională personală, privată, iar acest fapt nu poate fi contestat. Ceea ce publicul aprobă trebuie să fie bun, deoarece 'bun' din punct de vedere estetic înseamnă să poți provoca anumite sentimente. Autonomia artistului și

infaibilitatea publicului se potrivesc perfect cu o teorie construită pe noțiunile de gust, geniu și emoție.

Conceptul de 'arte frumoase' s-a născut din aceste cerințe noi și pentru ca noul domeniu al emoțiilor estetice să aibă valoare, pe parcursul

Artistul și publicul secolelor XVII și XVIII a apărut distincția între artele frumoase și artele populare pe de-o parte și meșteșuguri pe de altă parte. Într-o oarecare măsură, distincția era implicată în multe dintre contextele estetice anterioare – întotdeauna s-a putut face deosebirea între arta înaltă și cea mediocră. Aristotel a făcut o astfel de distincție atunci când a pus poezia mai presus de istorie (în virtutea universalității sale mai înalte) și tragedia deasupra comediei, pentru că aceasta din urmă avea de-a face cu situații de o specie „inferioară” și nu cu ființe umane peste medie. În Europa modernă distincția era codificată în interiorul instituțiilor culturale, iar importanța ei teoretică era recunoscută.

Distincția între artele frumoase și alte tipuri de creație destinate publicului corespunde perfect situațiilor estetice pe care artiștii le generează ca producători independenți, precum și publicului înțeles ca un consumator pasiv. Astfel, capacitatea de a distinge între diferitele forme de artă depinde de structura și de gustul publicului. Un public rafinat preferă poezia în locul cântecelor populare, simfoniile în locul muzicii militare, teatrul adevărat în locul teatrului de păpuși, al pantomimei și jongleriilor. Știm că unele arte sunt „frumoase” tocmai pentru că se adresează unui public anume și identificăm acest public prin poziția sa socială și economică. Patronilor nu le era necesară această distincție, fiindcă ei comandau arta în mod direct, însă în cazul unei competiții la rândul ei subiective, un mod de a distinge în termeni generici binele de rău se dovedea extrem de util. A existat deci un fel de alianță între estetica empiristă apărută o dată cu filosofia modernă și modul în care artiștii și publicul lor și-au redefinit interdependența în termeni economici.

Rezultatul a fost o teorie care a ridicat unele reacții la rangul de experiențe estetice și le-a redus pe altele la statutul de simple plăceri comune și satisfacții interesate. Așa cum am văzut, estetica a încercat să izoleze și să identifice un tip de experiență și un tip corespunzător de plăcere, calitativ diferite de alte experiențe și plăceri. Acum, să luăm în considerare posibilitatea ca în cele din urmă cultura de masă să restabilească echilibrul. Relația publicului cu artistul se redefineste, iar pe parcursul acestui proces este regândită și teoria estetică. În locul unui public format din clasa mijlocie, care îi răspundea artistului și visa să reediteze experiențele artistice ale acestuia într-o formulă oarecum secundară, mass media definește publicul în funcție de cifre, lucra de neconceput în estetica tradițională. Succesul se măsoară în cifre de box-office, care cresc inexorabil. Concertele, filmele, programele TV și romanele de succes, de pildă, aduc câștiguri de milioane de pe urma audienței lor. Astfel de forme artistice nu simt nevoia să se distingă de artele frumoase, deoarece succesul lor se măsoară palpabil în alți termeni. Influența lor se resimte și în instituțiile ceva mai tradiționale ale lumii artei. Muzeele organizează tot mai des

expoziții fulminante, care atrag mulțimi uriașe de vizitatori, noile săli de concerte au la origine subscripții publice, iar operele de artă monumentală se transformă în proiecte colective.

Din această situație inedită se nasc noi formule extreme, pe măsură ce artiștii sunt redefiniți de publicul lor. Pop arta (conservele de supă care au scandalizat publicul) și arta performativă (acea artă efemeră care își celebrează propria vremelnicie) se bazează de fapt tocmai pe acel public pe care încearcă să-l sfideze și să-l șocheze. Tablourile lui Andy Warhol înfățișând obiecte banale sunt mai degrabă niște proclamații decât niște obiecte estetice în sensul tradițional al cuvântului. Atunci când un artist performativ cum este Chris Burden se împușcă, se presupune că gestul lui este o operă de artă și nu actul disperat al unui artist ca Vincent van Gogh, care și-a retezat o ureche. Ca să vizitezi un muzeu modern sau să participi la un spectacol de stradă nu e nevoie de cultură sau de vreo educație specială. Rezultatul poate ofensa ori contraria așteptările obișnuite, însă ca artă el se adresează unui public esențialmente popular; reușita sau eșecul depind în mare măsură de capacitatea de a stârni o reacție, nu în rândul elitei lumii artistice, ci în rândul publicului obișnuit, cotidian, care îi poate asigura succesul. Însăși indignarea eventualilor cenzori este o reacție dezirabilă pentru artiștii de masă și cu fiecare nou film sau nouă piesă de teatru nevoia de a șoca în continuare va ridica miza.

Toate acestea semnaleză faptul că de o bună bucată de vreme are loc o îndepărtare de teoriile estetice bazate pe gust și pe ideea de exprimare individuală în forme purtătoare de semnificații. Rezultatul este o teorie estetică mult mai apropiată de cadrele instituționale și istorice ale empirismului, decât erau formele individualiste ale secolelor XVII și XVIII. Artistul și publicul lui conspiră pe diverse căi pentru ca opera propriu-zisă să fie din ce în ce mai puțin importantă: ea nu mai e nici artefact nemuritor, nici stimul al unei experiențe ieșite din comun. Mai

Artistul și publicul important este însă faptul că artistul a reușit să atragă atenția asupra unui anumit tip de reprezentare artistică, proces pe care diversele categorii de public care alcătuiesc lumea artei îl urmăresc cu interes. În acest context, contează tot mai puțin faptul că, luat ca atare, produsul este banal, perisabil și relativ neinteresant. Nu te uiți la conservele de supă sau la clădirile înfășurate în plastic pentru că-ți oferă nu știu ce experiență unică – evident, n-o fac. Le privești pentru că se lovesc de vechile tale așteptări și-ți strigă în față „uită-te la mine!”. Așa că le privim, permițându-i astfel artistului să scoată în evidență un fragment de lume altfel decât a făcut-o până acum. Nu e frumos și nici interesant, dar e ceva direct și prezent într-o manieră care nu se aplică și corespondentelor lui utilitare. Poate că asta e tot ce arta poate produce în contextul actual și prin urmare, tot ceea ce estetica îi poate pretinde.

Rolul teoriei

Interesul față de exemplele pe care ni le oferă patronajul, mecenatul și cultura de masă n-ar trebui totuși să ne facă să pierdem din vedere țelul nostru

filosofic. Teoria estetică ne poate oferi explicații, dar sarcina ei nu este să prevadă ori să controleze ce se petrece în lumea artei. Un model științific al teoriei estetice ar impune o astfel de confirmare predictivă – un model istoric, nu. Istoria se limitează întotdeauna la ceea ce a fost. Ea ne ajută să ne explicăm și să înțelegem prezentul prin identificarea acelor evenimente și influențe care ne-au adus în punctul în care ne aflăm. Similar, într-un model empiric, istoric, sarcina teoriei estetice este să explice și să ne ajute să înțelegem prezentul, însă teoria estetică nu e simplă istorie: obiectul ei este să precizeze ce sunt fenomenele estetice și cum anume pot fi ele cunoscute.

În calitate de filosofi, ne interesează mai puțin detaliile istoriei esteticii, cât mai ales forma pe care a luat-o estetica însăși. Patronajul, mecenatul și cultura de masă nu sunt opțiuni exclusive. Toate trei pot figura în orice moment istoric. Circul roman completează tragedia greacă, iar Shakespeare a fost un dramaturg foarte popular. Toate modurile de a fi artist sau public coexistă și prezintă diverse posibilități relaționale. În momente diferite, realitățile economice, politice, sociale și naturale converg pentru a scoate în evidență o variantă sau alta. În contexte diferite, par să fie corecte teorii diferite. Așa cum Euclid și Ptolemeu au construit teorii adecvate timpului lor, care au fost ulterior înlocuite de cele ale lui Newton și Galilei, apoi de cele propuse de Einstein și Heisenberg, tot astfel teoriile estetice care surprind doar o parte a realității artistice par pentru o vreme mai corecte decât sunt. Din toate învățăm câte ceva, dacă ne dăm toată silința. Dar așa cum oamenii de știință știu că până la urmă teoriile lor vor fi înlocuite de explicații mai bune, tot astfel în estetică explicațiile mai bune își vor subsuma vechile teorii. Chiar și această observație ține de o perspectivă istorică, empirică.

Din punctul de vedere al teoriei estetice, atât patronajul, cât și tipul de așteptări pe care el l-a creat, atât artiștii care au beneficiat de pe urma lui, cât și producțiile lor pe piața artei sunt semnificative pentru ceea ce ne spun despre însăși natura relației artist-public. În primul rând, această relație nu este doar una productivă – ea nu se referă doar la producerea operelor de artă ca atare. Ea vizează și tipul de opere care vor putea fi create, cum vor fi ele receptate și, în mod direct, chiar răspunsul la întrebarea ce anume va trece drept artă și cine va fi recunoscut ca artist într-un anumit moment istoric. Operele există într-un context definit de relația dintre producător și consumator. Subiectivitatea estetică e determinată de existența lumii artei, iar acum putem înțelege cum ia naștere această lume.

În al doilea rând, estetica nu se limitează la trăirile subiective care în secolul XVIII au condus la apariția termenului 'estetică' sau la experiențele individuale, caracterizate prin dezinteresare: este vorba de mai mult decât simpla percepere a operelor de artă. Deși e posibil ca multe efecte estetice să fie în esență niște reacții emoționale în fața anumitor opere de artă sau obiecte naturale, situațiile în care se produc reacțiile estetice și realizarea efectivă a obiectelor estetice sunt ocurențe istorice. Realitățile lumii artei preced atât estetica participativă a teoriilor clasice, cât și autonomismul subiectiv al

teoriilor moderne. Reacția estetică are loc în funcție de o nevoie pre-existentă, care stabilește cine va fi recunoscut ca artist și ce obiecte vor fi create pentru a satisface această nevoie.

Să analizăm acum ce se întâmplă cu două dintre conceptele estetice cheie – stil și gust – în lumina datelor pe care le oferă patronajul ca factor implicat în construcția lumii artei. În general privim stilul ca pe o proprietate a unei opere de artă sau, într-o a doua instanță, ca pe o caracteristică a unui curent sau a unui artist. Astfel, am putea spune că

Artistul și publicul

Receviemul lui Mozart are un anumit stil, că manierismul în pictură e caracterizat de minuțiozitate sau că Vermeer are un stil aparte, propriu doar lui. În acest caz, vom fi obligați să căutăm acele proprietăți formale care disting un stil de altul, precum și conținutul caracteristic fiecărui stil. Cu alte cuvinte, vom trata stilul ca pe o proprietate a operelor de artă și, prin extensie, a artiștilor care le produc. Nu e vorba de o însușire singulară (să zicem, culoarea), ci trimite mai degrabă la proprietățile care fac ca un obiect să reprezinte imaginea unei pisici sau a unui câine, în funcție de cum sunt dispuse liniile, formele și culorile. Uneori numim acest tip de proprietăți 'gestaltiste', deoarece ele trebuie privite ca întreg. Totuși, dacă ne gândim la condițiile care stabilesc contextul producerii operei de artă – de pildă, patronajul – un alt aspect va ieși în evidență în privința stilului. Dacă eu, ca artist, trebuie să satisfac cererile publicului care mă patronează, sunt nevoit să fac cel puțin două lucruri, în primul rând, trebuie să lucrez astfel încât pretențiile publicului să fie satisfăcute și să fie percepute ca atare. Dacă mi se cere să pictez *Cina Cea de Taină*, nu e cazul să le ofer un tablou abstract care să poarte titlul ăsta. Totuși, dacă mi se cere să decorez o încăpere, un panou colorat intitulat „Cina Cea de Taină” ar putea nu numai să arate bine, ci și să confere proprietarului un anumit statut, ceea ce îl va face și mai atrăgător, în al doilea rând, nu trebuie să ofer pur și simplu un produs – orice copist sau falsificator poate face asta. Trebuie să creez ceva distinct și propriu mie – aș dori mai ales ca obiectul respectiv să poarte marca mea. Stilul întrunește ambele condiții. Chiar și artiștii anonimi pot fi identificați după stilul lor. La o extremă, stilul glisează din nou spre anonim – devine „stilul școlii lui.” – la cealaltă, devine excentric. E atât de singular încât nimeni nu știe ce să facă în privința lui. Între extreme, stilul forțează limitele fără să piardă din vedere cerințele momentului. Asta a făcut Paolo Veronese (1528-1588) atunci când tabloul lui înfățișând *Cina Cea de Taină* a atras atenția Inchiziției, fiindcă fuseseră introduse prea multe personaje laice într-o pictură religioasă. Jacopo Pontormo (1494-1557) însă a pierdut din vedere aceste cerințe, într-o frescă pe care chiar contemporanul său, istoricul de artă Giorgio Vasari, o descrie ca „neinteligibilă”.²² Astfel, stilul nu e pur și simplu o proprietate a operei

Vezi Appendix-ul.

Sau a artistului, ci o complexă rezolvare tehnică a problemei modului în care artistul intră în relație cu publicul său.

O dată constituit, stilul poate fi comercializat, adică poate fi reprodus. Această posibilitate de a face reproduceri a schimbat istoria artei și a esteticii deopotrivă: gravurile, tipăriturile, fotografiile, înregistrările, multiplele copii ale aceleiași pelicule cinematografice, toate au permis răspândirea unui stil în rândul unui public tot mai numeros. Pe parcursul acestui proces stilul își pierde însă legătura cu situația care l-a generat. Este doar unul din motivele pentru care în istoria esteticii termenul 'imitație' și-a schimbat semnificația, din pozitivă, în negativă. Un stil care se repetă va încerca să satisfacă mai mulți patroni prin aceeași operă, pierzându-și atât caracterul distinct, cât și publicul.

Istoria gustului a avut un traseu similar. Noi privim gustul ca pe o trăsătură distinctă a unui public sau a indivizilor: cei care pot aprecia calitățile estetice ale unui obiect au gust, altora le lipsește. Bunul gust este o judecată elitistă, menită în același timp să stârnească admirația. Mai presus de toate însă gustul este judecată și plăcere individuală -poate fi criticat, dar nu poate fi corect sau greșit pentru că nu se referă la un obiect, ci la reacția publicului. Prin urmare, gustul este față de stil ceea ce relația publicului cu opera de artă este față de relația artistului cu opera. Gustul reprezintă latura subiectivă a experienței estetice. Teoriile bazate pe gust îl concep ca pe un simț sau cvasi-simț, probabil circumscris capacității noastre de a ne forma prin intermediul experienței și al cunoașterii. Gustul poate fi descris doar în termenii psihologiei individuale a receptorului – acel misterios „nu știu ce”, acel „ceva” pe care unii îl au, iar alții nu.

