

istoria artei

„Monumentum princeps” și geneze statale medievale
în Europa răsăriteană
Răzvan Theodorescu

→2

«Rien de nouveau rue de Varenne...»
Cristian-Robert Velescu

→24

„Supraviețuirile” lui Aby Warburg
Ruxandra Demetrescu

→44

Adorația ca ideal estetic
Luigi Bambulea

→60

Fundamentele filosofice ale artei la Kandinsky și Klee
Dragoș Grusea

→74

Despre pictură în *Fenomenologia percepției*
Remus Breazu

→94

Vechea și noua estetică
Cornel-Florin Moraru

→110

„Etica și estetica sunt unul și același lucru.”
Constantin Aslam

→136

Expoziții de artă din România
09.2021–02.2022
Cristina Cojocaru

→162

studii vizuale și critică
de artă

teoria artei

estetică

varia

Str. G-ral Constantin Budișteanu 19
Sector 1, 010773 București

+ (40) 21.312.54.29

+ (40) 21.312.51.97

rectorat@unarte.org

una@unarte.org

2971–8503

2971–8503

Editura UNArte

A

T

E

ISSN

ISSN-L

©

Cătălin Bălescu

Ruxandra Demetrescu

Constantin Aslam

Eugen Gustea

Carmen Apetrei

Luigi Bambulea

Cornel-Florin Moraru

Dragoș Grusea

Remus Breazu

Dep. Design / UNArte

Editor

Board

Redacție

Design

una

Având în vedere abordările problematicii artistice în contextul cultural actual, considerăm necesară apariția acestei reviste. Discursul alambicat, cu valențe filosofice, dezvoltat în numele schimbării modelului de comunicare, a generat o atitudine confuză, care tinde să ocupe și să provincializeze perpetuu spațiul artistic. Această situație nu este nici nouă și nici nu vizează doar artele plastice. Este prezentă și în abordările politice și sociale, în care forme structurale de avangardă sunt preluate fără niciun complex și umplute cu un conținut autohton, conținut care distorsionează realitatea socio-politică și culturală, conform unei mai vechi tradiții, ce vine din secolul al XIX-lea.

Dorim să reactualizăm principiile care au sistematizat expresia și semnificațiile artei moderne, prin tot ceea ce avem la dispoziție: imagini, traduceri, idei și texte din arta contemporană română și universală.

Suntem convinși de faptul că o abordare de conținut este în beneficiul tuturor membrilor comunității artistice, de la studenți la artiști profesioniști.

Cătălin
Bălescu

„Monumentum princeps” și geneze statale medievale în Europa răsăriteană*

Răzvan
Theodorescu

* Studiul de față reprezintă o comunicare a autorului susținută la Academia Română în anul 1977, ulterior publicată ca prim capitol al volumului *Itinerarii medievale*, Meridiane, București, 1979, pp. 8–36.

Résumé «Monumentum princeps» et genèse d'état en Europe orientale au Moyen Age

Une recherche de type comparatiste a mis en évidence le rapport entre, d'une part, les genèses étatiques dans l'espace bulgare balkanique, hongrois et russe, liés à la conversion au christianisme des Touraniens et des Slaves ou bien à la naissance presque concomitante d'un État et d'une église nationales (en Serbie) et, d'autre part, l'apparition des monuments „de propagande”, monuments d'exception par leurs dimensions, par la richesse des matériaux mis en oeuvre, par leur fonction politique et leur écho dans la civilisation du premier État bulgare et de la Hongrie arpadienne, de la grande principauté de Kiev et du royaume des Némanides, du IX^e au XIII^e siècles. L'analyse de chaque édifice ici défini avec le terme nouveau de „monumentum princeps”, doublée d'une analyse des sources écrites de l'époque, a révélé des traits communs de tous ces monuments situés aux endroits différents: ainsi, la grande basilique de Pliska et l'église „ronde” de Preslav, la basilique de Székesfehérvár, la cathédrale de Sainte-Sophie de Kiev et l'église du Sauveur de Cernigov ou bien celle de la Mère Dieu de Studenica sont les monuments-symboles des genèses d'État à l'époque des khans et des „tzars”, des rois apostoliques, des grands knézes et des joupans qui ont uni des tribus jadis migratrices et ont conquis des territoires nouveaux. Ces monuments ont fidèlement reflété – et parfois d'une façon éclatante – les options de ces États nouveaux quant aux „modèles culturels”. Ils ont été érigés justement à l'époque de la conversion au christianisme de leurs fondateurs et du pays entier, ayant également, le rôle de nécropole de la famille régnante, de lieu de couronnement, de prototype stylistique dans l'art local des siècles ultérieurs, remarquables par leur richesse et leur faste, invariablement mentionnés par les chroniqueurs d'État et aux missionarismes byzantin et papal, représentaient – dans un temps d'oralité prépondérante en Europe – les témoins précieux d'une idéologie féodale naissante, d'une prépondérance de l'élément visuel dans l'horizon culturel d'autour de l'an mil. Ils étaient destinés à impressionner par leurs valeurs sensorielles et symboliques, par l'art de la mosaïque et de la fresque, de la sculpture en pierre et en marbre, de l'orfèvrerie et de l'argenterie, de servir l'autorité nouvellement établie d'un État avec ses hiérarchies rigides de même que la nouvelle foi imposée aux populations jusqu'alors païennes (les Bulgares et les Magyars asiatiques, les Slaves du Dniepr).

Une situation autre fût celle des terres roumaines où on ne trouve pas des monuments-symboles de la genèse d'État, bâtis avec ostentation, en riches matériaux et célébrés par les textes du Moyen Age. Les premières fondations-nécropoles des dynasties princières de la Valachie et de la Moldavie, l'église Saint-Nicolas de Curtea de Argeș et celle, au même vocable, de Rădăuți, ont été, au XIV^e siècle, de sobres monuments en pierre et brique, d'une élégante simplicité, jamais décrits en détail par les chroniqueurs. Loin d'être le résultat d'une modestie de moyens de la part des souverains roumains, ce phénomène a des racines profondes et des raisons qui expliquent amplement la position spécifique gardée en Europe orientale par la seule romanité médiévale de ces parties du monde. A la différence des peuples touraniens et slaves avoisinés, nomades ou bien tardivement sédentarisés à l'époque de la naissance de leur État féodal et de la conversion au christianisme, les Roumains représentaient la seule population de l'Europe orientale vivant dans un ancien horizon chrétien folklorique, d'origine latine, remontant à l'antiquité tardive et correspondant à l'esprit des sédentaires, qui ont conservé au Moyen Age, au moins depuis le IV^e siècle, certaines structures économiques et politiques, religieuses et artistiques, dans une remarquable continuité où on ne trouve pas de „monumentum princeps” fastueux, lié à une conversion spectaculaire au christianisme et à une fondation d'État aux sujets jusqu'alors nomades ou semi-nomades.

Keywords

Middle Ages

feudalism

state genesis

founding monument

Byzantine commonwealth

christening

representative architecture

sovereignty

ecclesiastical history

comparative history

Balkan studies

Byzantine studies

visual studies

Formarea Europei – cum a fost denumită în istoriografie, cu un cuvânt nu lipsit de temeieri, o anume epocă de la începuturile evului mediu – a cunoscut scrutări numeroase și din perspective felurite, îndeobște în ultimele decenii, revelând geneza unor structuri politice și economice, sociale și mentale cărora le-au fost conturate tot mai precis etapele și mecanismele, obârșiile și posteritatea. Nu mai puțin, o anume cercetare istorică comparativă, cu priviri, deopotrivă, către Occident, către Bizanț, către lumea scandinavă sau aceea islamică, a putut, pe multiple planuri ale vieții societăților dinainte și de după anul 1000, să indice, uneori neașteptat, legăturile și împrumuturile reciproce, originile, nu o dată comune, clasice sau chiar protoistorice, ale unor evoluții paralele și, în mare măsură, interdependente.

De la integrările sau, dimpotrivă, de la dezintegrările statale la felurite aspecte ale cuceririlor militare din primul mileniu, de la feudalizarea progresivă a societății la circulația monetară, de la structurile ecleziastice – de felul celor parohiale – până la probleme de ideologie feudală – precum cultul suveranului –, gama chestiunilor pe care istoricii le-au dezbătut în legătură cu evoluția Europei în jumătatea de mileniu scursă între 800 și 1300 – pentru a ne opri la două repere cronologice din epoci ce începeau o relativă stabilitate – a fost extrem de variată; ea integra în discuție, mai de fiecare dată, atât Apusul, cât și Răsăritul, chiar dacă accentele cele mai numeroase au fost puse asupra celui dintâi, măcar și numai pentru faptul că principalii exegeți ai epocii au fost în primul rând buni cunoscători ai istoriei medievale vest- și central-europene. Rațiune în plus, în ceea ce ne privește, de a încerca să abordăm aici, în aceeași perspectivă comparativă, un capitol al genezelor feudale europene, văzute din unghiul creațiilor statale, limitându-ne la mai puțin cercetata Europă răsăriteană și la un anume raport precis ce poate fi stabilit între, pe de o parte, genezele statale din spațiul bulgar balcanic și ungar, rusesc și sârbesc, legate de împrejurarea capitală a convertirii unor triburi la creștinism sau a nașterii Bisericii sub pavăza unui stat de recentă dată și, pe de altă parte, apariția, aici, a unor monumente de excepție, prin dimensiuni, prin noblețea materialelor puse în operă, prin funcția politică și prin ecoul cultural în civilizația primului stat bulgar și a Ungariei arpadiene, a marelui cnezat din Kiev și a regatului din Raska Nemanizilor, din secolul al IX-lea până în cel de-al XIII-lea.

Cât despre sensul unor asemenea monumente excepționale, ridicate în chiar centrele politice și spirituale ale unor state apărute în Europa răsăriteană în răstimpul abia evocat – la Pliska și la Preslav, în secolele al IX-lea și al X-lea, la Székesfehérvár, în secolele al X-lea și al XI-lea, la Kiev și Cernigov, în secolul al XI-lea, la Studenica, în veacurile al XII-lea și al XIII-lea –, el ne apare limpede de la bun început. Fiecare dintre lăcașurile de cult despre care va fi vorba mai jos, din variate puncte de vedere, a constituit un simbol în piatră sau în marmură, în frescă sau în mozaic, al unui moment, și el de excepție, din

viața ținutului unde a fost înălțat, fiecare a fost gândit ca un instrument impresionant, maiestuos și convingător în opera de evanghelizare, de misionarism creștin întreprins din Panonia până la Nipru, de la Marea Adriatică la Marea Neagră, de curia papală din Roma și de patriarhatul din Constantinopol, în veacurile de cumpănă dintre primul mileniu și mileniu nostru, atunci când, rând pe rând, bulgarii la sfârșitul secolului al IX-lea, ungurii și rușii către finele secolului al X-lea, treceau de la viața tribală păgână la o viață creștină organizată, sau atunci când sârbii, în jurul anului 1200, pășeau spre o organizare ecleziastică proprie și autonomă, indisolubil legată de nașterea statului lor medieval.

Chiar dacă precedate de alte lăcașuri, mult mai modeste, durate la vremea lor în lemn sau în piatră, marcând în limbajul artei unele, prime, tentative de creștinare din aceleași regiuni, vom constata nu mai puțin că marea bazilică de la Pliska sau „biserica rotundă” de la Preslav, bazilica de la Alba Regia, biserica *Sf. Sofia* din Kiev sau cea cu hramul Spas Preobrajenski din Cernigov, în fine, biserica Maicii Domnului de la Studenica sunt toate, fără excepție, monumentele-simbol ale momentului genezelor statale, cele mai importante ale statului feudal; că au oglindit toate, în chip fidel și adesea strălucit, căutările și opțiunile noilor formațiuni statale în materie nu numai de artă, ci chiar de model cultural, că au fost înălțate în preajma imediată a unor ani în care istoria spirituală a Bulgariei și a Ungariei, a Rusiei și a Serbiei a cunoscut o cotitură decisivă pentru viitorul ei, că au fost, deopotrivă, majoritatea, necropole ale neamului feudal întemeietor de stat, lăcașuri de îngropăciune ale suveranilor celor dintâi, prototipuri stilistice pentru arta secolelor următoare, receptacole de bogăție, de fast și de prețiozitate, ca atare descrise în cronicile contemporane ridicării lor. Prin toate aceste trăsături comune pe care am putut a le stabili, fiecare dintre amintitele edificii începătoare de serie culturală, purtătoare ale unei ideologii (pe care o vom comenta la locul cuvenit) și ilustratoare ale unor origini statale, răspunde, credem, la ceea ce am încercat să denumim – cu un termen ce ni s-a părut îndeajuns de elocvent – „monumentum princeps”.