Și totuși, tipul de situație pe care o creează patronajul artistic transformă gustul într-o noțiune mult mai convenabilă. Calitatea de patron al artei nu depinde de vreo judecată particulară ieșită din comun: o astfel de situație nu i-ar permite niciodată artei să joace rolul pe care i-l conferă patronajul. Mai degrabă, patronul își expune gustul artistic în fața publicului și îl supune aprobării sau respingerii acestuia. Ce rost ar avea să comanzi un portret atât de excentric încât să nu poată fi recunoscut? Dacă Picasso a vrut să picteze portretul Gertrudei Stein într-o manieră cubistă, asta se explică doar prin faptul că atât el, cât și cubismul aveau suficient prestigiu pentru a da valoare unui asemenea portret. Gusturile se schimbă, dar nu la întâmplare sau fără motiv. Când

Artistul și publicul în secolul XVIII s-a născut gustul cititorului pentru roman, el nu a fost rodul unui capriciu, ci al influenței unei clase sociale care se delecta citind în intimitate. Splendidele înluminuri religioase ale Evului Mediu răspundeau unui gust născut din încrederea laicilor și clericilor deopotrivă în consolarea pe care o oferea religia în fața unei existențe precare. Gustul nu poate fi înțeles doar ca judecată individuală, el reprezintă un mod de a cunoaște ce anume poate satisface o anumită cerință estetică.

Sensul mai adânc al acestor remarci este că lumea artei, construită de artist și de public în limitele unei situații istorice specifice, reprezintă o modalitate teoretică aparte pentru a înțelege ce anume face ca obiectele sau experiențele să fie estetice. În loc să urmărim trăsăturile operei și ale autorului

(ca în teoriile imitației), ori ale experienței în sine (de pildă, ca în teoria atitudinii estetice), vom urmări modalitățile specifice prin care publicul definește artistul și strategiile specifice la care apelează creatorul pentru a satisface aceste așteptări. Vom descoperi atunci o complicată istorie de încercări (reșuate sau eșuate) de a construi o relație unică -relația estetică.

Relația este estetică în virtutea unor criterii practice cât se poate de concrete. În principiu, n-ar fi nevoie decât de imaginație, percepție și formă, iar pentru toate astea gândirea e suficientă. Nu e destul însă pentru a face ca un obiect real să satisfacă cerințele unei relații estetice. Pentru asta e nevoie de mult mai mult – îndemânare, cunoștințe și instrumente pe măsura posibilităților. Nu toate tentativele de a face artă reușesc; cel mai probabil ele eșuează. Nu toți patronii sunt mulțumiți; majoritatea sunt dezamăgiți sau, dacă nu, se mulțumesc cu mai puțin decât relația estetică pe care au așteptat-o. Uneori însă artistul și publicul colaborează pentru a da naștere operei de artă, iar în acest caz putem spune că opera transcende relația dintre ei.

Estetica post-instituțională

Multe dintre lecțiile de estetică pe care ni le-au oferit primele teorii intră acum sub incidența a ceea ce poartă uneori numele de 'viziunea postmodernă despre subiectivitate'. Subiectivitatea modernă era definită de minți individuale, virtualmente izolate atât între ele, cât și în raport cu lumea înconjurătoare. Principalele ei probleme țineau de modul în care se poate cunoaște pe sine mintea umană, cum s-ar putea ști cu

Artistul și publicul certitudine că există o lume exterioară și ce temeiuri pot oferi ideile subiective unor teorii adevărate despre această lume. Subiectivitatea postmodernă nu contestă neapărat existența acestor probleme, ci, în lumina situației noastre istorice, le consideră greșit concepute. Noi nu avem nici identitatea stabilă și nici ideile atomare pe care subiectivitatea modernă le promova (sau pe care le moștenise poate de la teoriile mai vechi cu privire la identitate și substanță). În schimb, identitatea noastră subiectivă se schimbă constant în raport cu ceilalți, pe măsură ce avansăm în timp. Gândirea e un joc permanent de identități schimbătoare. Aparența de stabilitate nu e o iluzie, raportată la un inaccesibil răspuns corect, ci o rezolvare practică a propriei instabilități. Matematica ne arată că nu toate ecuațiile conduc la un set de soluții previzibile – unele sunt „haotice” pentru că soluțiile lor sunt interactive. Modelele stabile sunt condiții locale care nu pot fi extinse, lucru valabil și pentru estetica postmodernă.

În lumina acestui mod de gândire, nici publicul și nici artistul nu reprezintă o entitate stabilă – ambii se modifică în permanență. N-ar trebui să-l privim pe Shakespeare ca pe un simplu dramaturg elizabetan, „fixat” pentru totdeauna de momentul nașterii și al morții sale, precum și de tiparele de gândire britanice, masculine și occidentale de care este legat; el este în același timp dramaturgul care apare în fața noastră însoțit de aproape patru sute de ani de interpretări schimbătoare, care se adaugă identității sale. Noi, ca public, nu putem pur și simplu să ne transportăm la sfârșitul secolului al XVII-lea și

să urmărim piesele lui Shakespeare așa cum erau ele privite atunci. Timpul nu ne permite o astfel de atemporalitate: suntem influențați de piesele de teatru și de interpretările lor, la care am contribuit și noi. Posibilitatea interpretării unice și corecte dispare cu totul.

Din această conștientizare crescândă a propriei noastre instabilități subiective decurg două lucruri. Artistul și publicul vor fi și mai mult implicați într-o competiție. Noi ne reflectăm în operă, ceea ce înseamnă că artistul încearcă să exercite un fel de control asupra viitorului, din care el nu poate face parte fizic. În locul eternei nemuriri a zeilor sau al veșnicei adulări a clasicilor, artiștii caută să se proiecteze într-un viitor pe care nu-l pot cunoaște. Invers, publicul insistă asupra propriilor viziuni – el nu are nici un motiv să se supună voinței unui artist oarecare. În consecință, condiția de artefact a operei de artă va fi înlocuită de o istorie dinamică a producerii și interpretării ei. Interpretarea vizează tot atât de mult lectura și percepția vizuală sau auditivă, cât și participarea fizică la realizarea operei. Centrul ei se va afla oriunde consideră publicul că trebuie să-l situeze și nu într-un punct fix din spațiu și timp. Rezultatul este un fel de dezordine creativă, care pare haotică în lumina vechilor teorii, dar care pentru cele post-moderne reprezintă unicul mod în care arta poate continua să existe.

Ca efect al acestei stări de lucruri, totul este redus la nivelul „textului”. În mod tradițional, textul însemna obiectul fizic, poemul, romanul sau, prin extensie, partitura sau tabloul. Într-un anumit sens, acest gen de text era sacru – arta nu putea avea un alt punct de plecare mai autentic. Acum însă textul e definit de interpretare, el poate fi orice rezultă din interpretare ca fiind obiectul ei și e atât de schimbător încât se sustrage oricărei autorități prestabilite. În această situație, unicul mod de a descoperi identitatea textului și de a evita circularitatea vicioasă este să urmărești istoria producerii lui și s-o completezi cu propria ta interpretare.

Această abordare poate părea teribil de confuză și într-un anumit sens așa și este. Ea înlocuiește adevărul cu jocul și autoritatea cu spiritul de independență, renunțând pe parcursul acestui proces la seriozitatea și criteriile impuse de o interpretare corectă. Unul din principiile fundamentale ale esteticii moderne susținea că judecățile estetice au forma propozițiilor universale – ele nu sunt valabile doar „pentru mine”, ci implicit „pentru toată lumea” – deși caracterul lor universal se bazează pe o trăire subiectivă. Ideea era că unele trăiri subiective sunt atât de elementare, încât nu depind de personalitatea celui care are experiența lor. Acum estetica postmodernă susține că judecățile estetice sunt tocmai cele care, aidoma jocului, nu fac niciodată obiectul asertărilor universale -ele sunt întodeauna în plin proces de modificare și reformulare. În consecință, estetica devine o celebrare a subiectivității, într-o lume nevoită să aspire la o stabilitate pe care nu o poate întemeia.

Până acum încercările subiectivității postmoderne de a consacra estetica drept un fel de imagine în oglindă a echivalentului ei modern pot fi considerate salutare. Problema este că, deși pot fi salutate, aceste tentative nu pot fi

susținute cu argumente și toată povestea tinde. Să devină un fel de dispută politică, lansată cu scopul de a vedea a cui interpretare va ieși în evidență. Rezultatul e ceva de genul toată lumea vorbește și nimeni nu ascultă. (Deconstructiviștii ar contesta, desigur, suportul implicit al acestei analogii, care este vorbirea și nu scrisul.) Ceea ce se uită în această apropiere de subiectivitate sunt condițiile comunicării, de la care am pornit. Vorbitorii sunt definiți de cei care-i ascultă, lucru valabil pentru artiști și pentru public, pentru scriitori și pentru cititorii lor. Dacă nu vrem să revenim la teoriile moderne despre experiența estetică sau să mergem și mai mult înapoi, la uniunea mitică dintre vorbitor și auditor într-un tot organic, trebuie să găsim o modalitate de a recunoaște că publicul se află implicit în postura de ascultător.

O cale de a reuși acest lucru ar fi să luăm în considerare nu existența istorică a unui singur autor, care probabil că nu e accesibil (și nici măcar „real”), ci a unei lumi istorice, în care identitatea este rezultatul unor relații cauzale, iar instituțiile își extrag autoritatea atât din capacitatea de a înțelege, cât și din aceea de a se exprima. Prima condiție sugerează că artistul nu e definit doar de prezent, ci de întreaga lui istorie. Această istorie are un început, condiție absolut necesară pentru a avea o identitate proprie. Nu știm cine a fost Shakespeare – s-ar putea să fi fost Christopher Marlowe, sau contele de Oxford, deși dovezile în acest sens sunt șubrede. Dar știm cu siguranță care e momentul în care Shakespeare intervine în cursul istoriei noastre. Certitudinea acestei cunoașteri determină precizia întregului lanț istoric. Dacă greșesc și consider că Shakespeare a început să scrie abia în secolul XVIII, pierd nu doar un context, ci toate corectivele pe care istoria timpurie a acestui autor mi le-ar putea oferi.

Datele contează nu pentru că ele ar fi adevăruri eterne, ci pentru că limitează și corectează ceea ce intervine ulterior. Ele furnizează condițiile limită, fără de care nici chiar sistemele „haotice” nu pot avea vreo soluție. Astfel, nu toate interpretările pieselor lui Shakespeare sunt la fel de reușite sau la fel de acceptabile. În ultima vreme au fost la modă montările extrem de moderniste – Rixhard al III-lea e nazist, Hamlet e un adolescent care de cele mai multe ori apare pe scenă în pijama. Greșit în aceste interpretări este faptul că ele produc o dislocare istorică, riscând să piardă contactul cu piesa în sine. În limbajul unei piese shakespeariene sunt adânc înrădăcinate aluzii care nu sunt interpretate firesc de către actori, ci se pierd sau devin nonsensuri prin supralicitarea contemporană. În atari condiții, regizorul sau actorii au pretenția să fie auziți doar ca voci personale și nu ca noi interpreți ai piesei. Nu e cazul să se acorde autoritate absolută unei singure montări sau unei singure interpretări a pieselor shakespeariene, dar asta nu înseamnă că se poate spune orice

Artistul și publicul sau că toate interpretările sunt la fel de bune. Unele se bazează pe receptarea publicului – pe o transformare și o reinterpretare spontană a mesajului. Altele înlocuiesc complet artistul cu vocea interpreților. Indiferent care ar fi rezultatul în toate aceste cazuri, el nu mai face parte din

acel lanț istoric care ne îndreptățește să-l numim „o interpretare a lui Shakespeare”.

Cea de-a doua condiție spune că instituțiile trebuie să-și extragă de undeva autoritatea. La un meci de baseball, mulțimea poate să strige „Out!”, dar numai vocea arbitrilor e cea care contează. Asta nu neapărat pentru că el ar avea dreptate, din nefericire: reluarea televizată poate arăta că alergătorul a ajuns înaintea mingei. Decizia arbitrilor contează pentru că el e arbitru și decide jocul în astfel de situații. Publicul poate avea o opinie doar atunci când el este sursa unei autorități instituționale, în lumea artei, asta înseamnă că publicul trebuie să fie receptiv, decis să înțeleagă și dornic să se lase influențat de text, în loc să insiste să adapteze textul la propria persoană.

Recunoaștem aici o diferență implicită între interpretarea și non-interpretarea unei opere de artă sau a unui text: interpretarea vorbește despre un obiect, non-interpretarea vorbește despre cel care o face. Capacitatea de a spune ceva despre un alt lucru presupune că ai făcut mai întâi efortul de a-l înțelege. Autoritatea de a te pronunța și deci de a acționa ca parte a unei instituții aparținând lumii artei, decurge tocmai din încercarea de a înțelege. Nu toate interpretările sunt la fel de interesante și niciuna nu reprezintă interpretarea absolută, finală – altfel spus, adevărul. Însă unele interpretări sunt valabile cel puțin ca reacții -ele mențin relația pe care publicul trebuie să o aibă cu opera pentru ca măcar să fie posibilă comunicarea. E suficient ca să le putem distinge de enunțurile Narcisiste ale pseudo-criticilor.

Așadar, implicit artistul și publicul se definesc reciproc. Fiecare este o condiție necesară, cel puțin ca să existe o relație estetică. Din această relație decurge posibilitatea de a înțelege, iar din multiplele posibilități de a înțelege se nasc operele de artă. Obținem deci un sistem complicat, în care nici arta, nici artistul și nici publicul nu sunt entități independente. Am numit acest sistem 'estetică postinstituțională' pentru că, deși adoptă perspectiva instituțională potrivit căreia teoria estetică e relațională și depinde de capacitatea unor instituții de a autoriza status-urile conferite artiștilor și obiectelor estetice, admite că subiectivitatea postmodernă schimbă natura teoriei și că lumea artei va fi întotdeauna o instituție istorică în devenire. Lumea artei poate fi descrisă doar de o istorie empirică, inspirată de o teorie estetică dispusă să admită caracterul contingent al propriilor judecăți.