Dar a pune discuția pe asemenea făgașuri echivalează cu a acorda vizualului, în speță monumentului de arhitectură și podoabei sale parietale, odoarelor de tot felul ce-l împodobeau, un rol covârșitor în mentalitatea medievală de început, făcând din ele deopotrivă obiect al interesului istoricului și sociologului, al istoricului Bisericii și al celui al artei. Nu mai puțin, în termeni teoretici pusă problema, se ajunge, pentru epoca amintită, și la o certă, plină de interes, particularitate a raportului artei, al culturii plastice cu ideologia, particularitate pe care istoricul nu poate să nu o releve atunci când se apleacă asupra unui capitol anume, cu adânci semnificații în istoria civilizației, cel al genezelor culturale, al celor etnice chiar, mai apoi „naționale”, din evul mediu european. Ne gândim la împrejurarea că puținătatea datelor istorice referitoare la mentalitățile, la ideile, la gusturile și la concepțiile epocii – fie ele chiar la nivelul aulic feudal, reflectat în restul timpurilor medievale în cronicile, în documente diplomatice sau în poeme epice –, cu greu ne lasă să întrevădem în Apusul, dar mai ales în Răsăritul continentului european, din veacul al IX-lea până în cel de al XII-lea, altceva decât crâmpoșele ale unei ideologii contemporane fenomenului creațiilor statale și celui al convertirilor la creștinism, prin acte de autoritate imperială, princiară sau cnezială, conjugate cu opera de misionarism latin și bizantin, din Scandinavia până la Volga; și ne gândim din nou la faptul că în această sferă istorică – într-o vreme de accentuată oralitate literară, de restrînte pentru opera scrisă în întreaga Europă – în primul rând și într-o proporție covârșitoare, elementul vizual, pasibil a impresiona prin valorile-i senzoriale și simbolice, documentul plastic, faptele de artă, de artă a zidirii în materiale durabile și nobile, de artă a mozaicului, a frescei, a sculpturii în piatră și marmură, a prelucrării metalului

prețios – fapte tot mereu aflate în orizontul fastului, simbolizând puterea, autoritatea acum constituită într-o ierarhie rigidă, simbolizând, nu mai puțin, o răsunătoare impunere de nouă credință maselor rurale până atunci, în cea mai mare parte a lor păgâne –, acestea sunt cele ce aruncă cele mai clare și mai neașteptate lumini tocmai asupra modului de a gândi, asupra a ceea ce numim astăzi „ideologia” unei întregi epoci de geneze politice și sociale, ideologie ce ar rămâne, într-o oarecare măsură, criptică, nedeslușită, fără ajutorul operei de artă.

Cel ce își apleacă privirea asupra începuturilor statale medievale din Europa răsăriteană va fi adus să constate că pretutindeni aici – cu o singură și notabilă excepție, pe care o reprezintă spațiul românesc –, aceste noi întocmiri politice, fie că erau contemporane cu și, în bună parte, legate structural de procesul creștinării misionare a unor triburi turanice sau slave, în migrație sau sedentarizate (cazul Bulgariei, al Ungariei și al Rusiei), fie că se aflau într-un raport strâns cu întemeierea unei Biserici independente într-un mediu mai de mult creștinat (cazul Serbiei), își instaurau autoritatea însoțind-o de una sau mai multe, spectaculoase, edificări de monumente, ce reflectau foarte precis ideologia momentului, simbolizau puterea unei monarhii recent întemeiate și intrau în posesia unor titluri sau coroane trimise de la Constantinopol sau de la Roma, monumente menite, ca atare, a se înălța în chiar inima noului stat, a fi împodobite cu cele mai scumpe materiale și tehnici curente în Europa medievală timpurie, mozaicuri, marmură, odoare de aur și argint, a fi deci ceea ce am numi astăzi „frumoase” – în ideea exprimată într-o scrisoare a patriarhului bizantin Fotios către proaspăt convertitul cărmuitor bulgar Boris-Mihail, și anume că frumosul, unitatea armonioasă și perfecțiunea formei sunt caracteristici ale credinței, creștine ea însăși –, monumente menite a deveni autentice prototipuri în arta și în mentalitatea artistică, ba chiar, am spune, în ideologia posterității imediate, ajungând a fi descrise cu admirație, uneori cu lux de amănunte, în cronici ce glorificau pe suveranii ctitori, întemeietori și creștinători de țară, sprijinitori de nădejde ai Bisericii, și ea nou întemeiată.

De la marii feudali laici și ecleziastici până la oamenii de rând ai Europei răsăritene, în epoca scursă între secolul al IX-lea și cel de al XII-lea, un asemenea tip de „monumentum”, ce întruchipa, unite, puterea și bogăția celor două instituții ivite acum pe scena istorică, care erau „regnum” și „sacerdotium”, trebuia să impresioneze printr-un fast și prin dimensiuni ce deveneau insolite într-un peisaj de civilizație mult „ruralizată”, obișnuită mai curând cu construcțiile de lemn, într-o lume care de câteva secole – de la sfârșitul antichității clasice europene, mai precis spus – era lipsită de edificii monumentale aulice, înălțate în materiale nobile și durabile. În acest sens trebuie înțeles, credem, rolul cu totul excepțional al vizualului la cumpăna dintre cele două milenii și vom adăuga de îndată că el era propriu nu doar părților orientale ale continentului, ci întregii Europe, în care atât întemeierile de state coincizând cu creștinările, cât și cele nelegate direct de asemenea convertiri se conjugau cu ctitorirea unor monumente făcute să dureze, cu semnificații mai mult sau mai puțin limpezi ale unor planuri de arhitectură, ale unor scene iconografice zugrăvite sau redată în mozaic, în cuprinsul câte unui asemenea „monumentum princeps” dătător de măsură pentru concepția aulică, pentru ideologia feudală a timpului.

Pilduitor între toate și suficient de cunoscut pentru a nu insista asupra-i este cazul capelei palatine de la Aachen, care, deși înălțată într-un mediu franc creștinat de mai multă vreme, rămâne monumentul principal, mai mult chiar, simbolul unui imperiu în care intrau treptat, înainte și după 800, grație acțiunii militare și misionare patronate

de Carol cel Mare, tot mai multe neamuri germanice și slave, aduse acum la credința creștină. Ridicarea, la sfârșitul extrem al secolului al VIII-lea, a unei „basilica Sanctae Dei genitricis Aquisgrani opere mirabili”, așadar purtând un hram pe care îl va avea aproape fiecare „monumentum princeps” din Europa răsăriteană – și bazilica regală de la Alba Regia, în Ungaria, și biserica Maicii Domnului de la Studenica, în Serbia (în timp ce în biserica „Sf. Sofii” din Kievul Rusiei știm că altarul principal era dominat de mozaicul închipuind tot Fecioara) –, avea loc într-o atmosferă de „istorism” am spune astăzi, îmbibată de tradiții romane creștine, într-o reședință imperială ce era o „Nova Roma” și pentru un suveran ce se voia el însuși și care era socotit în documentele sale drept un „Novus Constantinus”, ca o referire precisă la primul împărat creștin, simbol al Imperiului roman în viziunea carolingiană, modelul de predilecție al celui dintâi cărmuitor feudal din Europa apuseană. Că modelul capelei ridicate de către Odo de Metz se găsea într-un venerabil lăcaș ierusalimitean al secolului al IV-lea și că, pe de altă parte, ctitoria italică a unui alt model al suveranilor întregului ev mediu, care a fost împăratul Justinian – ne referim la biserica ravennată „San Vitale” – nu lipsise din inspirația arhitectului carolingian, lucrul este bine știut, după cum iarăși știut este prestigiul de care avea să se bucure biserica imperială din Aachen în ochii celor dintâi cărmuitori feudali creștini și ai clericilor, misionari sau locali, din unele „regna” central-europene ale secolului al X-lea. Ceea ce merită însă a fi notat în acest context este faptul că abia amintitul prestigiu ținea de cel puțin trei factori, ce vor reveni în discuția privitoare la monumentele nu mult ulterioare ale Europei răsăritene. Cel dintâi ar fi caracterul de necropolă imperială al capelei din Aachen, de lăcaș de veci al fondatorului unei dinastii de importanță europeană, al celei carolingiene; cel de-al doilea este împrejurarea ca aci aveau să se săvârșească multă vreme toate încoronările suveranilor unicului „imperium” al Europei apusene; în fine, cel de-al treilea – situat în orizontul vizualului – este faptul că aici nicio bogăție nu fusese îndeajuns pentru împodobirea acestui „monumentum princeps” al statului lui Carol cel Mare, și din această perspectivă este suficient să ne reamintim că Eginhard simțise nevoia să consacre rânduri întregi aurului și argintului ce ornau capela sau din care erau cizelate vasele liturgice dăruite de Carol, porților, balustradelor și candelabrelor de bronz, coloanelor de marmură, nu întâmplător aduse tocmai de la Roma și de la Ravenna.

Monumentele cele mai reprezentative din cele două principale arii politice și culturale ale Europei dinainte și de după anul 1000, aceea carolingiană și ottoniană, pe de o parte, aceea bizantină, pe de alta, aveau să constituie, incontestabil, inspiratoare directe sau mijlocite ale acelor lăcașuri – îndeobște mai modeste, uneori însă foarte bogate și rafinate, la rândul-le – pe care misiunile latine și cele orientale, grijulii pentru ceea ce am denumi astăzi „propaganda vizuală” a ideologiei lor, le vor răspândi în vasta operă de evanghelizare a secolelor IX–XI din Germania până în Balcani și din Boemia până în Rusia.

Dacă, așa cum s-a subliniat foarte nuanțat, misiunile latine pornite îndeobște din regiunile mărginașe ale Imperiului german, de la Salzburg sau Magdeburg, de pildă, și nu din centrele culturale cele mai „moderne” și mai înfloritoare ale epocii, de felul celor de pe Rin, erau mai puțin apte să răspândească în părțile boemo-morave sau panonice o artă de foarte bună calitate, care să reflecte fidel ideologia și estetica vremii (monumentele lor fiind de obicei fie de lemn, fie de piatră, dar cu dimensiuni și mijloace constructive mai curând modeste, excepție făcând aici doar ampla bazilică de la Székesfehérvár a lui Ștefan I al Ungariei, rod însă al unei misiuni pontificale, și nu imperiale), situația misiunilor Bisericii din Bizanț era cu totul alta. Pornit de fiecare dată din capitala bazileilor

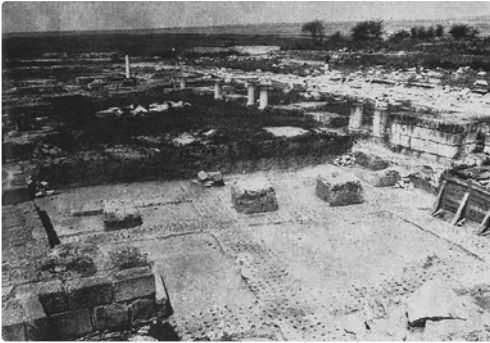
de pe Bosfor, la inițiativă patriarhală și imperială conjugată, misionarismul bizantin, încheiat cu convertiri importante în Bulgaria secolului al IX-lea și în Rusia celui de al X-lea, cu întemeieri de biserici aduse în obediență ierarhică față de Constantinopol, a oferit de fiecare dată, pe planul artei, modele de cea mai înaltă calitate, copiate întocmai sau prelucrate în monumente ale locului ce se constituiau în tot atâtea reflexe fidele ale lăcașurilor aulice bizantine din vremea împăraților macedoneni și comneni – de la pozoaba parietală și planul de arhitectură până la hramuri precum cel al Sf. Sofii sau cel al Adormirii Maicii Domnului –, și aceasta într-o Europă răsăriteană incomparabil mai bogată în resurse materiale decât Occidentul, dacă ar fi să ne gândim măcar și numai la cazul Rusiei din timpul lui Vladimir.

Misionarismul latin, ca și cel bizantin ajungeau, în secolele IX–XI, la o amploare nemăvăzută până atunci – este epoca creștinărilor din Boemia și Ungaria, din Polonia și din Scandinavia, din Rusia și din Bulgaria –, într-un moment de desăvârșiri de geneze etnice, de apariții de state noi, cu instituții proprii, cu monedă proprie, cu o politică adecvată poziției lor culturale și geografice, într-un context de viață spirituală dominată de un monahism benedictin sau basilian și de expansiuni teritoriale legate, în bună parte, de tot mai accentuată demarcare a Occidentului de Orientul continentului. Aceste două misionarisme aveau să se întâlnească în epocă în Europa de sud-est, est-centrală și orientală, mai exact spus în Bulgaria, în Ungaria și în Rusia, într-o concurență semnificativă în primul rând pentru pendulările și opțiunile culturale ale celor pentru a căror convertire la creștinism se înfruntau Roma și Constantinopolul. Căci una dintre trăsăturile ce trebuie reținute pentru fenomenul în cauză, pentru consecințele sale pe tărâmul civilizației materiale și spirituale, este împrejurarea că, în măsuri diferite, cârmuitorii de la Pliska și cnejii de pe Nipru, ca și primii conducători arpadieni din Panonia, au transformat acțiunea de creștinare a lor și a supușilor lor într-o diplomatică pendulare între cele două arii principale, politice și bisericești, ale Europei – cea dominată de papă și de împărații germani și cea supusă inițiativelor împăraților bizantini și ale patriarhilor ecumenici –, mai mult, într-o împedare acțiune politică de câștigare a unei efective autonomii statale și ecleziastice, prin orientări alternative către fiecare dintre ariile amintite și, apoi, prin acceptarea creștinării din acea direcție ce părea mai avantajoasă păturii feudale pe cale de constituire din fiecare regiune amintită.