Concluzii

Suntem nevoiți să înlocuim modelul modern, științific al esteticii, bazat pe fizică și ulterior pe psihologie, cu un model istoric. Atunci când abordăm fenomenele estetice în această manieră, recunoaștem influența schimbătoare a patronajului, relația antreprenorială dintre artist și public și caracterul instabil al culturii de masă. Dacă suntem atenți nu la istoria propriu-zisă, ci la teoria estetică pe care aceasta o favorizează, putem recunoaște perspectiva impusă de subiectivitatea postmodernă, care consideră că publicul și artistul au relații permanente schimbătoare. Însă nu trebuie să disperăm în privința teoriei, deoarece chiar și subiectivitatea se sprijină pe faptul că, dacă vrem să existe o

relație între artist și public, condițiile vorbitorului și ale receptorului trebuie menținute. Putem să trecem apoi la o versiune asupra lumii artei care să pună teoria estetică în contact cu propria ei istorie.

Din punctul de vedere al teoriei estetice, artistul și publicul construiesc o lume a artei suficientă doar pentru a facilita unele încercări de a produce opere de artă. Aceste încercări pot reuși sau pot eșua -artefactele nu sunt niște repere fixe într-o istorie absolută, ci începuturile unui lanț causal care continuă să genereze un public nou și astfel, noi oportunități pentru artiști și noi artefacte. În această istorie perpetuă putem alege să devenim membri ai publicului, dar asta nu înseamnă că ne putem impune pur și simplu propria voce. A face parte din public înseamnă să aparții unei lumi continue a artei și, în această calitate, să încerci s-o înțelegi. Procedând astfel, ne validăm propria poziție. Doar ascultând câștigăm autoritatea de a ne pronunța.

Artistul și publicul

O concluzie care nu conchide nimic

Acum, că ne-am croit un drum spre estetica postmodernă și am sugerat cum ar putea fi ea construită, s-ar părea că am ajuns, în fine, la o teorie corectă. Totuși, această impresie mistifică modul în care funcționează teoriile filosofice. Mai întâi, o teorie în sensul corect al termenului este o generalizare de nivel înalt. Scopul ei este să ofere o analiză coerentă a explicațiilor unor cazuri specifice și să orienteze explicațiile ulterioare, pe măsură ce apar cazuri noi. Într-un anume sens, teoriile nu sunt adevărate sau false, ci mai mult sau mai puțin bine construite și mai mult sau mai puțin adecvate cazurilor care intră sub incidența lor. Orice teorie, fie ea științifică sau filosofică, trebuie să se sprijine pe enunțuri specifice, care sunt adevărate. Altminteri, nici o teorie n-ar fi posibilă. Însă, deși orice teorie justifică majoritatea enunțurilor specifice adevărate pe care le conține, nici o teorie nu poate pretinde că explică totul, pentru că întotdeauna vor rămâne și mai multe de explicat. Cum spunea Ludwig Wittgenstein, „lumea este totalitatea faptelor, nu a lucrurilor”, iar faptele continuă să se adauge nu doar din multitudinea lucrurilor, ci din multitudinea modurilor în care pot fi aranjate lucrurile care există deja.

Teoriile științifice și cele filosofice nu trebuie respinse ca nefondate pentru că sunt supuse îndoielii și schimbării: îndoiala și explicarea schimbării se numără printre funcțiile lor. Din punct de vedere empiric, unul dintre lucrurile de care suntem foarte siguri este faptul că niciuna dintre teoriile noastre actuale nu va dura o veșnicie. Știm asta pentru că niciuna n-a rezistat până acum și nu avem nici un motiv să credem că am fi devenit dintr-o dată un alt fel de ființe gânditoare, comparativ cu predecesorii noștri. Dar asta nu-i un motiv să disperăm: teoriile noastre se pot baza pe fapte singulare care sunt adevărate și pot fi confirmate până la un nivel mai mult decât satisfăcător. În plus, pot fi suficient de cuprinzătoare pentru ca puterea noastră de a înțelege să progreseze. În acest sens, cunoașterea oricărei teorii reprezintă un progres, pentru că ea ne permite o mai bună înțelegere a teoriilor anterioare. Altfel n-am fi dedicat atâta spațiu în această carte unor teorii pe care ulterior le-am

combătut cu contra-argumente. Prin urmare, ori de câte ori ajungem la o oarecare înțelegere, ea va fi doar una parțială – mai bună (sperăm) decât cea de la care am plecat, dar cu toate acestea limitată.

Ce înseamnă asta? În primul rând, am văzut că cele două direcții majore ale teoriei estetice – teoriile clasice despre imitație și despre

Artistul și publicul frumos și teoriile moderne despre experiența estetică, atitudinea estetică și percepția estetică – ne oferă explicații alternative pentru aceleași fenomene: relația dintre artistul care produce și obiectul produs (pe care îl numim operă de artă), relația dintre obiect (fie el artistic sau natural) și publicul care reacționează în fața lui într-un mod pe care îl descriem ca estetic și, în sfârșit, relația directă dintre artist și publicul care face posibilă atât producerea operei, cât și reacția față de ea. Niciuna din alternative nu e completă. Imitația și frumosul au nevoie de o metafizică a participării, care se cere la rândul ei întemeiată, întemeiere tot mai dificilă pe măsură ce devenim mai conștienți de limitele cunoașterii noastre. Experiența, atitudinea și percepția estetică reclamă anumite condiții de identitate pentru ceea ce trebuie considerat estetic, condiții pe care caracterul subiectiv al punctului lor de plecare par să le excludă. Prin urmare, în încercarea de a menține caracterul empiric al experienței estetice am apelat la o abordare istorică, recunoscând în același timp măsura în care o instituție complexă cum este lumea artei, cu practicienii ei (artiștii și publicul lor) poate funcționa astfel încât să genereze o posibilitate specific estetică. Totuși, această posibilitate rămâne nedefinită. Ea poate fi întrezărită în creațiile existente deja, dar analiza noastră se abține să precizeze ce este și ce nu este estetic. Când vedem diversitatea lucrurilor pe care cultura de masă le include în lumea artei, începem să înțelegem cât de vulnerabilă este cunoașterea noastră.

Poate că n-am făcut altceva decât să dăm cale liberă confuziei. Cu siguranță că subiectivitatea postmodernă lasă uneori impresia că poate îngădui orice în lumea artei. Dacă așa stau lucrurile, arta se va prăbuși în ea însăși, pentru că fără o distincție între artă și non-artă nu poate exista o lume a artei demarcată de restul lumii. Unii cred că acest lucru s-a produs deja, însă eu nu mă număr printre ei. Angrenajul complex care se naște între artă și artiști, public și artiști, public și artă mi se pare suficient pentru a stabili, nu la modul absolut, ci la modul funcțional, faptul că mai sunt încă niște linii de trasat. Poate că nu sunt sigur unde trebuie trasate aceste linii și chiar dacă aș fi sigur, viitorul mi-ar putea dovedi că greșesc. Totuși, chiar și această încercare ține de apartenența la lumea artei; existența unei culturi o impune și însăși cunoașterea lucrurilor, dincolo de utilizarea lor, alimentează această nevoie. Poate că asta nu e decât o iluzie, dar chiar și așa, j ocul continuă să ne placă, iar emiterea de judecăți estetice face parte din el. Bine ați venit în lumea artei!

Referințe și sugestii de lectură Estetica receptării

Comunicarea

Ideea unei estetici a receptării s-a făcut remarcată în opera lui Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of

Minnesota Press, 1982). Totuși, expunerea mea nu urmărește explicit textul lui Jauss. În analiza pe care am făcut-o problemei comunicării îi sunt îndatorat lui H. R. Grice și cărții sale *Studies in the Way of Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991). Conceptul de 'act de vorbire' este mult prea utilizat ca să necesite o referință bibliografică anume, dar studenții ar putea începe cu J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963) și John Searle, *Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

Condițiile receptivității

Mitologia lui W. B. Yeats este explicată în lucrarea *A Vision* (New York: Macmillan, 1957), care se presupune a fi fost dictată de spiritele tutelare. În „Tradition and the Individual Talent” (*Selected Essays*, 1917-1932, London: Faber, 1932), T. S. Eliot pledează pentru ideea existenței unui patrimoniu poetic comun. Rolul capacității de a reproduce arta este tema eseului lui Walter Benjamin „Art in the Age of Mechanical Reproduction”, din volumul *Illuminations* (New York: Harcourt, Brace & World, 1968).

Dezumanizarea artei „Dezumanizarea artei”, alături de conceptul de avangardă pe care l-am discutat aici se bazează pe cartea lui Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (New York: Doubleday, 1956). Alienarea omului față de valorile transcendente este tema cărții lui Albert Camus, *Omul revoltat* (București: RAO, 1994, traducere de Mihaela Simion). În privința manifestelor futuriste, vezi Umberto Boccioni, „Technical Manifesto of Futurist Sculpture” și F. T. Marinetti, „Futurist Painting: Technical Manifesto, April 11, 1910”, în Herschel B. Chipp, ed., *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1968). Pentru suprarealism, vezi Andre Breton, *What is Surrealism* (London: Faber, 1936). Contrastul dintre Apoi Io și Dionysos își are originea în Nașterea tragediei și genealogia moralei de Friedrich Nietzsche (Iași: Editura Pan, 1992, traducere de Ion Dobrogeanu și Ion Herdan). Efectele avangardei asupra culturii fac obiectul studiului lui Clement Greenberg, „Avant-garde and Kitch”, din *Collected Essays* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

Mythopoesis: mit și ritual Mit și ritual

Perspectiva asupra mitului pe care am adoptat-o aici datorează mult lui Mircea Eliade, în special cărții sale *Mitul eternei reînnoiri*. Vise și mistere (București: Editura Științifică, 1991, traducere de Măria Ivănescu și Cezar Ivănescu). Ea trimite mult în urmă, la cartea lui Jane Ellen Harrison *Ancient Art and Ritual* (London: Thomson Butterworth, 1918).

Teoriile psihologice și deconstrucția lor

Evoluția retoricii criticii literare bazată pe mit este discutată în cartea lui Northrop Frye, *Anatomia criticii*. Versiunea psihologică asupra mitului și ideea inconștientului colectiv au ca sursă opera lui C. G. Jung; o versiune aparte apare la Joseph Campbell, în *The Masks of God* (New York: Viking, 1959). Trecerea la estetica post-structuralistă debutează cel puțin o dată studiul „White Mythology” a lui Jacques Derrida, în *New Literary History* 6 (1974): 7-74.

Pentru deconstrucție în general, vezi Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca: Corneli University Press, 1982); Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London: Routledge, 1982) și *The Deconstructive Turn* (London; Methuen, 1983).

Artistul și publicul

Limitele mitopoeticii

Pentru o analiză a relației dintre cultură și explicația științifică, punctul de plecare absolut evident este cartea lui Thomas Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice* (București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1976). În privința modului în care explicația științifică interferează cu religia și mitul, vezi Ian Barbour, „Paradigms in Science and Religion”, în Gary Gutting, (ed.), *Paradigms and Revolution* (South Bend, IN: University of Notre Dame Press, 1980). Citatul din Kafka este din *Parables and Paradoxes* (New York: Schocken, 1970).

Estetica instituțională și post-instituțională O lume istorică a artei

George Dickie ne oferă o abordare istorică a teoriei instituționale a esteticii; vezi George Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (Ithaca: Corneli University Press, 1974), *The Art Circle* (New York: Haven, 1984), *Evaluating Art* (Philadelphia: Temple University Press, 1988) și în mod special *The Century of Taste* (Oxford: Oxford University Press, 1996). Într-o cu totul altă dispoziție, Arthur Danto explorează interacțiunea dintre teorie și practică în *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981) și *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (New York: Columbia University Press, 1986). Sursele de secol XVIII sunt discutate de David Spadafora în *The Idea of Progress in Eighteenth-Century Britain* (New Haven: Yale University Press, 1990) și de Martha Woodmansee, *The Author, Art, and the Market* (New York: Columbia University Press, 1994). Pentru patronajul instituit de curțile regale, vezi Michael Levy, *Painting at Court* (New York: New York University Press, 1971), iar pentru o privire provocatoare, deși superficială, asupra lumii contemporane a artei, vezi Tom Wolfe, *The Painted Word* (New York: Bantam, 1976).

Rolul teoriei în privința interacțiunii dintre istorie și stil, vezi David Carrier, *Principles of Art History Writing* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1991) și Berel Lang, *The Anatomy of Philosophical Style* (Oxford: Blackwell, 1990). Despre prezența lui Veronese în fața Inchiziției, vezi „Trial Before the Holy Tribunal”, în Elizabeth Gilmore Hoit (ed.), *Literary Smirces of Art History* (Princeton: Princeton University Press, 1947).

Estetica post-instituțională

Printre multe lucrări care cultivă noțiunea de postmodernism, ar trebui consultate: Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NE: Duke University Press, 1991), Charles Jenks, *What is Post-Modernism?* (London: Academy Editions, 1986) și Jean-Francois Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). O antologie foarte utilă, care acoperă evoluția istorică și diversele abordări ale temei este lucrarea lui Lawrence E. Cahoone (ed.),

From Modernism to Postmodernism (Oxford: Blackwell, 1996). O posibilă definiție a modernismului în estetică se găsește în secțiunile 6-8 și 22 ale Criticii facultății de judecare a lui Immanuel Kant, unde subiectivitatea și universalul se combină într-o singură formă de judecată. Pentru estetica postmodernă, o antologie foarte utilă este cea întocmită de Hugh J. Silverman (ed.), Postmodernism: Philosophy and the Arts (New York: Routledge, 1990); vezi și Peter J. McCormick, Modernity, Aesthetics, and the Bounds of Art (Ithaca: Cornell University Press, 1990). În problema textualității, vezi William V. Spanos, Paul A. Bove și Daniel O'Hara (ed.), The Question of Textuality (Bloomington: Indiana University Press, 1982) și Susan R. Suleiman & Inge Crosman (ed.), The Reader in the Text (Princeton: Princeton University Press, 1980). Printre textele care cercetează și alte alternative la estetica modernistă tradițională, vezi David Novitz, Knowledge, Fiction and Imagination

Artistul și publicul (Philadelphia: Temple University Press, 1987), Peg Brand and Carolyn Korsmeyer (ed.), Feminism and Tradition in Aesthetics (State College, PA: Pennsylvania University Press, 1995) și Hilde Hein & Carolyn Korsmeyer (ed.), Aesthetics in Feminist Perspective (Bloomington: Indiana University Press, 1993).

O concluzie care nu conchide nimic „Lumea este totalitatea faptelor, nu a lucrurilor”, afirmă Ludwig Wittgenstein în al său Tractatus Logico-Philosophicus (București: Editura Humanitas, București, 1991, traducere de Alexandru Surdu).

Appendix

Sir Thomas Wyatt (1503-1542), Meargă a-mi vâna²¹

Meargă a-mi vâna ciuta cine-o vrea, îi știu eu locul, dar de hăituit în van,
nu mai poftesc – am ostenit

Și sunt din cei ce-n urmă s-or lăsa.

Ci mintea nu-mi e nicidecum prea grea

S-ație ciuta; dar a fost fugit

Și, firav, furișatul l-am sfârșit:

Pe vânt nu-i chip să-l faci în ciur să stea.

Pe cine vrea s-o prindă-l lămuiesc, Să nu își mai petreacă vremea-n van -
Tăiat în diamante, stă firman

Pe gâtu-i fraged, cu însemn domnesc: jjolii me tangere, eu a lui Cezar
sunt

Și fiară aprigă sub chipul blând."

Giorgio Vasari (1511-1574), Iacopo da Pontormo²⁴ în anul 1522, fiindcă în Florența cam bântuia ciuma și fiindcă multă lume fugise, spre a se îndepărta și a scăpa de molimă, care se lua

23 Traducere de Bogdan Ștefănescu.
Giorgio Vasari, Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți, Editura Meridiane, București, 1962, voi. II, pp. 235-236, traducere și note de Ștefan Crudu.

Appendix atât de ușor, s-a ivit și pentru Iacopo prilejul să plece, îndepărtându-se cât de cât de oraș; tocmai atunci însă, unui oarecare stareț al

unei mănăstiri înălțată de familia Acciainoli, la trei mile depărtare de Florența (.) i s-a vorbit de Iacopo, așa că a trimis după el, iar acesta a primit cu multă bucurie să execute lucrarea – mai ales în acea vreme – și s-a dus acolo, luându-l cu el numai pe Bronzino; aici, gustând din acea tăcere și din acea singurătate (toate acestea fiind lucruri potrivite cu geniul și firea lui Iacopo), s-a gândit să folosească prilejul și să facă un salt în cele ale artei, arătând lumii că a căpătat mult mai multă măiestrie și o cu totul altă manieră față de celelalte lucrări făcute până atunci. Nu cu mult înainte fuseseră aduse însă la Florența, din Germania, numeroase stampe, scoase după gravuri executate cu burinul – cu multă finețe – de către Albrecht Dürer, strălucit pictor neamț și neîntrecut gravor în aramă și lemn; și fiindcă, printre altele, se aflau numeroase stampe, mai mari sau mai mici, înfățișând scene din patimile lui Isus Christos și vădind cea mai înaltă măiestrie și desăvârșire pe care le poate înfăptui vreodată gravarea cu burinul, în ceea ce privește frumusețea, felurimea veșmintelor și invenția, Iacopo – având și el de făcut, în colțurile acelei galerii acoperite, tot scene din patimile Mântuitorului – s-a gândit să se slujească de pomenitele invenții ale lui Dürer, puternic încredințat fiind că mulțumirea va fi nu numai a sa, ci și a celor mai mulți artiști florentini care, toți într-un glas, într-un gând și într-o părere – nu mai conteneau vorbind despre frumusețea acestor stampe și măiestria lui Dürer.

Pornind deci să imite această manieră și căutând să dea personajelor sale hotărâre în priviri și înfățișări cât mai felurite, așa cum le dăduse și Dürer personajelor sale, Iacopo a mers atât de departe încât întâia sa manieră atât de frumoasă, pe care firea i-o dăruise plină de gingășie și grație, s-a stricat în urma acestui nou studiu și a acestor noi osteneli și a pierdut atât de mult din ciocnirea cu cea nemțească, încât în aceste opere – frumoase toate, de altfel – nu a mai rămas decât prea puțin din acea desăvârșire și grație pe care le dăduse până atunci tuturor personajelor sale.

Christopher Marlowe (1564-1593), Tamerlan cel Mare²⁵ (.) Firea

Ne-a întocmit din patru elemente Ce luptă-n piepturi pentru stăpânire Și ea ne-a învățat să năzuim, Iar sufletele noastre.

— A căror daruri Pricep măreța-arhitectură-a lumii, Măsoară drumul astrilor, urcând Mereu către știința nesfârșită Și, prinse de al bolții neastâmpăr, Nu ne vor da o clipă de răgaz Cât nu vom smulge rodul pârguit, Unica și deplina fericire, Dulcețile coroanei pământești.

William Shakespeare (1564-1616), Hamlet²⁶

Hamlet:

De la o vreme – nu știu nici eu din ce pricină – mi-a pierit toată veselia și m-am lăsat de toate deprinderile și îndeletnicirile mele și mă simt atât de copleșit de această toană rea, încât și minunata alcătuire care e pământul îmi pare doar o stâncă stearpă. Vedeți voi, acel prea frumos baldachin, văzduhul, mândra boltă ce atârnă asupra-ne, ca un acoperământ falnic, bătut în scântei de aur, nu e pentru mine altceva decât un vălmășag de miasme spurcate și rău mirositoare. Ce lucru desăvârșit este omul! Ce aleasă îi e cugetarea! Și cât de

nemăsurate însușirile! Ce falnic și minunat în portul și mișcările sale! Întocmai ca un înger în fapte și ca un zeu în năzuințele lui. Podoabă a lumii! Pildă a 25 Christopher Marlowe, Teatru, Editura Univers, București, 1988, p. 63.

Traducere și note de Leon Levițchi.

26 William Shakespeare, Hamlet, prinț al Danemarcei, E. S. P. L. A., București, 1956, traducere de Petru Dumitriu.

Appendix vietăților! Și totuși, ce e pentru mine această mână de lut? Bărbatul nu mă încântă, nici măcar femeia, deși zâmbetul domniei tale ar vrea să spună că da.

Henry Fielding (1707-1754), Tom Jones 11

După ce petrecu trei ceasuri citind și sărutând scrisoarea, simțindu-se, din motivele arătate mai sus, de ajuns de mulțumit, Jones vru să împlinească o făgăduială făcută cu câteva zile mai înainte: aceea de a le duce la teatru pe doamna Miller și pe fiica ei cea mică, îngăduind totodată ca Partridge să le țină și el tovărășie. Jones avea într-adevăr acel simț deosebit al umorului pe care mulți se prefac că-l posedă; își făgăduia o desfătare deosebită în legătură cu observațiile critice ale lui Partridge, observații pornite dintr-un instinct pe care arta nu fusese-n stare nici să-l cultive, nici să-l denatureze.

Jones, doamna Miller, fiica sa și Partridge luară prin urmare loc în primul rând de scaune din primul stal. De îndată ce se văzu acolo, Partridge mărturisi că era cel mai bun loc pe care-l ocupase vreodată. După ce prima parte se isprăvi, el se minună că atâția violoniști puteau să cânte în același timp fără să se încurce unii pe alții. Pe când aprinzătorul de feștile era ocupat cu luminarea părții de sus a sălii, Partridge strigă: „Privește, doamnă Miller, privește! Seamănă cu cel de la sfârșitul cărții de rugăciune, dinaintea slujbei pentru mântuirea de complotul prafului de pușcă!”

Iar când toate luminile fură aprinse, nu se putu stăpâni să nu facă, oftând, mărturisirea că feștilele arse în sală, într-o singură seară, ar fi ajuns un an întreg unei familii sărace și cinstite.

Se juca Hamlet, prinț al Danemarcei. Îndată după ridicarea cortinei, Partridge fu numai ochi și urechi și nu ieși din muțenie decât în clipa când se ivi pe scenă umbra tatălui lui Hamlet.

— Cine e omul acesta care poartă o îmbrăcăminte atât de ciudată?

Henry Fielding, Tom Jones. Povestea unui copil găsit, Editura pentru Literatură, București, 1969, pp. 173-180, traducere de Alexandru Iacobescu, revăzută de Ion Pas.

Întrebă el. Am văzut într-un tablou ceva asemănător. Dar nu cred să fie o armură, nu-i așa, domnule?

— E o fantomă, răspunse Jones.

— Vrei să mă faci pe mine să cred așa ceva? Zise iarăși Partridge. N-am văzut încă o fantomă, dar sunt sigur că dac-aș vedea una, aș recunoaște-o numaidecât. Nici vorbă, domnule; nu umblă duhurile îmbrăcate așa.

Greșeala lui Partridge provocă râsul celor ce-l auziseră, iar el rămase cu credința asta până-n clipa întâlnirii dintre fantomă și Hamlet, când bietul om

acordă lui Garrick încrederea refuzată lui Jones și fu apucat de un tremur așa de puternic, că genunchii prinseră să i se izbească unul de altul.

— Ce ai? Îl întrebă Jones. Ți-e frică de războinicul de pe scenă?

— Vai, domnule – glăsui el – de-abia acum văd eu că ai avut dreptate.

Dar de temut nu mă tem, știu doar că nu-i vorba decât de o piesă. Și chiar dacă ar fi o fantomă adevărată, tot n-ar putea face rău cuiva de la așa depărtare și de față cu atâția oameni. Și de altfel, dacă m-am speriat, nu am fost singurul.

— Și cine crezi că mai e aici la fel de laș ca tine? Întrebă Jones.

— N-aveți decât să-mi spuneți laș dacă vă face plăcere; dar, dacă omulețul acela de pe scenă nu e îngrozit, înseamnă că eu nu știu încă ce înseamnă un om îngrozit. Cum? Cum? Să te urmeze? Aoleo! Cine-i prostul ăla s-o facă? Te duci după el. Milostivește-te, Doamne, de așa îndrăzneală! Orice i s-o întâmpla, cu mâna lui și-a făcut-o. Să te urmez? Dar mai degrabă m-aș duce după diavol. Ba s-ar putea să fie chiar diavolul, căci după cum se spune, el ia ce înfățișare îi convine. Aoleo, uite-l că se-ntoarce. Nu! Im te duce mai departe! Pe cinstea mea că te-ai dus mai departe decât m-aș duce eu pentru toate avuțiile regelui.

Jones încercă să spună ceva, dar Partridge îi zise:

— Tăcere! Tăcere! Nu-l auzi?

Și tot timpul cât vorbi spectrul el rămase cu gura căscată, cu ochii ațintiți când asupra fantomei, când asupra lui Hamlet, trăind parcă, rând pe rând, toate pasiunile ce-l frământau pe nefericitul prinț.

— Să știi, Partridge – îi spuse Jones la sfârșitul scenei – că ai întrecut toate așteptările mele. Îți place piesa mai mult decât mi-aș fi putut închipui.

— Domnule – răspunse Partridge – dacă dumneavoastră nu vă temeți de diavol, eu n-am ce vă face; dar, fără-ndoială, e cât se poate de firesc

Appendix să fiu uimit de asemenea lucruri, deși îmi dau foarte bine seama că-n fond nu-i nimic adevărat și nici fantoma nu m-a înspăimântat, deoarece am priceput imediat că nu poate fi decât un om cu îmbrăcăminte nespus de ciudată. Toate deci ar fi mers de minune, dar când l-am văzut pe omulețul acela atât de îngrozit, nici eu nu mi-am mai putut stăpâni frica.

— Și tu-ți închipui că era într-adevăr îngrozit?

— Cum, domnule, n-ați băgat de seamă că după aceea, când a aflat că are de-a face cu duhul tatălui său și cum a fost acesta ucis în grădină, groaza i s-a risipit pe încetul și a rămas mut de tristețe, așa cum s-ar fi întâmplat și cu mine dacă aș fi fost în locul lui? Sst, tăcere! Vai, ce înseamnă zgomotul ăsta? Uite-l iar. Pe cinstea mea, deși știu că nu-i decât un joc, tare bine-mi pare că nu sunt acolo, printre ei. Pe urmă, întorcându-și privirea spre Hamlet, continuă: Ehei, poți să tragi tu sabia mult și bine – ce-nseamnă sabia împotriva puterii necunoscutului?

În timpul actului al doilea, Partridge făcu mult mai puține observații, admiră mult frumusețea costumelor și nu se putu stăpâni să nu facă această remarcă în legătură cu înfățișarea regelui:

— Uite cum te poate înșela chipul cuiva! Constat că e mult adevăr în zicala: *Nulla fides fronti*. Dacă s-ar uita la figura lui, cine-ar zice că regele a făptuit un omor?

După aceea întrebă ce s-a întâmplat cu fantoma și Jones, vrând să petreacă pe seama uimirii lui, se mulțumi să răspundă că poate foarte curând îl va revedea într-un vârtej de flăcări. Partridge aștepta momentul acesta cu nerăbdare și spaimă, iar când fantoma se ivi din nou strigă:

— Uite, domnule, uite! Ce mai aveți de zis? E îngrozit sau nu e? E tot așa de îngrozit cum mă credeți dumneavoastră pe mine și fără îndoială nu există om să nu se teamă nițeluș. N-aș vrea pentru nimic în lume să fiu în situația aceluia. Cum îi zice? Boier Hamlet. Vai de mine, ce s-a întâmplat cu fantoma? Pe viața mea, mi se pare că l-am văzut intrând în pământ.

— Într-adevăr, ai văzut bine, răspunse Jones.

— Știu bine că nu-i decât o piesă de teatru; și, de altfel, dacă ce se petrece acolo ar fi cât de cât adevărat, doamna Miller n-ar mai râde așa. Cât despre dumneavoastră, domnule, cred că pe diavol în persoană dacă l-ați vedea, tot nu v-ați înfricoșa. Ia te uită! Oh, nici nu-i de mirare că ești așa de furios. Da, scutur-o cum se cuvine pe netrebnică. Fărâme s-o faci pe mama blestemată! Dacă ar fi mama, i-aș arăta eu. Nu mai ai nici o îndatorire față de o mamă criminală. Da, da, pleacă de aici! Vederea ta mă îngrozește.

Appendix

Apoi criticul nostru tăcu până la scena când Hamlet aranjează să se prezinte o piesă în fața regelui. La început nu înțelegea tâlcul, dar de îndată ce Jones îl lămuri, porni să se ferească din toată inima că n-a săvârșit niciodată o crimă și, întorcându-se către doamna Miller, o întrebă dacă nu i se părea și ei că regele e foarte tulburat.

— Și când te gândești că-i un foarte bun actor și face tot ce-i stă în putință ca să-și ascundă tulburarea, observă mai departe Partridge. Zău că n-aș vrea să fiu silit a da seamă de nelegiuirile săvârșite de el, chiar dacă mi s-ar oferi în schimb un tron mai înalt decât al lui. Nu-i de mirare că fuge! Fir-ai să fii, din pricina ta n-am să mă mai încred niciodată într-o figură nevinovată!

Scena groparilor atrase apoi luarea aminte a lui Partridge, care păru foarte surprins de numărul craniilor risipite pe scenă. Jones îi spuse că acolo era unul dintre cele mai mari cimitire din oraș.