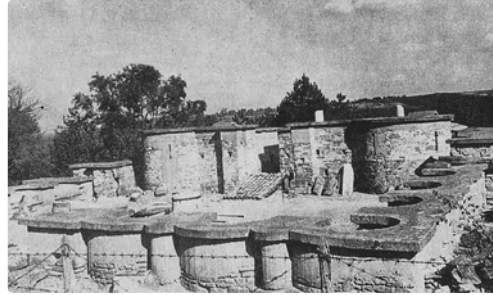
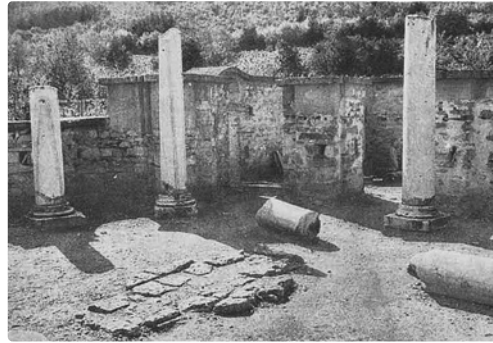
Interdependența autonomiei statale și a autonomiei ecleziastice – iată o constantă evidentă a istoriei medievale timpurii din Europa orientală, regăsită în fiecare caz în parte. Statul comunitar tribal constituit în nord-estul Peninsulei Balcanice după 681, cu cele două religii păgâne dominante – cea a slavilor și cea a turanicilor asiatici –, intra în epoca unei centralizări și a unei feudalizări accelerate odată cu creștinarea în masă a bulgarilor, în cel de-al șaptelea deceniu al secolului al IX-lea – în timpul hanului Boris, cel botezat cu numele imperial bizantin de Mihail –, cu lungile pertractări ale cârmuitorului din Pliska cu Ludovic Germanicul, cu Roma papei Nicolae I și cu Bizanțul patriarhilor Fotios și Ignatie, în fine, cu întemeierea, în 869–870, a unui arhiepiscopat autocefal al Bulgariei în obediența acestuia din urmă și în virtutea unor vechi pretenții constantinopolitane asupra diocezei romano-bizantine a Justinianeii Prima. La fel, în Rusia, unde, în secolul al X-lea și la începutul celui următor, se încheia procesul unei geneze etnice, din amestecul triburilor slave cu elemente finice și varego-scandinave, în acea „ruskaia zemlia” a textelor medievale, de la Ladoga la Kiev, creștinarea rușilor în 988–989 – precedată de botezări izolate la Constantinopol, precum aceea a cneaghinei Olga – coincidea, în timpul domniei marelui cneaz Vladimir Sviatoslavici, cu dobândirea de către acesta, prin Bizanț, a titlului de „basileus” și a unei soții porfirogenete,

a unor preoți și călugări din imperiu, a unor relicve prețioase din Chersonesul Crimeii, ce făcea legătura dintre Kiev și Bizanț; nu mai puțin coincidea cu apariția, în împrejurări concrete cu totul neclare, spre 990, a unei arhiepiscopii, și ea autocefală, a Kievului, devenită în 1037 – în timpul domniei foarte „bizantine” a lui Iaroslav cel Înțelept – o mitropolie a patriarhatului din Constantinopol, cu un cârmuitor grec și cu un lăcaș de inspirație aulică constantinopolitană. Tot atunci, în jurul anului 1000, în vechea Panonie, convertirea la creștinism, prin Roma, a triburilor ungare poposite aci cu un secol în urmă – continuând, la o altă scară, mult mai vastă, misionarismul latin al secolului al IX-lea din mediul slav amestecat cu resturi avarice și cu infiltrații de colonizare franco-bavareze, peste care domneau șefii militari de Zalavár – însemna și încheierea unui veac, cel de al X-lea, ce înregistrase treptata feudalizare a structurilor sociale locale, coexistența unor conducători regionali relativ autonomi față de clanul arpadian – cum ar fi fost acel Gyula, poate din Transilvania meridională, botezat la Bizanț ca și amintita cneaghină Olga, cam în aceeași vreme – și înregistrase, de asemenea, inaugurarea carierei unui regat „apostolic”, cu un creștinism oficial de coloratură romană papală reprezentat, încă sub Ștefan I, fiul „ducelui” Geza și „creștinătorul” ungarilor, de clerul episcopal și de călugării benedictini din centrele politice și ecleziastice ale statului recent creat, la Alba Regia și la Esztergom, la Kalocsa și la Veszprem. O situație întrucâtva deosebită de cele până aici amintite ne întâmpină în cazul Serbiei, în sensul unei lipse de strictă coincidență cronologică între, pe de o parte, convertirea la creștinism a păturii conducătoare locale și apariția unei ierarhii ecleziastice unice sprijinite de aceasta, iar pe de altă parte, între creștinarea propriu-zisă și afirmarea impetuoasă pe plan politic internațional a statului recent creat. Dacă la bulgari, la ruși și la unguri, între apariția propriu-zisă a statului lor și creștinare trecuse relativ foarte puțină vreme, iar procesul feudalizării societății fusese strict contemporan cu cel al convertirii, cazul sârbesc este întrucâtva diferit: sedentarizați definitiv încă înainte de 800, slavii din părțile apusene ale Peninsulei Balcanice vor cunoaște evanghelizarea, ca și bulgarii din zonele răsăritene, încă în cursul secolului al IX-lea – așadar, cu patru veacuri înaintea apariției unui stat feudal sârbesc –, prin filiera francă a Romei și prin aceea a Bizanțului, condiții geografice particulare ajutând la menținerea unei fărâmițări bisericești, cu numeroase episcopate izolate, a uneia politice, cu nenumărați „regi” și „duci”, arhonți și jupani ereditari în Zahlumja și în Raška, în Bosnia și în Duklja; cum se știe, abia lui Ștefan Nemanja, marele jupan din Raška, avea să i se datoreze, într-al șaptelea deceniu al secolului al XII-lea, întemeierea unui stat feudal sârbesc relativ unitar și independent, sub domnia fiului său, numit tot Ștefan – cel ce se va intitula „autocrator” –, fiind trimisă, în 1217, coroana regală și recunoașterea din partea papei, celălalt fiu, Sava, fiind și el recunoscut doi ani mai târziu, de data aceasta de Niceea bizantină, drept cârmuitor al unui arhiepiscopat sârbesc autocefal; în acest fel, primii Nemanizi – începători ai unui lung șir de suverani ce aveau să fie, fapt cu totul singular în Europa, canonizați cu toții – marcau, prin întreaga lor operă politică și religioasă, un moment ilustru printre genezele civilizațiilor medievale sud-est europene.

Unor asemenea evenimente, precum creștinările și întemeierile de biserici locale la popoarele slave și turano-slave din răsăritul european, le-au corespuns, în același moment istoric, ctitoriri de monumente reprezentative pentru ideologia, scopurile și politicile unor state și ele de-abia născute. Împrejurarea că *aceste monumente apar în chiar nucleele genetice ale formațiunilor statale respective*, în reședințele de elecție – autentice „sedes regiae” – ale cârmuitorilor lor și chiar în preajma anilor în care s-a produs convertirea la creștinism și întemeierea „oficială”, recunoscută de una sau de alta dintre cele două autorități spirituale „supranaționale” ale evului mediu, este o primă



↑ Pliska



↑ Preslav

trăsătură comună, pe cât de firească, pe atât de ușor de dovedit printr-o simplă alăturare de date.

Cel ce va fi fost monumentul reprezentativ, în orice caz, grandios pe scară europeană, al primului stat bulgar, uriașa bazilică „regală”, trinavată, de la Pliska, aflată, desigur, în fruntea acelor „șapte splendide catedrale” ridicate de Boris – după mărturia mai târzie a lui Teofilact din Ohrida („ca și cum ar fi aprins un candelabru cu șapte luminări”), era înălțată, într-un peisaj de arhitectură foarte specific, de sinteză bizantino-orientală – cu zidiri masive, de piatră îngrijit lucrată, severe și extrem de monotone –, cândva, în vremea lui Boris Mihail sau a fiului său Simion, într-a doua jumătate a secolului al IX-lea când are loc creștinarea bulgarilor, de care vor fi fost direct legate atât baptiserul, cât și atriumul cu două portice de aci (și unul, și celălalt necesare botezării noilor credincioși); sigur este faptul că monumentul reproducea sau relua, pe același loc, un tip arhitectonic antic ce nu mai era la modă în Bizanțul epocii, dar care era nu mai puțin foarte grăitor, aici, în nordul Peninsulei Balcanice, pentru continuitatea pe care o reprezenta, fie, poate, în sensul cel mai propriu al cuvântului, fie în mod ideal numai, trimițând premeditat spre epoci ilustre ale antichității, cea elenistică, cea romană sau cea bizantină timpurie, de care politic și spiritual vor fi vrut să fie legați conducătorii unui tânăr stat format prin conglomerarea unor triburi până de curând păgâne și migratoare. Epoci ce cunoscuseră, adăugăm, tot pe aceste meleaguri, înflorirea aceleiași tip arhitectonic care, în mai multe exemplare identice, apărea la Pliska, alături de abia pomenita mare bazilică, în vremea imediat următoare creștinării, mărturisind pe plan monumental obișnuitul zel al convertirilor, specifice unui asemenea moment din viața spirituală a unui popor. În aceeași epocă, către 900 sau mai curând, în primii ani ai veacului al X-lea, oricum, în vremea lui Simion, în noua reședință de la Preslav, legată de etapa creștină și slavă a vechii culturi bulgare, era înălțat cel de-al doilea monument reprezentativ al epocii, așa-numita „biserică rotundă” sau „aurită”. Edificiu somptuos și singular al unei epoci în care conducătorul feudal bulgar crescut la Constantinopol, protector al misiunilor bizantine Clement și Naum, era încoronat ca „basileu”, sub zidurile Bizanțului, de



↑ Kiev

către însuși patriarhul acestuia, biserica circulară de la Preslav era, foarte probabil, capela princiară a capitalei Bulgariei; cât despre reluarea, la începutul secolului al X-lea, în vremea maximei puteri a primului stat bulgar, a unui plan și el de tradiții romano-bizantine, plin de cunoscute semnificații în cazul spațiului central corelat de medievali (precum la Ravenna sau Aachen) cu ideea unei puteri centrale atotstăpânitoare și „imperiale”, ea a făcut posibilă înălțarea unui lăcaș de excepție, cu linii și volume mișcate, cu o decorație bogată și strălucitoare, reprezentată mai ales de încrustațiile cu sticlă, ceramică și piatră colorată, ale unor coloane și cornișe de marmură, dar și de o sculptură precumpănitor zoomorfă, în relief înalt, situată la o distanță apreciabilă de „clasicismul” constantinopolitan al vremii, dar foarte aproape de ceea ce va fi fost sensibilitatea și estetica unor slavo-bulgari ce nu uitau, la câteva decenii de la creștinare, unele elemente specifice fastului policrom din arta nomazilor de stepă.

Aceeași tendință vădită spre un decorativism colorat și exuberant, corespunzând unei sensibilități slave și contrastând cu mai severele canoane ale artei bizantine, întâlnim, ceva mai bine de un veac după ctitorirea celor două monumente bulgare, în Rusia primei jumătăți a secolului al XI-lea, la biserica „Sf. Sofia” din Kiev. Urmând cronologic și foarte îndeaproape unui prim vast monument de zid din aceeași cetate de pe malul Niprului, menționat pentru anul 989 în cronica rusă, strict contemporan așadar cu anii convertirii rusești – avem în minte biserica trinavată a Maicii Domnului sau „Desiatinnaia”, înălțată de meșteri din imperiu –, lăcașul cu hramul bizantin al Sf. Sofii, cel mai mare monument religios al Rusiei vechi, începea să fie construit în 1037, exact în timpul întemeierii mitropoliei bizantine de Kiev, cea de care edificiul se va lega nemijlocit. Cu planul său cruciform, majestos amplificat cu cele cinci nave încheiate cu tot atâtea abside și încununate de numeroase cupole, cu galeria deschisă inițial pe trei părți, această biserică ce constituia podoaba domniei lui Iaroslav Vladimirovich, fiul și urmașul creștinătorului Rusiei, își găsea modelul precis în ceea ce privește arhitectura – nu mai puțin, parțial, pentru mozaicuri și fresce – în Constantinopolul unde, cu câțiva timp înainte, solii lui Vladimir își mărturisiseră admirația pentru bogăția neobișnuită

a bisericilor: așadar, în chiar Bizanțul legăturilor imperiale ale unui mare cneaz de Kiev, a cărui domnie însemna aici triumful definitiv al creștinismului, al organizării oficiale a bisericii locale și al puterii princiare ce adusesse în jurul scaunului cnezial pământurile ruse și zdrobise – cu doar un an înaintea ridicării lăcașului „Sf. Sofia” și pe chiar locul înălțării ei – invadatoarele hoarde pecenege.

Cu o decorație în mozaic în partea centrală, datorată unui atelier bizantin (menit a marca, prin ctitoria sa, legătura ecleziastică bizantină), o alta, în frescă, legată de un atelier bizantino-rus și aparținând aceleiași epoci (pe care o mărturisește nava principală, dominată de o adevărată și, am spune, neofită „obsesie” a simbolului crucii – vizibilă în decorația parietală interioară, în mozaic și frescă, în aceea de cărămidă a fațadelor sau în cea, în marmură, a sarcofagului ctitorului), biserica „Sf. Sofia” vorbește de la sine parcă despre semnificația sa de lăcaș al unei epoci de adânci preschimbări pe planul civilizației autohtone. Frescele cu limpezi aluzii iconografice la foarte recenta creștinare a Rusiei kievene, cele din nava centrală, cu reprezentarea atât de bizantină a marului cneaz și a familiei sale, cele din navele laterale extreme, închinată unor cunoscuți sfinți militari, sau cele ale diaconiconului, referitoare iarăși, aluziv, la personalitatea lui Iaroslav Vladimirovici, mărturiseau voința acestui cneaz pravoslavnic și dătător de legi după model bizantin de a marca prin ctitoria sa, deopotrivă, legătura ecleziastică și artistică cu Bizanțul, ce oferise „modelul ideologic” al „Sf. Sofiei” kievene, dar și autonomia sa deplină, caracterul slav al civilizației pe care o patrona, trădat, de altminteri, și de o serie de trăsături particulare, nebizantine, ale monumentului în discuție, mergând de la combinarea mozaicului cu fresca la bogăția ornamentală neobișnuită a interiorului și a exteriorului lăcașului.