— Atunci ce să te mai miri că mișună strigoi? De când sunt n-am văzut un gropar mai nătărău. Pe vremea când eram paracliser am cunoscut un gropar care ar fi fost în stare să sape trei gropi în timpul cât îi trebuie ăstuia să sape una singură. Mânuieste lopata de parcă acum a pus prima oară mâna pe ea. Da, da, cântă! Mi se pare că te pricepi mai bine la cântec decât la treabă.

Când Hamlet luă de jos craniul, Partridge zise:

— E într-adevăr ciudat până unde poate merge îndrăzneala unor oameni. În ce mă privește, nimic nu m-ar putea sili să mă ating de nimic din ceea ce îi aparține unui mort. Și, cu toate acestea, mai adineaori mi s-a părut că-l înspăimântă fantoma. *Nemo omnibus horis sapit*.

Puține alte lucruri demne de luat în seamă s-au mai petrecut în timpul spectacolului. La sfârșit, Jones îl întrebă pe Partridge care actor i-a plăcut mai mult.

— Regele, fără nici o îndoială, răspunse Partridge aproape mirat că i se mai putea pune o asemenea întrebare.

— În acest caz, domnule Partridge – zise doamna Miller – nu ești de aceeași părere cu ceilalți; tot orașul socotește că rolul lui Hamlet e jucat de cel mai bun actor care a apărut vreodată pe scenă.

— El, cel mai bun actor? Strigă Partridge cu un zâmbet disprețuitor. Pe cîntea mea c-aș putea juca și eu tot atât de bine.

Sunt sigur că dacă aș vedea o fantomă m-aș îngrozi la fel și aș avea aceeași înfățișare. Și, de pildă, în scena dintre el și maică-sa, în care spuneți că a fost atât de sublim, oricare altul în locul lui, adică orice om cîstit care are o asemenea mamă s-ar fi purtat cu ea la fel de aspru. După câte bag de seamă vreți să vă bateți joc de mine; dar, dacă văd pentru prima dată un spectacol la Londra, aflați că la țară am văzut multe piese. Da, da, numai pentru rege nu-mi pare rău de banii dați la intrare. Rostește cuvintele foarte lămurit și vorbește mai tare decât toți. Oricine își poate da seama că are de-a face cu un actor.

Pe când doamna Miller sta de vorbă cu Partridge, o femeie distinsă se apropie de Jones și el o recunoscuse imediat; era doamna Fitzpatrick. Dânsa îi spusese că-l zărise din cealaltă parte a stalului și se folosise de prilej pentru a-i vorbi, întrucât avea să-i spună lucruri ce s-ar fi putut să fie foarte importante pentru el. Îi dădu adresa și-l pofti la ea acasă pentru a doua zi dimineața, dar, aducându-și aminte de ceva, schimbă ora vizitei pentru după-amiază și Jones îi făgădui că nu va lipsi.

Așa se încheie spectacolul la care Partridge stărnise hohotele de rîs, nu numai ale lui Jones și ale doamnei Miller, dar ale tuturor celor ce-l putuseră auzi și care dăduseră mai multă atenție vorbelor lui decât întâmplărilor de pe scenă. Bietul om nu îndrăzni să se culce toată noaptea, fiindu-i tare teamă de fantomă. Ba chiar multe nopți după aceea se chinuie câte două – trei ceasuri în șir până să se ducă la culcare și se trezea de mai multe ori pe noapte din somn, răcnind:

— Apără-mă, Doamne! Uite-l!

Glosar

Termenii cuprinși în acest glosar sunt cu toții utilizați în carte. Glosarul nu e un substitut de dicționar – nu încearcă să ofere definiții complete sau explicații ale termenilor listați și nu e nici un substitut pentru definițiile contextuale care apar în lectura cărții. Conceptele filosofice complexe nu pot fi reduse la două, trei propoziții. Scopul glosarului este să ofere studenților un ajutor suplimentar în înțelegerea termenilor tehnici și a sensului special pe care unele cuvinte din limbajul comun îl primesc într-o utilizare filosofică.

Act de vorbire în filosofia limbajului, abordare a limbajului centrată pe recunoașterea faptului că rostirea unui lucru constituie întotdeauna și un

anumit tip de acțiune (act). Pe lângă faptul că exprimă un gând sau o idee, un act de vorbire poate lua diverse forme, de la asertare la evocare.

Alegorie Metodă de reprezentare artistică, în care unui lucru i se asociază multiple nivele de semnificație. Alegoria a fost în special folosită în literatura clasică și medievală, precum și în interpretările biblice, pentru care, cu destulă prudență, a fost construită chiar și o teorie a interpretărilor alegorice.!

Aliterație Repetare a unor sunete la începutul cuvintelor – procedeu folosit frecvent în literatură și în special în poezie. Aliterația leagă cuvintele prin sunetele cu care acestea se deschid.

Antropologie Disciplină consacrată studierii originii omului și a structurilor culturale.

Arhaic în antropologie și în studiul miturilor, structură comună a culturilor dependente de mit și ritual și nu de istorie, folosită pentru a explica evenimente. Termenul 'arhaic' e folosit ca adjectiv cu valoare descriptivă; el nu implică o judecată negativă.

Glosar armonie în filosofie și estetică, model care de regulă poate fi exprimat matematic și care leagă părțile unui întreg. Termenul este împrumutat din muzică, unde se referă în mod direct la relația dintre frecvența auditivă a tonurilor muzicale.

Artă performativă Formă de artă contemporană care apelează la improvizație și la spontaneitatea evenimentului artistic. Arta performativă întrerupe tradiția potrivit căreia arta presupune crearea unui obiect „permanent”.

Arta pop Mișcare artistică în care obiecte comune sau evenimente banale sunt transformate în opere de artă. Arta pop contestă ideea potrivit căreia unele obiecte sunt mai adecvate condiției artistice decât altele.

Artefact Obiect fizic purtător de semnificații culturale sau artistice. Artefactele sunt obiecte fabricate cu un anumit scop.

Asociere de idei în secolul XVIII, explicație a modului în care ideile pot da naștere altor idei, în special prin trecerea de la ideile simple la cele mai complexe.

Atitudine estetică Abordare a experienței estetice potrivit căreia privitorul sau cititorul adoptă, de obicei în mod voluntar, o manieră specială de a contempla sau de a lectura un text. Atitudinea estetică e descrisă uneori ca modalitate impresionistă de a percepe vizual un obiect, întrucât ea se concentrează asupra impresiei imediate creată de obiectul respectiv.

Avangardă Literal, cuvântul desemnează un corp militar care avansează înaintea restului armatei; aici, el se referă la acei artiști care din punct de vedere cultural își devansează epoca. Avangarda artistică se opune în mod deliberat oricărei tradiții.

Canon Idee curentă în critică, mai ales în cea literară, potrivit căreia un anumit corpus de opere de artă joacă un rol central într-o cultură. Ceea ce constituie canonul unei culturi ține de obicei de un larg consens al criticii de specialitate, dar și de disputele în privința detaliilor.

Catharsis Potrivit teoriei teatrului, moment în desfășurarea unei tragedii în care intriga este rezolvată astfel încât întreaga semnificație emoțională a piesei se transformă. Catharsis-ul este înțeles atât ca un efect asupra protagoniștilor intrigii, cât și asupra publicului.

Circularitate Formă a unui argument filosofic în care concluzia nu face decât să reafirme o parte din premise. Argumentele circulare sunt „vicioase” dacă reafirmarea premiselor este atât de „strânsă” încât nu mai poate conduce la un plus de cunoaștere.

Concept în filosofie, conceptele sunt idei sau structuri ideatice care ordonează gândirea. Un concept particular reprezintă un conținut al gândirii. Conceptele pot fi înțelese ca stări ideale, psihologice sau neuronale.

Condiție necesară în logică și filosofie, condiție pe care trebuie să o satisfacă fiecare instanțiere a unui termen. Dacă „toți A sunt B”, atunci B este o condiție necesară pentru A. Totuși, doar pentru că A este B nu înseamnă că e suficient să fu B ca să fii A. Prin urmare, o condiție poate fi necesară fără a fi și suficientă.

Condiție suficientă în logică și filosofie, acea condiție sau proprietate a unui obiect care îl poate plasa într-o clasă sau într-o mulțime de obiecte. A cunoaște condiția suficientă înseamnă a putea preciza despre un obiect care întrunește condiția respectivă că aparține unei clase sau mulțimi, dar nu și că toate obiectele acelei clase au acea proprietate. De pildă, setul de proprietăți care fac ca un animal să fie un Beagle este suficient pentru a-l face să fie câine, dar nu toți câinii sunt din rasa Beagle.

Contra-exemple în filosofie, modalitate de a argumenta arătând că unele argumente conduc la situații sau la afirmații care sunt în mod evident inacceptabile. Dacă un argument poate avea ca efect o asemenea afirmație, atunci afirmația respectivă constituie un contra-argument la argumentul inițial.

Glosar conținut în filosofie și teoria limbajului, parte a unei propoziții, opinii sau idei purtătoare de semnificații. Conținutul este altceva decât forma, care este înțeleasă ca mijloc de a face cunoscut înțelesul.

Cosmologic Orice se referă la univers sau la lumea ordonată ca tot. Cosmologia încearcă să descrie condițiile universale ale existenței.

Cosmos în mitologie, existență ordonată în care trăiesc atât zeii, cât și oamenii. La nivelul cel mai înalt al existenței, cosmosul se opune haosului, așa cum ordinea se opune dezordinii.

Criterii de identitate Sunt acele condiții care ne permit să distingem între ceva și altceva. În particular, criteriile de identitate ne permit să atribuim un termen sau un nume tuturor acelor lucruri și numai acelor lucruri cărora el se poate aplica.

Deconstrucție Curent de gândire care se opune structuralismului și respinge pretenția că acesta poate dezvălui semnificația unui obiect, fie el artefact sau practică culturală, prin construcția acestuia. Deconstrucția încearcă să submineze pretențiile de independență metodologică arătând modul

în care metodele pot fi utilizate întotdeauna astfel încât să conducă la mai mult decât un singur rezultat. Mișcarea deconstruivistă e asociată operei filosofului și criticului francez Jacques Derrida.

Deus ex machina în teatrologie, introducerea unei creaturi supranaturale cu scopul de a construi finalul unei intrigi. Prin extensie, în filosofie, orice forță exterioară inexplicabilă creată pentru a rezolva anumite situații.

Dezinteresare în estetică, abordare a unei opere de artă astfel încât reacția subiectului să nu fie perturbată de considerații non-estetice. O reacție dezinteresată este liberă de orice prejudecăți sau așteptări prealabile și, după unele teorii, chiar de considerații teoretice sau practice, ori chiar de vreun interes oarecare pentru existența obiectului.

Dialectică în filosofia medievală, metodă bazată pe opoziții logice; prin extensie, dialectica vizează orice argument întemeiat pe rațiune și logică, nu pe autoritate. Într-un sens mai general, dialectica înseamnă folosirea opoziției cu scopul de a argumenta în favoarea unei a treia poziții logice. Dialectica se mai poate referi și la opoziția dintre lucruri sau puncte de vedere ca atare.

Didactic Acest termen acoperă tot ceea ce are legătură cu actul de a preda. În special în literatură, operele didactice au ca scop transmiterea unei învățături.

Dilemă Formă logică în care sunt prezentate două opțiuni, dintre care doar una ar trebui să fie adevărată, sau două enunțuri contrare care conduc la aceeași concluzie. Dilema ia în general forma unui raționament de tipul: „Dacă A, atunci B” și „Dacă C, atunci D”; fie A sau B”; deci „fie C sau D”. Frecvent ea poate avea forma „Dacă A atunci B” și „Dacă C atunci B”; „fie A sau C”, deci „B”.

Distanță psihică Termen folosit de Edward Bullough pentru a descrie stările psihologice care generează experiența estetică. Distanța psihică este o metaforă desemnând modul în care este perceput un anumit tip de obiecte.

Distincția tip/instanțiere Distincție frecvent folosită în filosofie pentru a desemna o singură entitate prin intermediul mai multor utilizări ale unui simbol. Un tip este un singur lucru, probabil abstract sau ideal; instanțierile sunt aparițiile sale multiple, fiecare reprezentând același tip. De exemplu, în propoziția de mai sus există două instanțieri ale literei „ț”.

Dramă mitologică Relatare dramatică a începuturilor mitice, fie ea și în termeni disimulați sau alegorici.

Emoție estetică Emoția stârnită de o operă de artă sau de un obiect estetic. Deoarece estetica studiază relația subiectivă cu un obiect, sentimentul sau emoția reprezintă principala categorie a esteticii.

Empirism Orientare filosofică potrivit căreia evidența cunoașterii se limitează la datele oferite de experiență. Empirismul se opune

Glosar raționalismului și doctrinelor filosofice anterioare acestuia, construite pe noțiunile de autoritate, revelație sau idei înnăscute.

Entropie Termen împrumutat din termodinamică, desemnând sistemele care evoluează de la stări cu temperaturi diferite către o stare de dispersie uniformă a căldurii. Entropia este tendința oricărui sistem fizic de a se stabili

într-o stare uniformă, fără diferențe, așadar, de la ordine (care depinde de prezența diferențelor) la dezordine (unde nu există diferențe între un punct și următorul).

Epistemologie în filosofie, încercarea de a da o explicație pentru ceea ce știm și pentru modul cum putem ști, incluzând deopotrivă argumentele și ceea ce poate fi cunoscut cu certitudine (dacă așa ceva există).

Eroarea intenționalității După unele opinii, eroarea de utiliza biografia, datele psihologice sau unele afirmații colaterale ale autorului pentru a stabili semnificațiile unei opere literare.

Esoteric Tot ceea ce ține de, sau este accesibil doar unui grup select și foarte restrâns de persoane. În particular, termen asociat unor grupuri de intelectuali care revendică o cunoaștere esoterică, inaccesibilă celor neinițiați.

Estetică Disciplină filosofică al cărui obiect de studiu îl reprezintă arta și frumosul, precum și sentimentele și emoțiile asociate lor. Totodată, în lumea artistică termenul 'estetic' se referă direct la tipurile de sentimente și reacții asociate artei.

Etică în filosofie, încercarea de a da o explicație acțiunilor juste și de a întemeia valorile care stau la baza activităților umane. Etica poate include teorii despre tipurile de valori care motivează acțiunea umană, despre sensul unor noțiuni ca „bine” sau „rău”, precum și teorii despre modul în care putem decide ce anume trebuie să facem.

Evenimente apocaliptice Evenimente care însoțesc un sfârșit catastrofic al lumii. Apocalipsa este distrugerea lumii preconizată de mituri, astfel încât o nouă creație să poată avea loc.

Exemplar Obiect sau instanțiere a unui lucru prin care se indică natura unei categorii mai generale. Exemplarul reprezintă o modalitate prin care putem cunoaște un lucru printr-o ilustrare a sa și nu printr-o descriere indirectă.