Că ridicarea unui asemenea tip de monument, inspirat din prototipuri vestite, din Bizanțul imperial, aducea cu sine pentru ctitori și un soi de „legitimare” politică în mentalitatea medievală a acestor părți de lume, o confirmă, tot în Rusia primei jumătăți a secolului al XI-lea, cazul unei alte biserici, ce a precedat cu puțin înălțarea celei a lui Iaroslav, din Kiev. Ne referim la lăcașul cu hramul Spas Preobrajenski din învecinatul Cernigov – menționat în cronică rusă în anul 1036, dar sigur ceva mai vechi decât această dată –, la care regăsim jocurile de cărămidă pe fațade, cu numeroase cruci astfel compuse, pavimentele cu mozaic în medalioane sau galeria dominând spațiul interior, aceleași elemente ce puteau fi întâlnite la biserica kieviană „Sf. Sofia” după 1037. Venind dintr-un același model bizantin aulic, pe care îl prelua și aceasta din urmă, biserica din orașul de pe malul Desnei era ctitoria unui cneaz de Tmutarakan și Cernigov, Mstislav Vladimirovici, pe care cronicile l-au consemnat nu doar ca frate al lui Iaroslav cel Înțelept, ci și ca rival politic al acestuia, lui datorându-i-se, după 1024, deci tocmai prin vremea când bănuim că se ridica monumentul din Cernigov, temporara rupere în două a ținuturilor kievene, de o parte și de alta a Niprului, pe al cărui țărm stâng se întindea cârmuirea lui Mstislav. Dincolo de înrudirile stilistice evidente ale acestor două monumente rusești din secolul al XI-lea – răspunzând, parcă foarte plastic, chiar apropiatei înrudiri de sânge a ctitorilor –, sensul lor în conturarea unor supremații politice locale ne apare iarăși evident, după cum vom vedea, ecoul lor în arta rusească a epocii imediat următoare trebuie să fi ținut de un prestigiu cultural și politic deosebit, pe care l-au păstrat în Rusia premongolă deceniile scurse între creștinarea din timpul lui Vladimir Sviatoslavici și sfârșitul domniei lui Iaroslav cel Înțelept.

În exact aceleași decenii, imediat premergătoare și următoare începutului mileniului nostru, în ținuturile panonice unde triburile nomade ungare merseseră, de-a lungul



↑ Studenica

veacului al X-lea, spre o anume cristalizare statală, desăvârșită abia sub domnia lui Ștefan cel Sfânt, opera de evanghelizare patronată de papalitate și de acest energetic suveran apostolic a fost întovărășită, în centrul geografic al puterii acestuia, la Székesfehérvár, de ridicarea unei impunătoare bazilici cu hramul Fecioarei Maria, lăcaș ce inaugura programatic, în chiar epoca creștinării ungarilor, în prima treime a secolului al XI-lea, șirul marilor edificii religioase de zid ale regatului arpadian. Monument de prestigiu ce va fi, el însuși, în secolul ctitoririi sale, ca și în cel următor, izvorul principal al prosperității și al privilegiilor cetății ce-l adăpostea, bazilica de la Alba Regia – comentată încă în ceea ce privește structura, dar, oricum, ținând de un orizont de arhitectură occidentală, preromanică, răspândită aci mai ales prin călugării ordinului benedictin –, era chemată, tocmai prin originea sa venerabilă, prin legătura cu un ctitor de la care se vor revendica toți regii următori, să aibă în istoria primelor secole de existență ale regatului maghiar o însemnătate culturală, ideologică mai ales, de prim ordin. După cum iarăși un rol eminent, de data aceasta într-o altă istorie medievală est-europeană, aceea a Serbiei, era menit să-l joace monumentul cel mai reprezentativ al unei vechi civilizații de aici – și anume, din Raška, însăși inima geografică și politică a teritoriului slavilor meridionali din părțile apusene ale Peninsulei Balcanice –, care este biserica, iarăși cu hramul Maicii Domnului, de la Studenica, înălțată în ultimele două decenii ale secolului al XII-lea, între 1183 și 1196, de către cei ce aveau să fie foarte curând principalii „eroi” ai întemeierii regatului independent și a Bisericii autonome a Serbiei, Ștefan și Sava, cel dintâi, fiind suveran încoronat al acesteia și primul ei arhiepiscop.

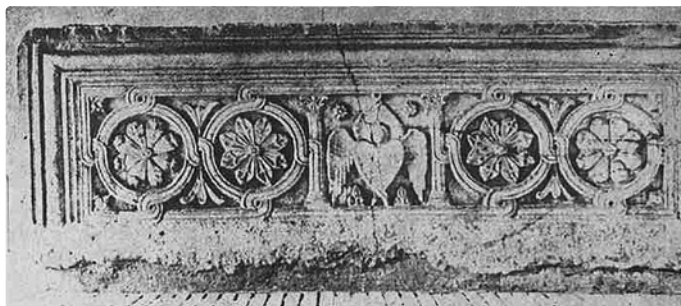
Chiar dacă din timpul cărmuirii tatălui celor doi frați Nemanja, marele jupan Ștefan, lăcașuri precum cele de la Kuršumlja și de la Djurdjevi Stupovi putuseră mărturisii însoțirea unei independențe efective obținute de sârbi față de Bizanț cu ctitorirea unor monumente proprii, abia biserica mănăstirii Studenica – în a cărei arhitectură și sculptură ecourile romanicului italo-dalmat se întâlneau, câțiva ani înainte de 1200, cu cele ale iconografiei bizantine și în a cărei pictură murală, monumentală și hieratică, se resimțeau noutățile față de întreaga tradiție a artei Bizanțului comnen – marca așa cum

se cuvenea intrarea Serbiei într-o ordine ideologică și politică a sud-estului european printr-un rege unit matrimonial cu Anghelii Comneni împărătești, dar și cu dogii Veneției, printr-un înalt prelat aflat în legătură cu monahii de la Athos, cu clerul patriarhal ortodox de la Niceea, dar și cu cel catolic de la Salonic și din Constantinopolul latin. Că legătura acestor două personaje politice și culturale de excepție din cea de-a doua generație a Nemanizilor cu monumentul de la Studenica a fost programatică și determinantă pentru rolul celei din urmă, o dovedește întreaga influență pe care a avut-o Sava – cel atât de apropiat prin sânge și ideologie de persoana suveranului – asupra programului iconografic al bisericii principale de aici, influență vădită, între altele, în rolul acordat Sf. Ștefan, cel ce dădea nu doar numele care avea să fie adoptat de către toți suveranii din Serbia propriu-zisă, dar și cel ce era patronul statului și al puterii regale din Serbia nemanidă.

Dacă ar fi să încercăm acum să deslușim o a doua *trăsătură de unire între amintitele monumente, cea mai legată de rolul precumpănitor al vizualului ne apare, desigur, aceea a fastului*. Un fast care grăia de la sine despre rolul și locul, despre puterea și bogăția unor ctitori ce se voiau adesea aproape egali cu împărații bizantini și cu purtătorii coroanei imperiale a Occidentului, ale unor „creștinători” de popoare ce trebuiau să marcheze, prin noblețea materialelor, prin acuratețea deosebită a realizării artistice și tehnice a lăcașurilor de cult, ridicate a doua zi după convertire, răscrucea pe care ei și monumentele lor veneau să o reprezinte în istoria ținuturilor respective, fapt consemnat de contemporani și de urmași într-un mod ce ne face să fim siguri că era o realitate de toți simțită și împărtășită, că ținea de chiar mentalitatea colectivă a acelei epoci din jurul anului 1000.

Dacă nu știm mai nimic astăzi despre cum va fi arătat marea bazilică, zisă „regală”, de la Pliska – dar pe care avem motive să o bănuim bogat decorată, de vreme ce palatele învecinate erau, se știe, împodobite, la cererea lui Boris-Mihail, cu fresce precum cele din Bizanț –, marmura coloanelor și a placajului paramentului interior, încrustațiile cu ceramică pictată, sticla și pietrele colorate alcătuind cândva mozaicuri, detaliile sculptate, mai ales la cornișe, ale „bisericii rotunde” de la Preslav – aceeași, foarte probabil, cu așa-numita de contemporani „biserică aurită” ridicată de Simion, de care vorbea în 903 o însemnare călugărească – ne îndreptătesc cu tărie să credem că ele se integrau într-un tot al acelui peisaj, ce va fi fost impregnat de un anume fast ușor barbar, dar un fast foarte colorat și, oricum, purtând o pecete de bizantinism, pe care-l evoca, tot la începutul secolului al X-lea, în *Șestodnev*-ul său, cărturarul bulgar Ioan Exarhul, atunci când vorbea de măreția edificiilor din orașul exterior, decorate „cu zugrăveli și cu lemn sculptat”, dar mai ales – și în nota hiperbolică obișnuită cronicarului medieval –, de sentimentele călătorului venit de departe, pătruns în incinta interioară a reședinței de pe râul Ticea și uimit de frumusețea văzută și asociată de îndată cu măreția noii credințe ce cuprinsese Bulgaria: „când intră în orașul interior și când vede palatele înalte și bisericile bogat împodobite pe dinafară cu piatră, lemn și zugrăveală, iar pe dinăuntru cu marmură, aramă, argint și aur, și nu știe cu ce să le asemuiască, căci n-a văzut niciodată asemenea lucruri în țara sa”.

În cazul bisericii rotunde de la Preslav, un epitet – precum cel de „aurită” – dat de un contemporan, asociat cu descoperirile arheologice ce ne-au adus în față, în ultima jumătate de veac, imaginea unei bogății a ornamentării edificiului – ne îngăduie să refacem cu ochiul minții fastul acestei principale ctitorii a cărmuitorului bulgar în vremea căruia statul slav din nord-estul Peninsulei Balcanice ajunsese la maxima înflorire.



↑ Székesfehérvár

Privind acum către cealaltă lume slavă, răsăriteană, a Rusiei din secolul imediat următor, vom constata că, mai ample și mai precise decât cel din Bulgaria secolului al X-lea, textele ce se referă la edificiul de departe cel mai însemnat al Kievului veacului al XI-lea, biserica „Sf. Sofia”, cer și ele o asociere neapărată cu realitatea pe care până azi istoricul și istoricul de artă o pot surprinde. Cronică bine știută sub numele de *Povest vremennih let* ne informează laconic că în anul 1037 Iaroslav Vladimirovici „a împodobit (biserica „Sf. Sofia” – n.n.) cu aur, cu argint și cu vase bisericești”, în timp ce pentru contemporana biserică „Spas Preobrajenski” din Cernigovul învecinat, deși o menționează, nu face decât să-i evoce anecdotic dimensiunile; dar abia cercetarea nemijlocită a monumentului kievian – ca și în cazul de la Preslav, ba chiar cu mult mai mult, mai precis decât acolo – ar putea sugera ceva din atmosfera somptuoasă a principalului lăcaș de cult al Rusiei îndată după anul 1000.

Aidoma dispărutei biserici a „Decimei”, decorată cu marmoră, porfir, mozaic și fresce de inspirație constantinopolitană înainte de amintita dată, cea păstrată și purtătoare a hramului Sf. Sofiei aducea în scânteierile multicolore, cu tonuri intense și cu nuanțe subtile ale mozaicurilor, dominate de fondul de aur pe care se conturează Fecioara orantă din absida centrală – mozaicuri la care a trudit un întreg atelier, condus, se pare, de un artist venit din chiar capitala imperiului, dar marcat de unele arhaisme, care puteau fi mai ușor receptate de un mediu nou precum acela rusesc abia creștinat –, ca și frescele ce continuă logic, iconografic și estetic pe cele dintâi sau în admirabilul decor în marmură, parietal, al balustradelor și mai ales al sarcofagului ctitorului, aduce așadar tot fastul unui Bizanț aulic și imperial; un Bizanț a cărui moștenire fusese hotărâtoare, politic și ideologic, și tot mereu manifestă vizual în vremea unor Vladimir Sviatoslavici și Iaroslav Vladimirovici – fondatori ai celor două monumente kieviane de excepție, ridicate de-a lungul câtorva decenii îndată după creștinarea rușilor –, moștenire care tot mai mult, în secolul al XII-lea, se va preschimba în sens local, pierzând din eleganță și rafinament ceea ce dobânda în vitalitate și, pe alocuri, în folclorică spontaneitate.

Dacă fastul celor două monumente rusești ale primei jumătăți a secolului al XI-lea era remarcabil – iar cel, excepțional, al bisericii „Sf. Sofia” este evident până astăzi –, ilustrând amplu și strălucit ceea ce laconismul cronicii kieviene din secolul al XII-lea nu făcea decât să sugereze, cazul unui alt monument est-european al aceluiași vremi – avem în gând marea bazilică de la Alba Regia, înălțată în timpul convertirii ungarilor – se prezintă exact invers, doar zidurile descoperite de arheologi stând mărturie pentru amploarea unui edificiu de cult pe care, în schimb, ne lasă să-l întregim cu imaginația un izvor, iarăși din veacul al XII-lea, *Vita Sancti Stephani regis*, redactat în vremea și din ordinul lui Coloman I de către episcopul Hartvic. Biograful regelui „creștinător” al Ungariei arpadiene – autor demn de încredere, întemeiat pe cercetări proprii privind momentul canonizării, din 1083, a primului rege apostolic ungar, dar și pe felurite izvoare, dintre care legenda „majoră” și aceea „minoră” a lui Ștefan cel Sfânt – ne vorbește pe larg, după 1100, într-un întreg capitol al lucrării sale, de edificiul înălțat de fiul „ducelui” Geza în „ipsa regalis sedis civitate quae dicitur Alba, sub laude et tytulo Virginis”, și anume o „famosam et grandem basilicam, opere mirifico”, cu podea de marmură, cu „innumerabilia palliorum, paramentorum et aliorum ornamentorum”, cu un „ciborium arte mirabili supra Christi mensam erectum”, cu piese liturgice în aur bătute cu pietre prețioase, adăpostind totodată vase de cristal, de aur și de argint, ca și – unic exemplar de artă până astăzi păstrat aci – acel celebru „sarcofago candidi marmoris”, așezat în bazilică și merit trupului regelui ctitor, îngropat în anul 1038 în centrul monumentului său („în medio domus”).

Desigur, nimic nu ne poate împiedica, fie doar și în treacăt, a face o legătură între șirul de atribute somptuoase și de epitete răsunătoare pe care episcopul-cronicar le găsește după aproape un secol pentru a sublinia, potrivit canoanelor medievale ale scrierilor de acest fel, splendoarea ctitoriei eroului său, stăpânitor de succesiune carolingiană – într-un text amintind el însuși, parcă, de cel al lui Eginhard închinat capelei de la Aachen –, și ceea ce știm din izvoare orientale, dar mai ales grație pieselor de argintărie maghiară, despre preferința arătată de călăreții unguri, abia veniți din stepile nord-pontice, pentru culorile scânteietoare, pentru bijuteriile și stoffele de preț, de-a lungul întregului veac ce a precedat înălțarea bazilicii de la Alba Regia, veac plin de incursiuni ungare în Europa de apus și meridională, la câteva decenii numai de creștinarea în sens latin a foștilor migratori ai lui Arpad.