Experiență estetică Experiența declanșată de obiectul estetic. Atunci când e definită independent de obiectul ei, experiența estetică trece drept liberă atât de concepte teoretice, cât și de scopuri practice. Uneori ea este definită ca o formă de contemplare sau ca un tip singular de experiență, care nu accede dincolo de conținutul său imediat.

Explicație ad hoc explicație sau teorie construită special pentru a corespunde unei anumite situații. Explicațiile ad hoc se limitează la cazul pe care îl rezolvă, fiind astfel lipsite de utilitatea pe care o au teoriile generale.

Expresie în estetică, teorie potrivit căreia mintea umană înțelege realitatea în primul rând printr-un proces de ordonare a datelor, inclusiv a datelor despre propriile sale capacități.

Expresionism abstract Curent artistic în care se renunță complet la ideea de pictură ca reprezentare a unui obiect și se încearcă utilizarea directă a calităților expresive ale culorii și formei. Mișcarea a apărut în anii '40 la New York, iar printre cei mai reprezentativi adepți se numără Jackson Pollock, Willem de Kooning și Robert Motherwell.

Extensie în filosofie, listă sau catalogare a lucrurilor care corespund unui termen. Extensia include toate lucrurile pe care le desemnează termenul respectiv.

Fenomen Tot ceea ce apare în mod direct în percepție. Un fenomen este o formă reprezentatională imediată, independentă atât de cauzele care au generat-o, cât și de efectele ei.

Glosar fenomenal Ceea ce ține direct de percepție. O apariție fenomenală se limitează la ceea ce este imediat accesibil percepției.

Formalism critic Tip de abordare critică și teoretică ale cărei enunțuri se bazează doar pe elementele formale pe care le prezintă obiectul de studiu. Formalismul critic nu utilizează informații istorice, biografice sau psihologice pentru a explica sensurile unei opere.

Formă Ordine fundamentală vizând orice lucru existent, independent de utilizările lui specifice. Forma unui lucru este comună tuturor instanțierilor sale, în timp ce alte aspecte i se aplică doar într-un mod limitat. Totuși, în estetică atât forma, cât și conținutul pot fi specifice unei singure opere de artă.

Fotorealism Mișcare apărută recent în istoria picturii în care imaginile sunt realizate astfel încât să se confunde cu fotografiile. Exagerând capacitatea picturii de a reproduce o imagine, fotorealismul atrage atenția asupra faptului că în realitate reproducerea este controlată de pictor.

Frumos În estetică, frumosul reprezintă o proprietate a obiectelor care produc o plăcere estetică aparte. În teoriile clasice, frumosul e strâns legat de armonie și proporție, precum și de o anumită esență inteligibilă care transcende obiectele particulare.

Futurism Mișcare artistică apărută inițial în Italia, înaintea primului război mondial, care identifica valori estetice în manifestările curente ale lumii moderne și industriale. Futuriștii prețuiau mașina, viteza și chiar războiul.

Geniu în estetică, termenul desemnează în special acea latură a creativității artistice care nu se supune regulilor sau explicațiilor generale, dând naștere unor creații noi și unor viziuni artistice inedite.

Grupul Bloomsbury Grup de scriitori, artiști și intelectuali de la începutul secolului XX, cu sediul în Bloomsbury Square din Londra, cunoscuți pentru estetismul, intelectualismul și refuzul lor de a promova convențiile artistice edwardiene. Din grup au făcut parte Virginia și

Leonard Woolf, Clive și Vanessa Bell, Lytton Strachey și John Maynard Keynes.

Gust în estetică și critica de artă, denumire dată unei capacități senzoriale, prin asociere cu simțul fiziologic al gustului, care permite perceperea proprietăților estetice ale lucrurilor și orientează judecata noastră astfel încât să putem distinge între experiențele estetice reușite și cele ratate.

Haos Din perspectivă mitologică, starea care precede instalarea ordinii în univers. Haosul reprezintă lipsa oricărei ordini, iar opusul lui este lumea ordonată și anume cosmosul.

Hermeneutică Teorie și metodă a interpretării. Hermeneutica a debutat ca teorie a interpretării Scripturii și a ajuns să includă interpretarea oricărui text (chiar și a celor non-verbale) care implică interacțiunea dintre autor și cel care receptează, într-un context care evoluează odată cu istoria.

Idealism Curent filosofic care consideră fenomenele mentale drept fundamentale și încearcă să explice cunoașterea în ansamblul ei în termenii formelor mentale. Idealismul filosofic nu trebuie confundat cu ideea elevării spirituale.

Identitate Ia logică, similitudinea dintre două simboluri. Strict vorbind, identitatea cere ca între două lucruri sau între referenții unor termeni să nu existe nici o diferență semnificativă. De asemenea, identitatea se referă la acele proprietăți care fac ca un lucru să fie ceea ce este și nu altceva.

Imaginație Puterea, facultatea sau capacitatea de a gândi obiecte independent de existența lor. În istoria gândirii imaginația a fost tratată diferit, fie ca asociere de idei care nu se nasc împreună în mod natural, fie ca creație de noi obiecte și concepte.

Imitație în estetică, procedeu prin care un lucru ajunge să fie copia fidelă a altui lucru.

Glosar imperativ instrucțiuni.

Formă lingvistică utilizată pentru a da comenzi și inconștient colectiv Teorie din domeniul psihologiei, influențată în special de Carl Gustav Jung, potrivit căreia ființele umane dețin o structură psihologică comună, în care intră simbolurile și imaginile. Se presupune că inconștientul colectiv se transformă în conștient prin intermediul literaturii, viselor și al investigațiilor psihanalitice.

Intenționalitate Trăsătură a gândirii de a avea un obiect. Intenționalitatea gândirii se referă la faptul că fiecare gând conștient este „despre ceva”.

Intuiție estetică Intuiția estetică este punctul de plecare al tuturor teoriilor care susțin că experiența estetică reprezintă în sine o modalitate de cunoaștere. Mulți teoreticieni insistă asupra faptului că estetica e o formă de cunoaștere directă. În loc să explice obiectul cunoașterii noastre în termenii unei alte forme de percepție sau ai altor date sensoriale, ei apelează la un tip special de percepție pe care o numesc intuiție estetică.

Ironie Termen folosit cu referire la ceva scris sau rostit în așa fel încât semnificația lui să fie opusă sensului literal. Ironia reprezintă un mod de a transmite idei care sunt mai ușor de exprimat negativ decât pozitiv.

Je ne sais quoi Literal, înseamnă „nu știu ce”. În estetică, această expresie e utilizată pentru a explica sursa unei calități estetice care poate fi doar percepută, nu și descrisă ori construită în acord cu anumite reguli.

Limbaj performativ Limbaj prin care se enunță și simultan se întreprinde ceva. De pildă, un arbitru care strigă „out!” ne spune că un jucător se află în afara spațiului de joc și în același timp că acesta trebuie să părăsească terenul.

Lumea artei Angrenaj complex de indivizi și instituții asociate creației, răspândirii și criticii operelor de artă. Termenul a devenit o modalitate curentă de ne referi la oricine și orice are o legătură directă cu arta.

Lumi posibile în logică și în unele abordări filosofice, orice organizare a termenilor sau a obiectelor astfel încât să nu implice o contradicție logică. Lumi posibile sunt toate acele ansambluri de obiecte (sau termeni) care sunt consistente din punct de vedere intern, indiferent dacă realitatea respectă sau nu această condiție. Lumea reală permite nenumărate lumi posibile.

Metacritică în estetică, teorie care tratează limbajul critic ca pe un obiect de studiu și încearcă să explice proprietățile estetice drept aplicații ale unui astfel de limbaj.

Metafizică Ramură a filosofiei al cărei obiect de studiu îl reprezintă existența și modul ei de a fi. Metafizica încearcă să descrie constituentele fundamentale ale realității, așa cum fizica încearcă să descrie constituentele de bază ale realității fizice și relațiile care se stabilesc între ele.

Metaforă Comparație realizată cu mijloacele literare de asertare a identității: „A este B”. Termenul „metaforă” este folosit totodată pentru a desemna baza limbajului figurativ în ansamblul său, sau ca un mijloc de a explica schimbările care se produc cu semnificațiile cuvintelor pe măsură ce acestea primesc noi utilizări.

Mit Povestire sau încercare de a explica „începuturile” și originile lor, în mod special originile divine. Mitul include toate manifestările sacrului (ca fiind opus profanului).

Mitopoesis Sistem de credințe și descrieri simbolice bazate pe o viziune mitologică asupra realității. Termenul mitopoesis poate desemna fie redarea literală a miturilor, fie tipul de gândire specific mitologic care se face purtătorul acestor semnificații.

Modernism Perioadă istorică și mod de gândire caracterizate prin apelul la rațiunea și la autonomia individului. Epoca modernistă a debutat, Glosar la modul general vorbind, o dată cu Renașterea și poate fi asimilată sau nu epocii contemporane.

Narcis Personaj din mitologia greacă, pedepsit să se îndrăgostească de propria sa imagine reflectată în apă pentru că a refuzat iubirea semenelor sale, inclusiv dragostea unei zeițe. În unele versiuni ale mitului el se transformă în floarea care-i poartă numele, în altele este atras de propria sa imagine reflectată pe luciul apei și moare înecat.

Neo-clasic în istoria artei și a literaturii, epocă descrisă prin încercarea conștientă de a reînvia și de a aplica tot ceea ce se considera a fi reguli și valori clasice în artă. În ce privește stilul și temele folosite, arta și literatura neo-clasică se caracterizează printr-un formalism care se revendică, direct sau indirect, de la miturile și legende clasice.

Neo-platonism Școală și curent filosofic bazate pe opera lui Plotin (204-270 d. Ch.). Neo-platonismul concepe realitatea ca fiind structurată pe nivele

interdependente, începând de la cel mai înalt, corespunzător realității și unității nediferențiate, la cel mai de jos, reprezentat de materie.

Obiect estetic Obiect desemnat ca obiect al experienței estetice. Un obiect estetic poate fi conținutul unei percepții, sau elementul declanșator al anumitor sentimente și intuiții. În termenii experienței estetice el poate fi înțeles ca obiect al experienței respective, sau poate fi caracterizat independent de aceasta, ca fiind obiectul ce rezultă direct din percepție. Mai simplu spus, un obiect estetic este fie o operă de artă, fie un obiect natural suficient de asemănător unei opere de artă pentru a fi descris în acești termeni.

Obiect intențional Obiectul atenției conștiente a unui individ. Obiectul intențional este „conținutul” unui gând specific, indiferent dacă ceea ce este gândit există independent de gânditor sau nu.

Obiect perceptual Obiect care apare în actul percepției, așa cum se desfășoară el. Un obiect perceptual se distinge atât de obiectul extern care stă la baza percepției, cât și de mecanismul percepției. Astfel, un obiect perceptual este același indiferent dacă e real sau imaginar.

Originalitate în estetică, proprietate a unor opere de artă de a fi cu totul noi și independente de creațiile anterioare. Originalitatea devine o trăsătură pozitivă doar atunci când noutatea e considerată o valoare în sine.

Paradigmă Model sau caz de referință care poate fi utilizat pentru a defini sau descrie un set mai larg de cazuri. O paradigmă definește prin simplul fapt că oferă un exemplu.

Pentametrul iambic în poezie, regulă de versificație în care apar cinci silabe accentuate și dispuse alternativ cu silabe neaccentuate (-/). Un iamb este unitatea formată dintr-o silabă neaccentuată și una accentuată, iar pentametrul e dat de cinci unități dispuse într-un vers.

Percepție gestaltistă în psihologie, capacitatea de a percepe formele ca pe un întreg.

Persona Vorbitorul sau creatorul ipotetic al unei opere de artă. „Persoana autorială” este cea pe care ne-o prezintă opera și nu trebuie să se confunde neapărat cu autorul real.

Pitoresc Termen desemnând acele însușiri ale unei imagini din natură care o fac să semene unei imagini pictate. Pitorescul inversează traseul de la obiect la imagine modelând natura în funcție de artă.

Platonism Curent filosofic ale cărui origini se află în filosofia lui Platon. Termenul „platonism” se aplică în general oricărei poziții filosofice care susține existența unor forme independente de obiectele la care acestea se referă.

Plăcere estetică Plăcere asociată cu arta și frumosul. Se consideră că atunci când fac obiectul unei experiențe, arta și frumosul dau naștere unui sentiment sau unei emoții plăcute. Uneori plăcerea estetică e înțeleasă ca un tip special de plăcere, oarecum diferită de alte emoții plăcute.

Glosar poezie epică Formă poetică în care se narează pe larg o poveste, de regulă în termenii celor mai importante mituri culturale și prin care se oferă o motivație unor evenimente majore.

Postmodern Termen desemnând acea perspectivă culturală, psihologică, politică și filosofică asupra lumii care consideră realitatea ca fiind condiționată de multiple forțe economice, sociale și materiale și de o radicală subiectivitate a gândirii, fără să mai accepte autonomia individului ca pe un temel al adevărului. Termenul este atât de larg. Utilizat și cu conotații atât de diferite, încât trebuie tratat mai degrabă ca un nume generic dat respingerii individualismului optimist occidental, urmând ca sensul lui specific să rezulte din context.

Practică în filosofie, acea activitate considerată suficientă pentru a defini semnificația unui termen. Interesul pentru practică deplasează atenția de la sensul unor termeni sau set de termeni la ceea ce fac oamenii care utilizează termenul respectiv.

Predicate estetice Cuvinte utilizate în judecățile estetice pentru a descrie opere de artă sau obiecte frumoase. Predicatele estetice pot fi adjective folosite în sens metaforic (de pildă 'grațios'), sau pot fi înțelese ca termeni descriptivi de sine stătători.

Profan Termen desemnând realitatea curentă, înțeleasă ca realitate dependentă și în același timp opusă realității sacre care o determină. Profanul există numai datorită sacrului; fără sacru, el s-ar întoarce la haos.

Proprietăți gestaltiste Acele proprietăți ale unui obiect sau ale reprezentărilor obiectului care rezultă doar atunci când se percepe întregul. Proprietățile gestaltiste apar ca fiind mai mult decât suma părților componente ale formelor.

Psihic Termen utilizat pentru acea parte a realității care ține de gândirea umană.

Raționaliști Filosofi (în special discipoli ai lui Rene Descartes) care concep cunoașterea ca pe un ansamblu ordonat și logic de idei clare și distincte. Raționaliștii consideră că un anumit tip de cunoaștere, constituită pe modelul matematicii, este posibilă în toate domeniile dacă se apelează la un set de idei înnăscute, inerente minții umane.