Din păcate, din tot ceea ce este amintit de Hartvic ca putând să contribuie la fastul orbitor al bazilicii lui Ștefan I s-a păstrat o singură piesă, deja amintitul sarcofag din calcar alb de Buda, evocând un prototip antic roman, ca și acela, abia menționat și cvasi-contemporan, din biserica „Sf. Sofia” din Kiev, cu care cel de la Alba Regia se înrudește stilistic întrucâtva, ceea ce a putut chiar conduce la presupunerea unei anume înrâuriri a exemplarului din Ungaria asupra celui din Rusia, în deceniile în care una din fiicele lui Iaroslav cel Înțelept devenea soția regelui ungar Andrei I, apropiat succesor al lui Ștefan cel Sfânt. Cu o iconografie și cu o ornamentică ce vorbesc din plin despre ambianța fastuoasă, veneto-bizantină, a atelierului ungar în care a fost cioplit acest exemplar de artă funerară medievală, către 1040, se pare, pentru mormântul „creștinătorului” ungarilor, împodobitul sarcofag de la Székesfehérvár venea să încununeze adevărața senzația de noblețe și de bogăție pe care bazilica lui Ștefan cel Sfânt o va fi trezit în cei ce o admirau în chiar secolul înălțării ei, ca și în cel în care Hartvic îi dedica un întreg capitol al scrierii sale.

Aurul ce va fi poleit cupola bisericii de la Preslav și pe care-l amintea și Ioan Exarhul, acel aur evocat, pentru strălucirea podoabei parietale și a vaselor liturgice, în cronică rusească și în textul episcopului din Ungaria în legătură cu bisericile de la Kiev și Székesfehérvár, marmura care știm – iarăși din texte, dar și din mărturii materiale – că a ornat fiecare dintre aceste lăcașuri din Bulgaria, Rusia și Ungaria secolelor X și XI, același aur și aceeași marmură care vor stărui obsedant, probabil și pentru valoarea lor simbolică, în amintirea unui Gavriil Protul, atunci când va lua pana să scrie despre ctitoria din Argeș a lui Neagoe Basarab, o jumătate de mileniu mai târziu, reapar, și faptul nu este deloc întâmplător, în ceea ce a fost prin excelență monumentul „princeps” al Serbiei secolelor XII și XIII, biserica Maicii Domnului de la Studenica.

Deschizând aici istoria picturii medievale sârbești, la fel cum viața ctitorului Studenicăi, scrisă de primul ei egumen, inaugura vechea literatură sârbă, frescele inițiale, date 1208–1209, așternute pe un fond de galben-aur, datorate unui artist grec din Constantinopol adus de Sava Nemanja, artist ce voia și în acest fel să imite, pentru stăpânitorul său din Raška, strălucirea și aspectul unor mozaicuri bizantine printr-un procedeu foarte costisitor al aplicării de foaie de aur, căpătau aici în chip evident și un sens extraestetic. Ca și marmura albă ce înnobila această biserică – într-o Serbie ce construise până atunci și ce avea să construiască precumpănitor de atunci înainte doar în piatră și în cărămidă –, ele veneau, în fapt, să confirme, prin strălucirea și conținutul lor, o împrejurare ctitoricească particulară: aceea că atât marele jupan Nemanja, cel ce a zidit Studenica, unde avea să se călugărească, dăruind-o cu icoane și vase de preț, cu cărți și odăjdii luxoase, despre care ne vorbește *Jivot Stefana Nemanje*, biografia-i scrisă de chiar fiul său, egumenul aceleiași Studenica și arhiepiscopul Serbiei, Sava, cât și acesta din urmă, el însuși, alături de regalul său frate Ștefan, marcând în propria lor țară un moment cultural extrem de „bizantin”, înțelegeau – exact așa cum o făcuseră la timpul și la locul lor un Boris-Mihail, dar mai ales un Simion, în Bulgaria, un Vladimir, dar mai ales un Iaroslav, la Kiev – să învâluie în splendoarea materialelor prețioase și a culorilor scânteietoare monumentul ce trebuia să le perpetueze amintirea și la a cărui împodobire ei, plini de munificență aproape imperială, puteau convoca meșteri din Constantinopolul cel dătător de măsură artistică și de legitimitate politică.

Era în ordinea firească a lucrurilor ca fiecare dintre aceste monumente să aibă, în calitatea de cel mai însemnat lăcaș al statului feudal de recentă dată, funcții bine precizate și cu un caracter eminent și aceasta ar fi cea de-a treia trăsătură care le leagă: *cele de locuri de încoronare, de carismatică „ungere” a suveranilor ctitori și a urmașilor lor, locuri de îngropăciune pentru membrii „dinastiei” abia încheiate, uneori sedii ale celui mai înalt ierarh al țării și, implicit, ale instituției de el reprezentate și legitimate, o dată mai mult, în ochii credincioșilor, de relicve adăpostite în asemenea lăcașuri, moaște ale unor episcopi sau suverani glorificați prin texte și imagini artistice.*

Din nou cele mai îndepărtate, în timp, ctitorii din seria noastră, cele din centrele politice și culturale ale primului stat bulgar, ne oferă datele cele mai puțin sigure în acest sens; ele permit totuși să se presupună că în marea bazilică de la Pliska se vor fi săvârșit, cu un fast aulic potrivit dimensiunilor monumentului, toate importantele ceremonii ale curții unui Boris-Mihail sau că biserica rotundă de la Preslav – monument a cărui însemnătate era subliniată și de faptul că ridicarea sa a stat sub privegherea unui demnitar, un *cartophylax* – fusese un lăcaș al curții lui Simion, unde va fi slujit în secolul al X-lea, pentru suveranii bulgari, patriarhul, a cărui biserică se găsea în aceeași oficială reședință. La Kiev, unde o ctitorie a „noului Constantin” al cronicii ruse, care era

Vladimir Sviatoslavici, adăpostise multă vreme parte din relicvele, aduse din bizantinul Chersones, ale Sf. Clement Romanul, biserica „Sf. Sofia” avea să adăpostească în schimb mormântul ctitorului ei, Iaroslav Vladimirovici – cel numit în chiar secolul al XI-lea, într-un grafit de aci, cu imperialul titlu de „țar” –, ca și pe cele ale unor mari cneji ce i-au succedat până la mijlocul secolului al XII-lea, după cum la Cernigov biserica Spas Preobrajenski era necropola fondatorului ei, Mstislav Vladimirovici, dar și cea a nepotului său de frate, Sviatoslav al II-lea Iaroslavici – fiul ctitorului bisericii „Sf. Sofia” din Kiev –, precum și a multor cneji locali din veacul al XII-lea; revenind la menționata biserică kieviană, trebuie spus că ea era în chip sigur și sediul înaltului ierarh ecleziastic a cărui apariție fusese strict contemporană cu ridicarea bisericii, fapt pe care-l știm grație cronicii ruse, ale cărei mențiuni pentru anii 1036–1037 numeau chiar acest lăcaș „mitropolia”.

În cazul bazilicii de la Alba Regia, datele izvoarelor – mult mai abundente – ne îngăduie să aflăm că edificiul unde, între 1038 și începutul secolului al XVI-lea, au fost săvârșite nu mai puțin de treizeci și șase de încoronări regale, își datorase rangul de centru sacral faptului că aici fusese îngropat însuși „creștinătorul” ungarilor, Ștefan cel Sfânt; și chiar dacă lăcașul de la Székesfehérvár nu avea să devină „oficial” necropola regală decât în timpul lui Coloman I, adăpostind ca atare mormintele a cincisprezece regi ai Ungariei, știm că încă în 1031 clerul de aici avea în păstrare, nu întâmplător, mantia de încoronare și, probabil, însemnele regale ale suveranității.

În sfârșit, la Studenica, acolo unde erau păstrate moaștele ctitorului așezământului și întemeietorul statului sârb medieval – marele jupan Ștefan Nemanja –, scenele pictate veneau să glorifice – sub înrâuriri literare datorate osteneților de hagiograf și autor de liturghie ale lui Sava Nemanja – atât ceremonia aducerii relicvelor, în 1207 sau 1208, de la Hilandar, cât și, în general, personalitatea acestui fondator politic și cultural – devenit protector al Serbiei și intercesor al tuturor suveranilor ei până la sfârșitul secolului al XIII-lea –, așa cum alte mănăstiri sârbești ulterioare (Mileševa, Dečani, Sopoćani) aveau să comemoreze în chip special pe ctitorii de neam regal ale căror morminte sau ale căror relicve le adăposteau.

Un atare „monumentum princeps”, fastuoasă necropolă a țarilor și cnejilor, a regilor și jupanilor începători de țară, loc de încoronare a acestora – ba chiar, poate, în unele cazuri, precum cel al bazilicilor de la Pliska și Alba Regia, al bisericii „Decimeii” din Kiev, și loc de botez al unor proaspăt creștinați dintre supușii lui Boris-Mihail, ai lui Vladimir Sviatoslavici sau ai lui Ștefan, fiul lui Geza – trebuia să fie și a fost prin prestigiul său (și aceasta este cea de-a patra trăsătură comună) *creator de posteritate*, imitat în sfera arhitecturii și a podoabei parietale, de arhitecți, cioplitori și zugravi din generațiile următoare, în aceleași locuri sau în centre mai îndepărtate, de fiecare dată ostenețind pentru succesori ai suveranilor „creștinători” și întemeietori de stat și de biserică, ce se puteau socoti și în acest fel continuatori politici, ideologici și ctitoricești ai operei marilor lor înaintași. Fără doar și poate, numărul mare al bisericilor de plan bazilical trinaț înălțate la Pliska (peste zece, dintre care câteva de dimensiuni apreciabile), datate la sfârșitul secolului al IX-lea și în secolul al X-lea – convenabile, cum s-a observat, nevoilor de cult ale unor recent convertiți –, ca și edificiile de același plan ridicate curând după aceea la Preslav se explică prin influența avută asupra constructorilor de prezența mării bazilici „regale” din aceeași Pliska, la fel cum sigur este că luxoasa biserică rotundă de la Preslav a dat, în jurul lui 900, moda decorului ceramic policrom pictat, a placajelor de marmură, a pavajelor multicolore, a cornișelor sculptate regăsite la alte

monumente din secolul al X-lea, chiar dacă de planuri arhitectonice diferite, din aceleași reședință a țărilor bulgari. La fel, în secolul al XII-lea, sfințirea în 1050, la Novgorod, a unei biserici purtând hramul Sf. Sofii – de două ori celebru în ochii credincioșilor din Rusia de miază-noapte, datorită precedentului omonim constantinopolitan și celui kie-vian –, biserică ctitorită de Vladimir Iaroslavici, fiul ctitorului bisericii „Sf. Sofia” din Kiev, cea pe care biserica din Novgorod o relua, după un deceniu, ca plan și structură, simplificând-o, era un evident semn al prestigiului câștigat în lumea rusească de biserica-necropolă a lui Iaroslav cel Înțelept; după cum, un semn în acest sens erau, chiar în Kiev, de data aceasta, perpetuările programului iconografic și ale decorului bisericii „Sf. Sofia” până la sfârșitul secolului al XI-lea și începutul celui de-al XII-lea, în interiorul bisericii Adormirii din mănăstirea Pecerska Lavra și în cel al bisericii Arhanghelului Mihail, aceasta din urmă adăpostind, către 1108, ultimele mozaicuri bizantine lucrate în Rusia de meșteri de formație și poate chiar de origine greco-constantinopolitană.

Chiar dacă puținătatea și nesiguranța datelor legate de monumentele de arhitectură în piatră ale proaspăt întemeiatului și creștinatului stat ungar din veacul al XI-lea nu permit nici pe departe afirmații categorice, pare sigur faptul că edificiul-simbol ce era bazilica din Alba Regală nu va fi rămas fără influență asupra altor monumente majore ulterioare din cuprinsul sferei de influență arpadiene, datorate tot unor eforturi benedictine, și anume prima bazilică-catedrală a scaunului arhiepiscopal de la Kalocsa sau bazilica trinavată de la Alba Iulia, atribuită celei de-a doua jumătăți a secolului al XI-lea și episcopatului consolidat aici în epoca lui Ladislau cel Sfânt; cât despre ultimul „monumentum princeps” din seria de noi propusă, cel de la Studenica, posteritatea sa este foarte sigură și remarcabilă, el devenind un autentic model în arta sârbească a veacului al XIII-lea și în timpul domniei lui Milutin – mai ales în ceea ce privește iconografia și cu osebire, fapt semnificativ, cea referitoare la ciclul închinat fondatorului statului sârbesc, marelui jupan Ștefan-Simion –; însuși „momentul bizantin”, marcat, pe plan artistic, de autorul primelor fresce din principala ctitorie a Nemanizilor, avea o posteritate a sa proprie, înainte și după 1250, la Mileșeva și la Peć, reprezentată prin alți artiști „greci” ce străbăteau Serbia unui veac în care și meșterii sârbi făceau dovada științei lor de a picta, drumul fiindu-le pregătit, incontestabil, în jurul lui 1200, de „momentul Studenica”.

Simboluri în piatră și în cărămidă ale creștinării, ale începuturilor statale și ecleziastice, monumentele ce ne-au stat până acum înainte aparțin unor arii de civilizație est-europene foarte active, unor lumi care, prin contactul culturii slave sau slavo-turanice a migratorilor de până ieri – treptat sedentarizați între Dunăre, Marea Neagră și Stara Planina bulgară sau pe malurile Niprului, în pusta ungară sau în Raška – cu Bizanțul și cu Apusul carolingian, preromanic și romanic, din secolul al IX-lea până în cel de-al XIII-lea, au dus aceste părți ale continentului la înfloriri culturale notabile la începuturile evului mediu. Nu i-a fost greu însă nimănui, desigur, să constate că în turul de orizont făcut și în încercarea de studiu comparat, cu revelarea unor trăsături comune, aplicată de noi fiecăruia asemenea „monumentum princeps” al Europei orientale, am lăsat la urmă deliberat un singur spațiu geografic: cel al românilor. Rațiunea acestui demers devine mai limpede, mi se pare, după ce marile și bogat împodobite monumente de la Pliska și Preslav, de la Kiev și Cernigov, de la Alba Regia și Studenica au fost de atâtea ori evocate.

Pământurile de la Carpați și Dunăre erau cele care au cunoscut genezele etnice și culturale ale singurului popor est-european de descendență latină și unde creștinismul



↑ Curtea de Argeș



↑ Rădăuți

se răspândise treptat încă din antichitatea târzie, la unul dintre hotarele de miazănoapte ale lumii „clasice”, înglobând ținuturile carpato-danubiene în salba acelor unde Roma, provinciile ei, misionarismul Bisericii Orientale răspândiseră cuvântul noii credințe, din Spania până în Caucaz. Nu mai puțin, marcate de împrejurarea istorică de excepție că în veacurile premedievale ale marilor mișcări de neamuri – spre deosebire de Peninsula Balcanică sau de Panonia – nu au cunoscut stabilirea definitivă și masivă, peste vechea populație rurală romanizată și creștinată, a unor triburi de războinici, călăreți și păstori, de migratori păgâni abia mai târziu sedentarizați și creștinați, precum slavii meridionali, bulgarii și ungurii, aceste pământuri sunt totodată singurele – constată istoricul culturii – care nu au văzut, la începuturile evului mediu, înălțarea cu ostentație, cu fast și bogăție pasibile a impresiona masele, a unor monumente de excepție grăitoare pentru o nouă ideologie și o nouă mentalitate, radical deosebită de aceea a unei vârste nomade și păgâne; comparativ, constată același istoric, acele lăcașuri ce și-au legat originile de debuturile vieții de stat românești nu vin, nici unul, să marcheze în chip brusc și spectaculos o nouă, o cu totul nouă pagină de istorie, ceea ce i-a și făcut pe cronicarii medievali români să nu simtă nici ei, în textele lor, nevoia unor sublinieri ale momentelor de apariție a lăcașurilor celor mai însemnate înălțate de feudalitatea laică și ecleziastică din Țara Românească și Moldova.

Monumentele românești care marchează hotărâtor apariția celor două amintite state feudale, biserica domnească din Câmpulungul Muscelului, biserica „Sf. Nicolae” din Curtea de Argeș și biserica „Sf. Nicolae” din Rădăuți, toate trei necropole domnești ale Basarabilor, Bogdăneștilor și Mușatinilor și care aparțin, câteșitrei, aceluiași veac al XIV-lea, ce scoate, oricum, lăcașurile noastre de cult din seria tipologică est-europeană pe care am cercetat-o până aici (după cum înseși începuturile statale și bisericesti-mitropolitane de la Argeș și Suceava se plasează în același veac, cu unele caractere net deosebitoare de cele anterioare din lumea ortodoxă a Bulgariei, a Rusiei și a Serbiei), nu își găsesc oglindirea aceste monumente, în cele mai vechi cronici medievale românești, atât cât le cunoaștem; faptul este foarte semnificativ pentru

Împrejurarea că ele nu însemnaseră pentru românii contemporani ridicării lor – vechi creștini și cu veche obișnuință a unor monumente de cult – ceva ieșit din comun și inaugurând o nouă epocă. Abia în cel de-al XVII-lea secol, *Letopisețul cantacuzinesc* va spune că legendarul Radu Negru ridicase la Câmpulung și la Argeș câte o biserică „mare și frumoasă” – sunt singurele epiteturi pe care le găsește cronicarul și sunt atât de obișnuite, de simple, de echilibrate, dacă le comparăm cu unele din textele până aici citate –, aceeași informație o dă, la începutul veacului următor, marele vornic Radu Popescu, după cum în aceeași epocă medievală târzie primul autor care menționează o ctitorie a celeilalte figuri voievodale de legendă, Dragoș vodă din Moldova, a fost, pare-se, Nicolae Costin, înaintea sa, *Letopisețul anonim al Moldovei* sau cel al lui Grigore Ureche legând abia de numele lui Alexandru cel Bun unele inițiative ctitoricești. Și chiar dacă se constată că un monument al veacului al XIV-lea românesc precum biserica argeșană „Sf. Nicolae” – apropiat de situația Studenicăi sârbești prin aceea că, întrucâtva, corespunde unei întemeieri, pe linie bizantină, a bisericii oficiale din statul feudal recent apărut – întrunește aparent condițiile esențiale ale unui „monumentum princeps” est-european (în sensul ridicării sale cvasi-concomitente cu nașterea Țării Românești, a așezării aici a unor moaște mult venerate în ortodoxia balcanică, a îngropării câtorva dintre voievozii dinastiei Basarabilor, a unei bănuite și efemere funcții mitropolitane și, ca atare, a unei vagi posterități avute în secolul al XVI-lea în cealaltă cetate domnească din Muntenia, cea de la Târgoviște), trebuie să remarcăm împrejurarea că absența altor trăsături esențiale mai sus stabilite, lipsa unui fast ostentativ al decorului interior și exterior, ca și, consecutiv, lipsa unei zăboviri a cronicarilor medievali asupra-i, așază edificiul de cult de la poalele Carpaților într-o altă ordine estetică, într-o altă tipologie culturală și istorică.

Departate de a izvorî dintr-o modestie de mijloace a ctitorilor-întemeietori de țară din spațiul românesc – dispunând, în anume împrejurări istorice știute, de uriașe sume de bani de felul celor oferite de către Basarab I regelui Ungariei în 1330 sau împrumutate de Petru I Mușat regelui Poloniei în 1388 –, această situație specifică a primelor noastre monumente voievodale din evul de mijloc, în ansamblul Europei răsăritene, are rădăcini vechi și consonanțe precise cu poziția, aici, a singurei romanități medievale.

Spre deosebire de ceea ce se întâmpla, din acest punct de vedere, în spațiile europene „nou creștine” din Europa de est, fie ele de apartenență occidentală, ca Ungaria, fie de influență bizantină, ca Rusia, pentru a lua doar aceste două exemple dintre cele aflate în imediata vecinătate teritorială a „romanicilor Orientului” –, prin populațiile turanice și slave multă vreme nomade și târziu sedentarizate, în preajma închegării statului feudal, odată cu creștinarea „de sus în jos” și, uneori, odată cu importante cuceriri teritoriale ce au antrenat în chip programatic ample și fastuoase realizări artistice care veneau în felul lor să legitimizeze un nou „regnum” și să aibă răsunet printre contemporani și în posteritate, românii, integrați și rămași într-o perfectă continuitate de civilizație, într-o arie de „vechi creștinism” de tradiție greco-romană, erau singurul popor din aceste părți ale continentului care și-a păstrat, fără eclipse și de la sfârșitul antichității încă, structurile vieții sale creștine de obârșie latină și cu caracter folcloric precumpănitor – pe cât putem să ne dăm seama pe temeiul izvoarelor arheologice, în primul rând, referitoare la unele forme de artizanat, dar și al celor scrise, ce fac trimiteri la unele mentalități colective –, de-a lungul întregii epoci premedievale până la încheierea etnogenezei, către secolele VIII–IX, corespunzând spiritului unei populații sedentare care și-a avut și structurile sale economice și politice proprii – cu „țări” transformate în „Țara” sau „voievodatul” secolului al XIV-lea de la miazăzi și răsărit de Carpați –,

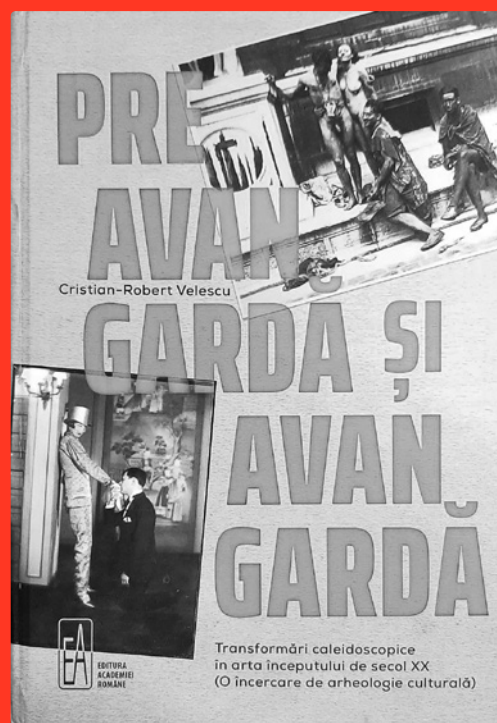
ca și structuri artistice specifice nu mai puțin. Acestea din urmă ni se înfățișează impregnate de simplitate, dar de o simplitate armonioasă, de descendență „clasică”, pe care o regăsim și în aproape severele, dar atât de elegantele paramente și volume arhitectonice de la Argeș și Rădăuți, și în eleganța discretă a Coziei – unele dintre monumentele amintite nefiind lipsite totuși de însemnătate și „aulice” sugestii arhitectonice, iconografice sau heraldice din chiar Bizanțul imperial –, biserici ale unor ctitori cărora le erau totuși familiare costumele aulice, de ceremonie, ce se puteau compara cu tot ce era mai „modern” în acea vreme în Europa, dar care nu aveau nevoie pentru ctitoriile lor nici de marmura, nici de aurul, nici de pietrele scumpe sau de esențele rare de lemn (pe care, mult mai târziu, cu o altă mentalitate și într-un alt moment istoric, ce nu avea de ce să se mai refere la sobra majestate a „începuturilor de țară”, un Neagoe Basarab, un Vasile Lupu sau un Constantin Brâncoveanu le vor folosi din belșug și cu artă în monumentele lor cele mai reprezentative). Asemenea structuri artistice tradiționale cunoscuseră din etapă în etapă, din veacul al IV-lea până în cel de-al XIV-lea, o remarcabilă continuitate, în care nu întâlnim niciun monument în care fastul orbitor să aibă un sens programatic, vorbind despre o convertire spectaculoasă la creștinism sau despre o întemeiere de stat cu supuși până atunci nomazi. Un asemenea „monumentum princeps” nu era necesar în cazul românilor, creștinismul fiind cunoscut aici cu secole înaintea „întemeierii de țară”, iar aceasta din urmă, ea însăși, o știm acum prea bine, fiind rodul unor prefaceri din sânul unei populații locale ce cunoscuse obștile ca și formațiunile politice din Dobrogea, din Banat sau din Transilvania, și care, cu străvechi rădăcini etnice antice, daco-romane, ajunsese să-și configureze structuri ideologice, mentale și estetice, tranșant deosebite de cele ale popoarelor învecinate spațiului carpa-to-dunărean; popoare cu care, împreună și alături, de-a lungul întregului ev de mijloc, hotărâtor pentru formarea fizionomiilor naționale moderne, românii au străbătut, spre conturarea unor remarcabile sinteze de civilizație – fiecare cu ritmuri proprii, cu etape și direcții felurite, pe care veacul căderii Bizanțului și cele, mai târzii, ale turcocrăției, le-au deosebit și mai mult –, au străbătut, spuneam, un același drum. Un drum inau-gurat tot mereu la etnogenezele și la originile culturale și politice medievale ale estului continentului, cele ce vin, fiecare în parte și toate laolaltă, să introducă în acea „formare a Europei” cu care începusem rândurile de față, multiple, necesare și, pe alocuri, nebănuite nuanțe.

Bibliografie selectivă

- ***, *L'Europe aux IX^e–XI^e siècles. Aux origines des États nationaux*, Varșovia, 1968.
- Kornél Bakay, „Beiträge zu der Frage der ungarischen Fürstresidenz nach der Landnahmezeit. Die Entstehung der Stadt Székesfehérvár”, în *Alba Regia*, VIII–IX, 1967, pp. 72–80.
- Vojislav Djuric, *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Belgrad, 1974.
- André Grabar, *La conversion de la Russie en histoire de l'art*, în *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, II, Paris, 1968, pp. 1105–1116.
- Ernest Honigman, „Studies in Slavic Church History. A. The Foundation of the Russian Metropolitan Church According to Greek Sources”, în *Byzantion*, XVII, 1944–1945, pp. 123–162.
- Vitalien Laurent, „Aux origines de l'Église russe. L'établissement de la hiérarchie byzantine”, în *Echos à Orient*, XXXVIII, 1939, pp. 279–295.
- Viktor Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londra, 1966.
- Petar Petrov, „La politique étrangère de la Bulgarie au milieu du IX^e siècle et la conversion des Bulgares”, în *Byzantinobulgarica*, II, 1966, pp. 41–52.
- Svetozar Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst. Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin, 1969.
- Idem, *Werdendes Europa im frühen und hohen Mittelalter. Die Austrahlung der byzantinischen Kunst auf die slawischen Länder in der Zeit von 11. Jahrhundert bis zum Jahre 1453*, în *Kunst und Geschichte in Südosteuropa* (ed. K. Wessel), Recklinghausen, 1973, pp. 35–50.
- Răzvan Theodorescu, *Bizanz, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (secolele X–XIV)*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1974.
- Idem, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400–1400)*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1976.
- Virgil Vătășianu, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, Meridiane, București, 1966.

*Pre-avangardă și avangardă. Transformări
caleidoscopice în arta începutului de secol XX
(O încercare de arheologie culturală)*

Cristian-Robert Velescu



«Rien de nouveau rue de Varenne...»