Renaștere Perioadă în istoria culturii occidentale, cuprinsă în linii mari între mijlocul secolului XIV (în Italia) și sfârșitul secolului XVII (în Nordul Europei), în care s-a produs respingerea concepției medievale despre cunoaștere, bazată pe autoritate și afirmarea individului ca ființă independentă și creatoare. Renașterea s-a dorit a fi o reînviere a culturii clasice, dar în realitate ea a lansat dependența de știință și de experiența individuală.

Retorică în educația clasică și medievală, una dintre componentele fundamentale ale cunoașterii, alături de logică și gramatică. Retorica are ca obiect de studiu formele limbajului, ea incluzând în ultimul timp toate elementele gândirii care sunt dependente de limbaj.

Revoluție științifică Termen desemnând în esență desprinderea de știința clasică, bazată pe opera lui Aristotel și sublinierea priorității evidenței empirice în fața raționamentului deductiv. Revoluția științifică începe în secolul XVI (sau chiar mai devreme) cu gânditori ca Galileo Galilei, care a susținut întâietatea

propriilor observații în fața a ceea ce 'trebuia' să existe, potrivit canoanelor teologice sau logice.

Romantism Mișcare literară și culturală care susține autonomia artei și importanța ei majoră, ca expresie creatoare și originală a minții umane.

Romantismul a debutat la sfârșitul secolului XVIII și începutul celui următor, încercând să relanseze mitul și poezia ca forțe creatoare.

Similitudine Comparație explicită, de tipul „A este ca și B”. Raportul de similitudine leagă doi termeni și subliniază o anumită relație care se poate stabili între ei.

Simț intern în estetică și etică, capacitatea de a percepe obiectele estetice, și, respectiv, caracterul corect sau greșit al acțiunilor noastre.

Glosar

Inițial, simțul intern desemna capacitatea minții umane de a unifica multiplele percepții senzoriale ale unui obiect într-o percepție unică. Ulterior, el a devenit un fel de al șaselea simț, căruia nu-i corespunde nici un organ perceptiv.

Sonet Formă poetică alcătuită din paisprezece versuri pe o singură temă, deseori structurată într-o primă parte formată din opt versuri și o parte concluzivă, cuprinzând șase versuri. Un sonet poate avea una sau mai multe scheme de rimare.

Stare afectivă Reacție mentală sau emoțională provocată de un obiect. O stare afectivă se deosebește de starea fizică care îi corespunde și de cauzele care au provocat-o.

Sublim în estetică, efect produs de subiectele sau reprezentările ample, mărețe sau grandioase. Sublimul trece drept o experiență estetică diferită de cea pe care o generează frumosul. Sublimul e caracterizat de sentimentul de venerație, apropiat de cel de teamă și durere.

Substanță În filosofie, acea componentă a oricărui lucru care constituie suportul existenței și al însușirilor lui. Substanța se distinge de accidente, adică de acele proprietăți care se pot schimba fără ca identitatea obiectului să se schimbe.

Suprarealism Mișcare artistică în poezia și plastica secolului XX, al cărei scop a fost să înfățișeze un alt tip sau un alt nivel al realității, folosind simboluri din lumea visului și inconștientului. Figurile cele mai reprezentative ale suprarealismului sunt Andre Breton și Salvador Dali.

Teoria auteur-ului în teoria filmului, principiu conform căruia întreaga creație a unui regizor reprezintă un tot unitar, care demonstrează intenția și scopul lui artistic. Trebuie însă făcută distincția între teoria auteur-ului și afirmația elementară că un regizor poate fi autorul unui singur film.

Teoria haosului Teorie recentă a matematicii vizând un anumit tip de ecuație, ale cărei soluții sunt dependente de condițiile inițiale într-un mod aparte. Spre deosebire de ecuațiile lineare, unde o mică schimbare în condițiile inițiale produce doar modificări minore ale rezultatului, în sistemele haotice o mică schimbare a condițiilor inițiale poate genera schimbări majore în

rezultatul final. Soluțiile ecuațiilor haotice crează aparența de ordine la scară mică, însă această ordine eșuază la scară mare. Sunt posibile mai multe centre de ordine limitate. Teoria haosului a fost extinsă la estetică și teoria literaturii pentru a explica aparența de ordine limitată, care nu se aplică în mod absolut.

Teorie în filosofie și știință, enunțuri explicative de nivel înalt care sistematizează cunoașterea existentă și orientează observațiile viitoare. Teoriile sunt confirmate sau respinse în funcție de capacitatea lor de a explica observațiile particulare care sunt adevărate sau false și de a evita contradicțiile, incoerențele și predicțiile incorecte.

Teoriile imitației Teorii ale artei care consideră procesul de creație drept un proces în care se dă o formă unei materii care nu o deține în mod natural.

Termeni deschiși Cuvinte ai căror referenți sunt determinați de utilizările lor, astfel încât sensul nu le este delimitat în mod clar. Un termen deschis se aplică în mod cert în anumite cazuri standard, dar utilizările lui la limită nu permit un „da” sau un „nu” hotărât.

Tragedie Formă a artei dramatice în care personajele sunt scoase în evidență printr-un conflict ireconciliabil cu valorile sociale, morale sau religioase, prin suferințele și idealurile lor. Genul tragic este cel mai bine ilustrat de piesele Atenei clasice și de teatrul Angliei elisabetane.

Trompe l'oeil Tehnică picturală al cărei scop este să înșele ochiul printr-un procedeu iluzionistic. Cel mai uzual trompe l'oeil creează iluzia unor elemente arhitecturale tridimensionale.

INDEX

Abrams, M. H., 15, 124 act de vorbire, 220, 261, 274
Addison, Joseph, 118, 124
Adio arme, 126
Adventures of Peregrine Pickle, 128
Aldrich, Virgil, 214 alegorie, 89, 133, 274 anti-intenționaliști, 201
Apollo, 230, 262 apreciere estetică, 210
Arcul lui Traian, 174 arhitectură, 84, 268
Aristotel, 88, 89, 93, 94, 117, 129, 155, 170, 247, 288 armonie, 21, 64, 180, 275, 281
Amheim, Rudolf, 167, 169 artă, 5, 8, 10-16, 19, 21-23, 29, 32, 33, 34, 36-38, 44, 45, 49, 52, 54-56, 58-64, 66, 68-70, 75, 76, 78, 79, 84, 85, 91-93, 95, 96, 98, 100-102, 105, 108, 109, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 122-129, 131-135, 137, 139-144, 146, 147, 149-153, 155-158, 160, 161, 163-178, 182-185, 187, 188, 190-207, 209-214, 216, 218-222, 226-232, 234-236, 239, 240, 243, 244, 246-248, 250-255, 257-261, 275-277, 279, 281, 282, 284-287 artefact, 79, 135, 210, 213, 248, 254, 275, 277 atitudine de distanțare, 182 atitudine estetică, 12, 190, 191, atitudine perceptivă 177, 185 Austin J. L., 261 autonomie estetică, 205 avangardă, 229, 231, 261, 275

B

Bach, J. S., 29
Barbour, Jan, 263

Bate, Walter Jackson, 73, 169
 Baumgarten, Alexander, 15, 70
 Bazin, Andre, 167
 Beardsley, Monroe, 72, 168, 215, Beatles, 222 Beckett, Samuel, 208
 Beethoven, Ludwig van, 52, 98 Bell, Clive 51, 71, 73, 122, 282 Benjamin, Walter, 261
 Berleant, Arnold, 170 Black, Max, 215 Bloomsbury, 282 Boccioni, Umberto, 261
 Boleyn, Anne, 83 Bonaventura, Sf., 168 Borges, Jorge Luis, 162 Bove, Paul A., 264
 Bowra, CM., 124 Brand, Peg, 265
 Braudy, Leo, 167
 Breton, Andre, 262, 289
 Brook, Cleanth, 216 budism, 175
 Bullough, Edward, 34, 71, 181, 182, 183, 189, 214, 278 Burden, Chris, 248
 Cabanne, Pierre, 167 Cahoon, Lawrence E., 264 Caillebotte, Gustave, 78, 80, 82
 Campbell, Joseph, 262 Camus, Albert, 261 candidat la apreciere, 210
 canon, 75, 194, 276 Capela Sixtină, 98 Carlson, Allen, 170 Carrier, David, 264
 Cassirer, Ernest, 124, 169 catharsis, 94, 276 Catullus, 230 cenzură, 176
 Cervantes, Miguel de, 162, 221 Chaucer, G., 225, 226 Chipp, Herschel B., 167, 261
 Churchill, Winston, 47 Clibum, Van, 161 Cohen, Marshall, 71, 167, 215
 Coleridge, Samuel Taylor, 118, Coliba unchiului Tom, 126
 Collingwood, R. G., 124 comedie, 25, 178 comunicare estetică, 219, 224
 conținut, 30, 43, 76, 78, 122 condiții necesare și suficiente, 62, 65, 67, 69
 Cool Hand Luke, 129 cosmologie, 148, 277 creativitate 5, 49, 109, 147, 148,
 — 157, 166, 169 criterii de identitate, 187-190,
 — 192, 193, 277 Croce, Benedetto, 124, 170 Crosman, Inge, 264 Culler, Jonathan, 262
 cultură, 102, 288 curtean, 83, 206, 227
 D
 Dans, 125
 Dante, Alighieri, 124
 Danto, Arthur, 73, 74, 162, 170, Dauer, Francis, 73 Davies, Stephen, 72, 123
 deconstrucție, 262, 277 Dedalus, Stephen, 227 definiție, 56, 58-60, 65 de
 Roigemont, Denis, 217 Derrida, Jacques, 262, 277 Descartes, Rene, 43, 72, 240, 288
 dezinteresare, 50, 110, 182, 183, 190, 250, 277 dezumanizare a artei, 230
 Dickie, George, 14, 72, 74, 215, Dionysos, 230, 262 Dipert, Randall, 168
 distanță, 183 distincție, 278
 Index
 Divina Comedie, 131, 225 Domesday Book, 62 Don Quixote, 221 dramă, 149, 278
 Duchamp, Marcel, 132, 167 Dufrenne, Mikel, 214 Durrell, Lawrence, 199, 216
 Dutton, Denis, 124, 170
 E
 Eco, Umberto, 214 Edison, Thomas, 148, 149 efect de trompe de l'oeil, 137,
 Einstein, Albert, 149, 250 Eisenstein, Serghei, 167 Elegie într-un cimitir de țară,
 Eliade, Mircea, 169, 262 Eliot, T. S., 145, 226, 261 emoție estetică, 10, 31, 32, 36, 59,
 279 empirism, 25, 88, 117, 241, 242, 245, 248, 279 entropie, 148, 279 enunțuri interpretative, 200, 201
 epistemologie, 11, 14, 181, 182, 279

estetic 12, 23-27, 29-44, 48, 49, 51-54, 58, 59, 63, 66-71, 75, 80, 84-86, 88, 89, 92-95, 99, 100, 102, 103, 107, 109, 119, 120, 124, 126-129, 134, 137, 147, 153, 154, 156, 160, 164, 165, 171, 173, 175, 179, 181, 183-186, 189-191, 197, 201, 205-209, 219, 225, 260, 265, 279, 280, 285 estetică, 5, 10, 11, 12, 83, 175,

— 264 etică, 47, 279, 289 etruscă, 172 Euripide, 231 evoluție, 7, 13, 50, 52, 66, 96, Evul Mediu, 88, 167, 214 experiență estetică 30, 34, 58, 59, experiment mental, 20, 23 expresie estetică, 93, 106, 109, 110, 120, 227 expresivitate, 49 falsuri în artă, 157, 158, 160, 161, 163, 166, 170 Feagin, Susan, 216 ficțiune, 4, 14, 51, 67, 107, 150, 185, 201, 216 Fielding, Henry, 115, 150, 161, 183, 221, 222, 223, 234, 269 film, teorie a, 211, 212, 289 filosofie aristotelică, 118 fizică, 4, 13, 16, 17, 56, 119, 162, 229, 255, 258, 289 flogistic, 145 Ford, John, 130 formă, 10, 21, 54, 75-78, 82, 108, 122, 149, 187, 192, 211, 275, 278, fotografie, 160

Fraser, Russell, 169 frumos, 21, 22, 26, 70, 84, 94, 101, 115, 121, 165

Fry, Roger, 122

Frye, Northrop, 216, 262 futurism, 229, 237, 281

G

Gadamer, Hans-Georg, 217

Galileo, Galilei, 288 gândire arhaică, 148

Garrick, David, 184, 190, 270 geniu, 110-112, 114, 124, 142-146, 246, 267, 281

Gibbon, Edward, 141

Gibson, J. J., 169

Giotto, 110, 143, 149 glumă, 25, 206

Goldman, Alan, 72

Goodman, Nelson, 124, 170

Gray, Thomas, 135-137

Greiffenberg, Clement, 262

Grice, H. P., 261 gust, 23-29, 30-36, 41, 42, 48, 51, 70, 71, 78, 87, 116, 161, 189, 191, 193, 196, 197, ' 206, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 267, 282, 283

Gutting, Gary, 263

H

Hagberg, G. L., 215

Hamlet, 19, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 96, 184, 190, 256, 268, 269, 270, 271, 272

Hanslick, Eduard, 123

Hanson, Norwood Russell, 215

Hegel, G. W. F., 52, 73, 141, 168

Hein, Hilde, 265

Heisenberg 250

Hemingway, Ernest, 126

Henry al VIII-lea, 83 hermeneutică, 202, 203, 204, 217, 282

Hesiod, 225 hinduism, 175

Hirsch, E. D., 168,216

Hitler, Adolf, 47, 222

Hogarth, William, 64, 73

Holmes, Sherlock, 9, 10, 55, 161

Hoit, Elizabeth Gilmore, 167, 264

Homer, 198, 225, 230

Hopper, Edward, 39

Horățiu, 80, 122

Housman, A. E., 31

Hume, David, 4, 28, 37, 70, 167, 190,195, 196,197,202, 203,216

I

Idealism, 147, 157,282 idei clare și distincte, 8, 106, 288 identitate instituțională, 209 imitație, 10, 12, 60-62, 88-96, 98-104,109,111-118,120-124, 128, 138, 139, 141, 147, 153, 154, 157-161, 163,166, Index imperative, 74, 209, 210, 211 inconștient colectiv, 235, 236, 243,262, 283 Ingarden, Roman, 214 instituție, 8, 12, 207, 209, 211, 212,213,218,247,257,284 intențiile artistului 5, 126, 129, 167,201,219 intenționalitate 163, 171, 173, 214,237,265,279,283 interpretare biblică, 202 intuiție, 8, 12,31,32, 112,283 ironie, 43, 235, 237, 283 Isenberg, Arnold, 216 istorie a artei, 11, 14, 69, 101, 110, 111,158,252,285 Istoria declinului și decăderii