**Mario Meunier, umanist, elenist, secretar al lui Rodin și
oaspete al atelierului lui Constantin Brâncuși**

Cristian-Robert
Velescu



↑01 Mario-Laurent Meunier,
ultimul secretar al sculptorului
Auguste Rodin, elenist,
traducător al unor *Dialoguri*
de Platon

Résumé

L'étude se propose de reconstituer la figure de l'humaniste Mario-Laurent Meunier, dernier secrétaire d'Auguste Rodin, helléniste, écrivain, membre de la bohème parisienne et hôte de l'atelier de Constantin Brancusi. Sa présence chez Brancusi a été signalée par Vasile Georgescu Paleolog, le premier auteur à avoir publié des livres sur Brancusi. Sachant que le sculpteur interdisait que l'on écrive sur lui de son vivant, nous présumons que son amitié avec Paleolog a dû faciliter la parution de ces livres, dont deux écrits en roumain et un troisième en français. Une fois installé à Paris, le sculpteur roumain a fait l'objet, semble-t-il, de certaines pressions pédagogiques. Dans l'ambiance de son atelier on lui lisait à haute voix des textes des classiques grecs, entre autres les *Dialogues* de Platon. Nous croyons pouvoir identifier cette voix anonyme à celle de Meunier.

Keywords

culture classique
Auguste Rodin
Dialogues de Platon
pressions pédagogiques
œuvre de Constantin Brancusi

Potrivit mai multor mărturii, Auguste Rodin a fost acela care l-a îndemnat pe Mario Meunier (fig. 01) să părăsească Marsilia și să vină la Paris¹. Sculptorul se despărțise de Rainer Maria Rilke și avea urgent nevoie de un nou secretar. Cea care a mijlocit între Rodin și Meunier a fost poeta Valentine de Saint-Point (fig. 02), pe adevăratul ei nume Anna Cessiat². Această strănepoată a poetului Alphonse de Lamartine i-a pus în legătură pe cei doi. Printr-o telegramă din 8 august 1910, Rodin îi cere lui Mario Meunier să vină la Paris³.

O zi din viața unui secretar al lui Rodin trebuie că se scurgea monoton, judecând după mărturiile păstrate, între care și corespondența pe care Meunier i-a adresat-o maestrului, când acesta nu se afla la Paris, spre a-l ține la curent cu cele ce se întâmplau sau mai degrabă nu se întâmplau în cele două ateliere, cel de la Meudon și cel aflat la parterul Palatului Biron, pe rue de Varenne (fig. 03). Parcurgând scrisorile păstrate⁴, realizăm că o mare parte a activității secretarului se desfășura

¹ V. Francis de Miomandre, «Du vieux port à l'Acropole – Un humaniste souriant», în *Nouvelles littéraires* (Paris), 28 noiembrie 1936, Doc. 576–578, dosar 2, arhiva de la Musée Rodin, Paris.

² Anna Jeanne Valentine Marianne de Glans de Cessiat-Vercell, născută în 16 februarie 1875, la Lyon, moare la Cairo în 28 martie 1953. A fost legată de mișcarea futuristă, fiind autoare a mai multor manifeste: «Manifeste de la femme futuriste» (1912), «Manifeste futuriste de la luxure» (1913), «Le théâtre de la femme» (1913). V. Giovanni Lista, *Futurisme – Manifestes, documents-proclamations, l'Age d'Homme*, Lausanne, 1973, pp. 329–332, 332–334, 263–266.

³ Cf. Jean Combe, *La vie et l'œuvre de Mario Meunier*, Éditions Dumas, Saint-Étienne, 1967, p. 22.

⁴ Pentru alcătuirea prezentului studiu am selectat cincizeci de scrisori aflate în arhiva de la Musée Rodin, apte a ilustra într-un mod convingător relațiile stabilite, în timp, între Rodin și ultimul său secretar, dar și preocupările personale ale elenistului Meunier, precum și contactele pe care acesta le-a putut stabili cu persoane din anturajul lui Rodin.

în rue de Varenne. Scrisorile sunt redactate după un anume tipic, el însuși apt a ilustra monotonia îndeletnicirilor de secretar.

Informațiile cuprinse în scrisorile pe care Meunier i le adresează lui Rodin conturează, de cele mai multe ori, „diagrama” unei zile din viața secretarului, o existență cenușie, neîndoios modelată – poate abuziv – de dorința vie a lui Rodin de-a fi la curent, atunci când se afla departe, bunăoară la Roma, cu toate aspectele vieții domestice de la Meudon și din rue de Varenne. O dorință pe care – parcurgând corespondența – o percepem ca fiind înrudită cu indiscreția proprie oricărui stăpân de dată recentă, care pretinde să fie la curent cu „tot ce mișcă” în aria puterii sale. Evenimentele mai mult sau mai puțin domestice la care se referă Meunier în corespondența sa pot fi încadrate, de cele mai multe ori, într-o „grilă”. Aceasta pare a fi fost compusă și impusă de însuși Rodin, care pretindea vești despre consoarta Rose Beuret (fig. 04) și starea ei de sănătate, dacă și-a luat sau nu siropul împotriva tusei, despre cățeaua sa favorită, Dora (fig. 05), și despre modul în care înainta corectarea manuscrisului *Catedralelor*⁵ (fig. 06). După obișnuita și excesiv deferenta formulă de adresare, *Cher Grand Maître* sau *Cher et Illustre Maître*, „conținutul util” al celor mai multe dintre scrisori debutează tot printr-o formulare stereotipă, menită a procura liniște sufletească stăpânului aflat departe (fig. 07): «Rien de nouveau rue de Varenne»⁶.

Uneori, formularea poate să apară și în cuprinsul scrisorii, iar alteori Meunier preia același „tipar”, înlocuind însă „rue de Varenne” cu „Meudon”, atunci când dădea vești de acolo⁷.

Viitorul elenist, umanist și secretar al lui Rodin s-a născut în seara de 12 decembrie 1880, la Saint-Jean-Soleymieux, în regiunea Forez⁸ (fig. 08), în casa brutarului Hippolyte Meunier și a soției acestuia, Antoinette Melasson. Casa părintească – care există și astăzi – e situată la răspântia a trei drumuri: Montbrison, Saint-Bonnet-le-Château și Dunière (fig. 09). A doua zi, primarul Antoine Hyppolyte Robert îl înscrie pe noul născut în registrul stării civile, sub numele de Mario-Laurent Meunier. În 20 iunie 1892, după anii de învățătură petrecuți în școala sătească, la Frères des Ecoles chrétiennes, fiul brutarului a trecut cu succes examenul care-i certifica studiile primare. În 1 august al aceluiași



↑02 Valentine de Saint Point, poetă, plasticiană, coregrafă și dansatoare, în atelierul ei din rue Tourville (1914)



↑03 Palatul Biron, unul din atelierile pariziene ale lui Auguste Rodin (fotografie de epocă)

⁵ Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France*, Armand Colin, Paris, 1914.

⁶ Doc. 571, dosar 1.

⁷ Doc. 615, dosar 1; Doc. 597–598, dosar 1; Doc. 568–570, dosar 1; Doc. 586–589, dosar 1; Doc. 566–567, dosar 1; Doc. 594–595, dosar 1; Doc. 601–602, dosar 1; Doc. 605–606, dosar 1; Doc. 608–609, dosar 1; Doc. 612–613, dosar 1; Doc. 616, dosar 1.

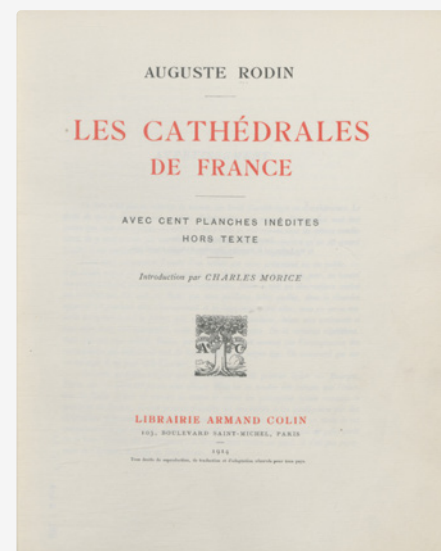
⁸ Regiune ce corespunde părții centrale a actualului departament Loire și unor părți ale departamentelor Haute-Loire și Puy-de-Dôme.



↑04 Rose Beuret și Auguste Rodin în anii senectuții



↑05 Auguste Rodin în compania câinilor săi, fotografiat în grădina de la Meudon



↑06 Auguste Rodin, Catedralele Franței, ed. principe, Armand Colin, Paris, 1914

an, a obținut diploma emisă la Saint-Étienne. Absolvind cursurile primare la Saint-Jean-Soleymieux, Mario Meunier devine elevul mai multor școli. Între 1 februarie 1893 și 17 august 1895 îl întâlnim la Frères Maristes, la La Valla-en-Gier, apoi, din septembrie al aceluiași an și până în 13 septembrie 1897, la Collège libre din Aiguebelle. Părăsește școala savoiardă, pentru a-și continua studiile la mănăstirea benedictină Saint-Barnabé (fig. 10) din Marsilia⁹. Aici, viitorul umanist deprinde greaca veche și latina, bucurându-se de îndrumarea unuia dintre călugării benedictini, a cărui metodă de predare o și evocă. Din pasajele autobiografice răzbesc admirația și recunoștința, deopotrivă:

„Profesorul meu de greacă era un benedictin care cunoștea în profunzime limba lui Homer. Nu doar că-i știa toate secretele, dar, mai presus de orice, excela în transmiterea entuziasmului ce-l anima. Am învățat greaca citind textele. Autorii erau schimbați în fiecare săptămână. Dificultățile erau explicate pe măsură ce-și făceau apariția. / Mulțumită lui, nu am cunoscut plictiseala de-a frunzări cu disperare într-un dicționar. Citeam împreună din autorii greci, iar atunci când mă împiedicam de-un cuvânt, acest admirabil maestru încerca să mă determine – pentru început – să-i ghicesc sensul, iar dacă puțina mea știință se vădea a fi insuficientă, mi-l dezvăluia chiar el. În felul acesta am citit împreună nu doar pagini, ci opere întregi ale principalilor autori greci și latini. Abordam până și pe Părinții Bisericii. La fiecare pagină frumoasă, la fiecare imagine emoționantă, se oprea, comenta, cita autorii francezi – până la cei mai moderni – care s-au lăsat inspirați de acestea. / Astfel am fost pătruns de importanța literaturii grecești, am simțit ce influență a avut asupra culturii noastre, asupra formării sufletului

9

Monografia lui Jean Combe, precum și numeroase articole din presa vremii ce vor fi menționate pe parcursul studiului sunt principalele surse care au înlesnit reconstituirea parcursului biografic al lui Mario Meunier. Util s-a dovedit a fi și un *curriculum vitae* olograf. Fotocopia acestuia poate fi consultată în dosarul «Meunier» din arhiva de la Musée Rodin.



↑07 Rodin și Judith Cladel la Roma



↑08 Casa natală Mario-Laurent Meunier, la Saint-Jean-Soleymieux, regiunea Forez



↑09 Casa natală Mario-Laurent Meunier, placă memorială

nostru și am înțeles că menținerea acestei culturi era condiția dezvoltării armonioase a întregii noastre ființe.”¹⁰

„Școlaritatea” lui Meunier s-a încheiat la Roma, în mănăstirea benedictină Sant’Anselmo, unde a petrecut câteva luni, între 22 decembrie 1900 și 8 august 1901¹¹.

Începând cu 8 aprilie 1905, Mario Meunier putea fi întâlnit la Marsilia, în redacția revistei *Feu*, printre ai cărei fondatori se numără și unde a activat în calitate de redactor. Judecând după propriile-i observații transmise cu diferite prilejuri, dar și după trăinicia prietenilor pe care le leagă în ambianța revistei, această perioadă a vieții sale pare a fi fost una fericită. O „secvență” din perioada marsilieză, fixată în scris de unul dintre prietenii lui Meunier, numărându-se și el printre colaboratorii de la *Feu*, Francis de Miomandre, pare să confirme această stare de fapt:

„Îl revăd pe tânărul filosof într-un bar din Marsilia, înconjurat de dansatoare și fete dez-lănțuite, dintr-odată tulburate, căci le vorbea de Platon, cu acel surâs pe care l-a avut dintotdeauna, atât de distant și totodată atât de indulgent.”¹²

Profilul deja eminentului elenist este completat de prietenii pe care i-a cunoscut la Paris. Iată elogiul pe care scriitorul Francis Carco i-l adresează cu prilejul primirii în calitate de membru al societății „Les Amis de 1914”:

¹⁰ Jean Combe, op. cit., p. 15.

¹¹ Cf. *Curriculum vitae* olograf, aflat în arhiva de la Musée Rodin. Din același *curriculum vitae* aflăm că perioada petrecută la Roma a devenit substanță a unui articol intitulat «À Rome», datat și localizat «Rome 1900», pe care Meunier îl publică în numărul din 1 septembrie 1907 al revistei *Feu*, ce apărea la Marsilia. Doc. 709, dosar 3.

¹² Francis de Miomandre, «Du vieux port à l’Acropole – Un humaniste souriant», în *Nouvelles littéraires* (Paris), 28 noiembrie 1936. Doc. 576–578, dosar 2.