Imperiului Roman, 141 iubire romantică, 206 Iulius al II-lea, 243 întrebări estetice, J

Jameson, Fredric, 264 Jauss, Hans Robert, 261 je ne sais quoi, 145, 146, 283 Jones, Mark, 15, 115, 150, 161, 168, 170, 183, 184, 190, 221,223,234,235,269, 270,271,272,273 Joyce, James, 145, 227 judecată, 26, 31, 35, 45, 46, 47, 49,50,52,53, 115,116,155, 197,200,204,255,287

K

Kafka, Franz, 238, 263

Kant, Immanuel, Critica facultății de judecare, 31, 50, 72, 124, 190,214,264 Kivy, Peter, 15, 123, 168 Korsmeyer, Carolyn, 265 Kristeller, Paul Oskar, 15, 168 Kuhn, Thomas, 263

Lamarque, Peter, 216

Lang, Berel, 264

Langer, Susanne, 124 lectură privată, 175

Leonardo da Vinci, 136

Lessing, 122, Levinson, Jerrold, 123 'mi

Levy, Michael, 263

Lewis, C. S., 217 limbaj, 24,39,43,44,66,67,72,79, 95,190,209,212,213,284 literatură orală, 26

Locke, John, 25 lume a artei, 13, 63, 64, 66-69, 75, 122, 125, 155, 157,163, 164,205,206,208-213,217, 232, 237, 242, 244, 248-250, 253,257,258,260,284

Lyotard, Jean-Francois, 264

Index

M

- Mace, CA., 168 Mandelbaum, Maurice, 73 Mandelbrot, (mulțimi), 224
Margolis, Joseph, 14, 72, 216 Marinetti, F. P., 261 Marlowe, Christopher, 44-46, Mast, Gerald, 167 matematică, 21, 107, 288, 290 Mattick, Paul, 168
McCormick, Peter, 264 mecanică cuantică, 27 Menard, Pierre, 162, 170
meșteșug, 110, 113, 115, 128,
— 143, 146, 153, 168 meta-critică, 216 metafizică, 11, 14, 20, 21, 34, 51, 70, 101, 120, 121, 176, 235, 236, 242, 260, 284 metaforă, 14, 19, 23, 26, 27, 36-39, 43, 64, 71, 81, 102, 181-185, 192, 193, 199, 235, 278, 284, 287
Michelangelo, 89, 98, 157, 243 Milton, John, 28, 41, 135, 136, mit, 4, 5, 190, 222, 232-235, 237-239, 241, 242, 262, 263, 275, 284, 285, 288 mitologie, 94, 100, 114, 142, 148, 149, 150, 226, 240, 277, 278, 282, 284, 285 modelul arhetipal, 234 Mondrian, Piet, 137 Monet, Claude, 11
Monumentul Washington, 93
Mothersill, Mary, 70
Mozart, W. A., 161, 221-223, 251 muzeu, 58, 158, 182, 208, 210, 248
muzică, 8, 21, 26, 29, 32, 61, 64, 80, 81, 84, 91, 101, 102, 113, 115, 124, 125, 139, 140, 143, 153, 154, 161, 173, 174, 193, 206, 228, 231, 232 mythopoesis, 240
N
Narcis, 237, 257, 285 Nash, Ogden, 41 neo-platonism 285 Nero, 237
Newman, Paul, 129 Nietzsche, Friedrich, 147, 169, noii me tangere, 82 non-artă, 260 Norris, Christopher, 262 Novitz, David, 216, 264
O
Obiect, 35, 37, 38, 48, 51, 54, 58, 59, 66, 68, 75, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92-96, 98, 99-102, 120, 123, 126-129, 155, 157, 161, 162, 163, 166, 171-173, 179, 181-183, 185-193, 197, 198, 201, 204, 205, 209, 215, 218, 219, 239, 248, 250, 255, 257, 265, 279, 280, 285, 286
Ogilby, John, 28
O'Hara, Daniel, 264 operă de artă, 15, 37, 54, 60, 67, 68, 97, 115, 126, 128, 129, 132-135, 146, 147, 153, 157, 162-164, 166, 172, 174, 177, 178, 187, 190, 191, 197, 198, 202, 206, 218, 219, 231, 233, 235, 251, 252, 254, 279 ordine matematică, 21 originalitate, 5, 109-111, 114, 147, 154, 155-157, 159-161, 163, 164, 166, 169, 170, 233, 286
Ortega y Gasset, 261
Othello, 44
Oxford, Contele de, 256
Palmer, R. E., 217 patronaj, 139, 205, 243, 244, 245, 249-252, 258, 263
pentametrul iambic, 286 percepție estetică, 81, 185, 203, 213, 241, 260, 286
perspectivă, 11, 12, 17, 20, 21, 30, 34, 48-51, 66-69, 80, 86-89, 92, 107, 113, 118, 142, 143, 145, 146, 148-151, 159, 160, 173, 175, 179, 180, 184, 190, 192, 196-198, 204, 205, 221, 225, 226, 237, 239, 240, 242, 250, 257, 258, 282, 287
Petrarca, Francesco, 83, 90, 92
Picasso, Pablo, 137, 145, 231, 252 pictură, 8, 18, 21, 25, 26, 37, 38, 51, 59, 79, 80, 81, 84, 89, 92, 95, 98-100, 102, 110, 114, 122, 125, 127, 136-139, 141,

143, 145, 149, 153, 158, 161, 162, 165, 172, 174, 180, 184, 185, 197, 199, 201, 206, 232, 233, 235, 239, 246, 251, 280, 281, 290 pitoresc, 286 plăcere estetică, 50-52, 58, 106, 107, 117, 158, 206, 224, 281, 287

Platon, 22, 70, 88, 117, 123, 144, 168, 216, 286 platonism, 47, 100, 286

Plotin, 22, 70, 88, 219, 285 poezie, 8, 10, 31, 45, 52, 80-84, 89, 101, 109, 110, 113, 114, 118, 122, 124, 125, 135, 136, 139, 147, 149, 153, 169, 174, 185, 225, 226, 234, 247, 286-289

Pontormo, Iacopo, 251

Portret al artistului în tinerețe, 227 postmodernism, 264

Povestiri din Canterbury, 225 practică, 7, 8, 11, 31, 34, 58, 65-70, 73, 75, 81, 90, 107, 113, 127, 128, 130, 137, 158, 174, 179, 180-183, 187, 189, 190, 192-197, 203, 207, 209-212, 222, 224, 238, 242, 253, 254, 260, 263, 277, 278, 280, 287

Index

L

Presley, Elvis, 161 predicat estetic, 5, 36-43, 64, 71, 81, 85, 287 pseudo-artă, 124, 232 psihoterapie, 93 public ideal, 115, 178, 181, 195-198, 202, 204, 206, 213, 237 Puccini, Giacomo, 30

R

Rafael, 110

Ramsay, Allan, 37 reacția estetică, 12, 64, 195, 197, 204, 242, 250, 252 receptare estetică, 12, 27, 181, Redpath, Theodore, 168 regulă 28, 40-43, 57, 58, 64, 68, 281, 283, 285 religie, 8, 34, 49, 51-53, 73, 82, 101, 125, 129, 134, 144-146, 253, 263, 290 Rembrandt, 158, 161, 245 Renaștere, 8, 10, 26, 102, 113, 140, 145, 177, 288 retorică, 42, 88, 102, 125, 235, 262, 288 revoluție științifică 93, 113, 118, 263, 288 Reynolds, Sir Joshua, 127, 167, Richard al III-lea, 256

Ricoeur, Paul, 71

Ridley, Aaron, 14, 123

Riefenstahl, Leni, 222, 223 ritm, 21, 45, 46, 81, 82, 84, 89, 91, 154, 173, 198 ritual, 5, 68, 95, 125, 141, 148, 173, 174, 232-236, 238, 240, 262, 275

Robinson Crusoe, 133

Roma, 160, 193, 237 roman, 30, 32, 61, 64-69, 80, 84, 89, 97, 98, 100, 108, 115, 126, 127, 128, 130, 135, 136, 139, 144, 153, 161, 162, 174, 180, 183, 185, 186, 199, 200, 205, 208, 221, 223, 227, 228, 234, 239, 246, 248, 249, 253, 255

Rudner, Richard, 123

Ruskin, John, 116, 124, 136

S

Santayana, George, 70, 71

Scheffler, Israel, 72

Schopenhauer, Arthur, 147, 169, 170 sculptură, 26, 58, 80, 84, 89, 95, 96, 125, 129, 139, 159, 161, 165, 234, 246

Searle, John, 261 secolul XIII, 109 secolul XVII, 8, 22, 25, 35, 89, 93, 96, 106, 113, 117, 139, 143, 147, 157, 158, 240, 241, 244, 247, 248, 254, 288

Shakespeare, William, 44, 45, 46, 75, 131, 249, 254, 256, 257, 268
 Shelley, Percy Bysshe, 52, 73, 144, 169
 Sibley, Frank, 71
 Silverman, Hugh, 264 simt, 26, 27, 30
 Simson, Otto von, 167
 Sircello, Guy, 70 sistem metafizic, 23, 93, 99, 101, 111
 Smollett, Tobias, 128
 Socrate, 22, 57, 67, 236
 Sonfist, Alan, 170
 Spadafora, David, 263
 Spanos, William V., 264
 Spencer, Edmund, 225
 Stalin, Iosif, 47
 Stein, Gertrude, 231, 252 stil, 10, 11, 36, 37, 80, 102, 110, 115, 129, 149,
 151, 160, 194, 232, 250, 251, 252, 264, 285
 Stolnitz, Jerome, 214
 Stone, Oliver, 51
 Strawson, Peter, 123
 Stubbs, George, 245
 Suleiman, Susan, 264 suprarealism 51, 229, 262, 289
 Tate, Alan, 232 teorie, 4, 7, 9, 10-13, 19-23, 26, 27, 29, 32, 35, 42, 46, 56,
 61-70, 75, 76, 84, 86-96, 99-102, 104-124, 128, 130, 133, termen deschis, 65,
 290 Texas Chainsaw Massacre, 184 Tilghman, Ben, 215 Tolstoi, Lev, 115, 124,
 219 Tomlones, 115, 150, 161, 183,
 — 235, 269 Tormey, Alan, 124 Townsend, Dabney, 2, 4, 15, 168, 217
 tragedii, 25, 44, 45, 46, 48, 62, Triumful voinței, 222 Turbayne, Colin, 71
 U
 Ucenic. 110, 113, 128, 134, 140 umanizarea naturii, 224 Urmson, J. O.,
 71 valoare, 5, 24, 27, 28, 43-55, 59, 67, 68, 72, 99, 100, 111, 116, 142, 146, 155,
 156, 158, 159, 180, 191, 200, 225, 230, 239, 246, 252, 261, 265, 275, 279-281, 286
 van Gogh, Vincent, 248 Wilde, Oscar, 226. >. – ^c,?:
 Vasari, Giorgio, 251, 266 Wimsat, William, 168, ? J~ -
 Veronese, Paolo, 131, 167, 251, Wind, Edgar, 167
 Wittgenstein, Ludwig, 63, 73, ?
 215, 259, 265 Wolfe, Tom, 263 Wollheim, Nicholas, 73 v
 Wolterstoff, Nicholas, 123 ii; -Woodmansee, Martha, 214, 263:<- Woolf,
 Virginia, 232, 282
 Walton, Kendall, 216 ^rb*:
 Warhol, Andy, 60, 248 -
 Warren, Robert Penn, 232
 Washington, George, 93, 174, video, 90, 174, 207, 225, 228 Vigee-
 Lebrun, Marie-Louise Elisabeth, 36 viziune arhaică, 148 -' -
 W
 Wyatt, Thomas, 41, 82, 83, 84, «j. 90, 92, 97, 115, 266

Yeats, W. B., 226, 261 Z
 Weitz, Morris, 72, 73
 Wheelwright, Philip, 71 _, Whistler, James McNeill, 136, • •. -> Zapruder,
 (filmul h\$ k\$X
 Zeuxis, 137, 138 -v.,
 Ziff, Paul, 72. ^.'.'^ 137 Whyte, Lancelot Law, 122
 EDITURILE ALL
 BD. TIMIȘOARA NR. 58, SECTOR 6 – BUCUREȘTI SAU CP. 12-107
 TEL.: (01) – 4022600; 402 2620; FAX: (01) – 402 2610;
 E-mail: comenzi@all.ro; http://www.all.ro
 NU SE TIMBREAZĂ!
 CORESPONDENȚA RĂSPUNS
 C. R.
 SETAXEAZĂ LA DESTINAȚIE
 TALON DE COMANDA
 Depuneți talonul de comandă, completat, în cea mai apropiată cutie
 poștală! NU AVEȚI NEVOIE DE TIMBRU!
 TALONUL POATE FI FOTOCOPIAT!
 EX P EDITOR] (VĂRUGĂMSĂCOMPIETATÎCÂTMAICITETPOȘIBIL)
 Nume și adresă (persoană fizică): _
 — Telefon:
 Nume și adresă (școală, firmă, instituție):
 Telefon:
 Nume persoană de contact: Plata va fi efectuată de: l l (persoană fizică) l i
 (școală, firmă, instituție)
 DESTINATAR
 EDITURILE ALL BUCUREȘTI, O. P. 12, CP. 107
 PLATA SE VA FACE RAMBURS (LA PRIMIREA COLETULUI POȘTAL).
 TAXELE POȘTALE DE EXPEDIȚIE SUNT S-UPORTATE DE EDITURĂ.
 Estetica isbn 973-684-328-9 ESENȚIAL este o colecție de dicționare,
 mici enciclopedii și lucrări de sinteză, structurate pe domenii: istorie, filosofie,
 logică, estetică, sociologie, psihologie, pedagogie, antropologie. Cărțile acestei
 colecții își propun să construiască, în câmpul de interes al tinerei generații,
 esențialul – un corpus terminologic modern și riguros, un instrument
 metodologic absolut necesar disciplinelor socio-umane din perimetrul școlar și
 universitar.
 Profesor de istoria filosofiei, estetică și teoria literaturii la Universitățile
 Texas at Arlington și Armstrong Atlantic State din Savannah, Georgia, pune la
 lucru în acesta carte toate instrumentele analitice ale fizicianului, logicianului
 și filosofului științei într-un domeniu atât de complex și de evanescent cum este
 studiul artei.
 Acest volum este o introducere fascinantă în temele centrale și metodele
 de bază ale esteticii și filosofiei artei. Oferind o tratare analitică și istorică a
 tematicii, incluzând multe exemple ilustrative, care motivează și totodată

stimulează discuția teoretică, Introducere în estetică este cursul ideal pentru novicele în filosofie

SFÂRȘIT