„Ceea ce îmi place la tine (fig. 11), ceea ce admir în persoana ta este poezia. Mulțumită lungilor noastre conversații, ție îți datorez înțelegerea faptului că lirismul vechilor greci nu se află într-o stare de ruină, precum templele lor. Aveai puterea de a învia vechile zeități. Trăiai... noi trăiam în timpul nopții. Când se-ntâmpla să eșuăm într-un bar ori într-o cârciumă, poeții din vechime intrau și ei, odată cu noi. Prin tine îi vedeam aievea. Le scandai cânturile cu voce tare și, precum altădată Orfeu, monștrii te înconjurau, subjuogați de vocea și de farmecul tău. Traducerile pe care le-ai publicat nu respiră acel aer de trădare, de disimulare și plictis pe care-l întâlnești în cele mai multe dintre cărți. Nu sunt traduceri în sensul strâmt și literal al cuvântului. Deși sunt alcătuite cu știința desăvârșită pe care o ai cu privire la asemenea subiecte și a limbii pe care o stăpânești, tot așa, în mod desăvârșit, sunt mai degrabă restituiri, a căror culoare, strălucire, fervoare și expresie transmit prospețimea lor dintâi. Nu s-ar zice că între noi și Sofocle s-au scurs mai multe secole: opera ta le abolește. Între Sofocle și tine, legătura pare atât de strânsă, încât iată-l că vorbește prin gura ta și suferă cu inima ta.”¹³

Dintr-un interviu pe care André Frank i-l ia elenistului, aflăm că acesta apărea apropiaților săi – prieteni pe care, proaspăt sosit la Paris, îi cunoscuse – sub trăsăturile unui personaj boem:

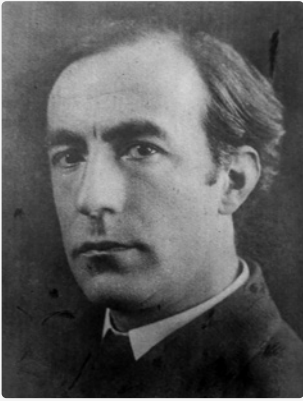
„A. F.: Am recitat de curând *De Montmartre au Quartier latin*, să zicem, al lui Carco. Știți că-n acele pagini jucați un rol îndeajuns de însemnat și că autorul vă prezintă ca pe-un adevărat boem. Am luat apoi traducerea *Banchetului* și-mi ziceam: să fie oare același Mario Meunier? / M. M.: Bineînțeles! Dimineața și după-amiaza eram secretarul lui Rodin. Mă întorceam de la el cu capul complet gol. Știți, contactul cu un geniu e ceva teribil. Aveam nevoie de stimulente. Împreună cu Carco și Robert de La Vaissière colindam prin locurile rău famate, compromițându-ne cât era noaptea de lungă... Adesea, întorcându-mă pe la orele două sau trei, deschideam un Platon și mă înfruptam din puritate... Ce senzație delicioasă de renaștere! / A. F.: Unii spun că trăsăturile din *De Montmartre au Quartier latin* iau forma șarjei. / M. M.: Carco era poet, un mare poet... E sigur că s-a îngrijit mai degrabă de adevărul tonului decât de adevărul istoric și că a făcut din noi toți, începând cu Pierre Mac Orlan și terminând cu Max Jacob, personaje de roman, ale romanelor sale...”¹⁴

Sosit la Paris în august 1910, Meunier a fost întâmpinat de Ricciotto Canudo (fig. 12)¹⁵. Acesta avea să-l instaleze în Cartierul Latin, pe care –



↑10 Mănăstirea benedictină
Saint-Barnabé din Marsilia

¹³ *** (Francis Carco), «Notes et documents – Les “Amis de 1914”», în *Les Amitiés Saint-Etienne*, iulie 1935, p. 504. Doc. 571, dosar 2.
¹⁴ André Frank, «Mario Meunier», în *Germinal* (Paris), 22 aprilie 1933. Doc. 554–555, dosar 1.
¹⁵ Născut la Gioia del Colle (Bari) în 1877, moare la Paris în 1923. După studii de filologie la Florența și Roma, Ricciotto Canudo se stabilește la Paris în 1901, devenind parte a avangardei pariziene. Sunt cunoscute eforturile sale de a impune filmul ca artă. A fost un apropiat al lui Guillaume Apollinaire.



↑11 Mario-Laurent Meunier
tânăr, în anii în care se afla
în serviciul lui Auguste Rodin



↑12 Ricciotto Canudo,
teoretician al filmului și
director al revistei *Montjoie!*,
organ al „Imperialismului
cultural francez”

potrivit propriei mărturii – elenistul nu avea să-l mai părăsească vre-odată. Două sau trei zile mai târziu l-a cunoscut personal pe Francis Carco. Venirea sa la Paris și momentele care au urmat sunt evocate de Meunier în discursul de mulțumire rostit cu prilejul primirii sale printre membrii societății „Les Amis de 1914”:

„Prietenii care-au venit să mă întâmpine sunt cei mai vechi pe care mi-a fost dat să-i întâlnesc la Paris. [...] Ei sunt cei care m-au întâmpinat atunci când – iată, se împlinesc aproape cinci decenii – părăseam Marsilia pentru a veni la Paris. Sunt aceiași pe care minunatul liric care a fost Émile Sicard i-a grupat în jurul său, sub semnul revistei *Feu*. Pe peronul gării am fost întâmpinat de regretatul Canudo, care m-a primit și m-a condus, spre a mă instala în Cartierul Latin, pe care nu l-am mai părăsit. Două sau trei zile mai târziu, am făcut cunoștință cu Carco (fig. 13). Revista *Feu* ne pusese în relații epistolare, fără însă a ne fi întâlnit până atunci. Cum în timpul zilei eram ocupați, Carco în calitate de funcționar la Administrația apelor, iar eu ca secretar al lui Rodin, ne-am dat întâlnire seara, într-un mod îndeajuns de original. I-am scris lui Carco: «Mă veți întâlni la orele opt, în Piața Operei, sub grupul statuar al *Dansului* lui Carpeaux. Semnalmente: chip bărbierit, veston negru și melon brun!» Carco a fost acolo la ora convenită, și această primă întâlnire, începută la orele opt în Piața Operei, a continuat prin Montmartre, de-a lungul Bulevardelor Exterioare, de-a lungul taluzurilor sumbre și pustii ale canalului Saint-Martin, pentru a se încheia în Piața Bastiliei, la un cârciumar care ne-a servit o omletă cu slănină, stropită cu vin albastru!”¹⁶

Iată și imaginea lui Carco (fig. 14), creionată de Meunier:



↑13+14 Francis Carco, romancier, reprezentant al boemei pariziene, discipol al lui Guillaume Apollinaire și prieten cu Mario-Laurent Meunier



↑15+16 Valentine de Saint Point



„Era un băiat cu adevărat atrăgător... poet, întrucâtva ștregar, de-o candoare cinică. [...] Prieteni comuni ne-au pus în legătură: ne-am dat întâlnire la orele opt treizeci seara, sub grupul statuar al dansului lui Carpeaux. M-a plimbat toată noaptea de-a lungul canalului Saint-Martin. Se afla aici, agățat de-un pod, un cadran luminos. Reflexele pe care acesta le arunca în apă erau, potrivit lui, lucrul cel mai frumos din lume. Nu se sătura să-l tot contemple... La orele șase ale dimineții am încetat să mai scrutăm oglindirile apei; într-o cârciumă am comandat o omletă cu slănină, iar eu m-am întors să-mi continui lectura întreruptă din Euripide.”¹⁷

Am ținut să reproducem această dublă mărturie pentru a înțelege cum erudiția cea mai aleasă, viața de boem și slujba de secretar la Rodin puteau fi, totuși, armonizate. Parcurgând-o, mai înțelegem cum un spirit liber, ca acela al poetei și dansatoarei Valentine de Saint-Point (fig. 15 și 16), devenită nu peste mult timp – în 1912 și în 1913 – autoare a unor incendii manifeste futuriste¹⁸, și-a putut îndrepta atenția asupra ele-nistului Mario Meunier, atunci când Rodin a avut trebuință de serviciile unui secretar. Iată modul în care cultura clasică, modernitatea „colorată” de accente simboliste – aceea sălășluită în atelierul de la Meudon – și revolta incipient avangardistă ajungeau să conviețuiască în cuprinsul unei complexe rețele de contacte interumane, purtătoare ale unor valori culturale radical opuse: modernitatea și avangarda.

Amintindu-ne, îndemnați de V. G. Paleolog¹⁹, că Mario Meunier va deveni foarte curând – probabil că imediat după sosirea sa la

¹⁷ André Frank, art. cit. Doc. 554–555, dosar 1.

¹⁸ V. nota nr. 2.

¹⁹ V.G. Paleolog, „Masa tăcerii – Note pentru exegeză. Carte sinoptică de identitate privind structurile frazeologice folosite de Brâncuși pentru definiția mesei rotunde”, în *Colocviul Brâncuși – București, octombrie 1967*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 49. V. și *Idem*, „Cocoșul lui Brâncuși”, în

Paris – oaspete al atelierului lui Constantin Brâncuși, cel din rue du Montparnasse, la numărul 54, nutrim convingerea că „vâna clasică”, al cărei purtător Meunier era, a pătruns în ambianța atelierului brâncușian „sub masca” spiritului boem, înrudit cu acela al frondei avangardiste, din care – s-a văzut – tânărul secretar al lui Rodin se putea împărtași indirect, „prin participare”, în calitatea sa de cunoscut al Valentinei de Saint-Point. O altă dovadă vie a contactelor avangardiste pe care Meunier le-a putut stabili o constituie prietenia sa cu Francis Carco, dar și cu alți reprezentanți ai boemei și avangardei pariziene, între care Guillaume Apollinaire²⁰. Putem doar bănuși că acela care l-a prezentat pe Meunier lui Apollinaire – cei doi se cunoșteau – a fost Francis Carco, de vreme ce acesta din urmă făcea parte din „cercul” lui Apollinaire, care avea să se întrunească în cursul anului 1916, la Café de Flore (fig. 17)²¹. Nu este mai puțin demn de notat că, încă din perioada activității sale la revista *Feu*, Meunier a manifestat anume simpatii anarhiste, cum rezultă dintr-un articol-medalion care i-a fost consacrat²². Iată un detaliu în măsură a ne trezi curiozitatea: convingerile sale din perioada activității la revista *Feu* se asemănau cu acelea ale membrilor falanșterului de la Abbaye de Créteil, ale lui Alexandre Mercereau, cu deosebire (fig. 18, 19). Or, ne amintim că și Brâncuși a putut fi întâlnit la Créteil, în cursul anului 1907 (fig. 20, 21).

În această ambianță culturală complexă a poposit Mario Meunier în august 1910, pentru a deveni secretar al lui Auguste Rodin. Din punctul de vedere al „vârștelor modernității”, Meudon trebuie considerat a fi un loc în care, peste accentele simboliste – proprii modernității veacului al XIX-lea –, veneau să se așeze altele, participând astfel la construirea unei noi structuri, aflată în formare, aceea a modernității primelor trei decenii ale veacului al XX-lea. Acestei modernități, avangarda istorică avea să i se opună din răspuțeri, mizând, înainte de toate, pe pârghii precum antitraditionalismul și iconoclastia. Timp de trei ani, viața cotidiană a lui Meunier s-a desfășurat într-o atmosferă saturată de cultură simbolistă, asemănătoare aceleia promovate de revista milaneză condusă de Filippo Tommaso Marinetti, *Poesia*, cea care avea să devină „organ” al mișcării futuriste²³. Din atmosfera atelierului rodini-



↑17 Terasa cafelei pariziene Flore

Arta (București), 4/1966, p. 11.

20 „Prietenii pe care-i întâlnea pe Boulevardul Saint-Michel sau pe Avenue de l'Observatoire țineau de avangarda mișcării literare: numele lor erau Guillaume Apollinaire, Alain-Fournier, Jean Pellerin, André du Fresnois, pentru a nu-i numi decât pe aceia care au murit deja.”, André Rousseaux, «Figures contemporaines – Mario Meunier et l'âme greque», în *Le Figaro* (Paris), 29 octombrie 1932. Doc. 551–553, dosar 1.

21 Cf. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, CNRS Éditions, Paris, 2005, p. 49.

22 „Primul său articol, *Elisée Reclus et l'idéal anarchique*, a provocat retragerea unora dintre abonați.”, Roger Giron, «Un humaniste et un sage: Mario Meunier», în *Paysage* (Paris), 25 iunie 1947. Doc. 586, dosar 2.

23 La scurt timp de la publicarea *Fondation et manifeste du futurisme* în paginile ziarului parizian *Le Figaro*, varianta italiană a manifestului avea să fie publicată în *Poesia*. V. Giovanni Lista, «Genèse et analyse du *Manifeste du futurisme* de F.T. Marinetti, 1908–1909», în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, et 5 Continents Éditions, Milan, p. 81.



↑18 Membrii falansterului de la Abbaye de Créteil



↑19 Alexandre Mercereau, poet și critic de artă, membru al grupului de creație de la Abbaye de Créteil



↑20 „Manifestarea artistică” din 21 iulie 1907, organizată în aer liber de membrii „Abatției”, în grădina de la Créteil

an, Mario Meunier a putut evada către următoarea „vârstă a modernității” – aceea proprie primelor trei decenii ale veacului al XX-lea – tocmai mulțumită alcătuirii sale spirituale complexe, în care componenta boemă își avea partea sa. Atelierul lui Brâncuși era spațiul privilegiat, în care paradoxala osmoză modernitate – avangardă devenea posibilă²⁴, mulțumită variatelor contacte interumane, a prietenilor cu avangardiștii, pe care sculptorul le-a legat în decursul timpului. Meunier a putut modela „profilul semantic” al succesivelor ateliere brâncușiene datorită competențelor sale de elenist și de cunoscător al credințelor religioase ale vechilor greci, pe care avem convingerea că le-a tălmăcit și transmis lui Brâncuși (fig. 22). De altfel, erudiția lui Meunier – întinsă și profundă – era deosebită de aceea a mediilor academice. O aflăm din scrisul unui apropiat al său, Francis de Miomandre. Cu o extremă finețe și sagacitate, acesta încearcă să determine poziția cu totul particulară pe care prietenul său o ocupa între cunoscătorii vechii culturi grecești:

„[...] locul pe care-l ocupă în elenismul contemporan este atât de deosebit de al celorlalți. Știe cât știu și cei mai învățați, dar știința sa ține de un alt mod de a cunoaște. El crede în mod esențial ceea ce cred și ocultistii, dar credința sa e de o altă natură.”²⁵

Potrivit lui Miomandre, modul lui Meunier de a percepe și de a concepe vechea cultură greacă pare să se sustragă oricărei încercări de determinare, de vreme ce se lăsa descoperit doar în ținuturile utopice ale

²⁴ V. Cristian-Robert Velescu, «Dada et Brancusi – ses écrits, ses amis dadaïstes», în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts, Tome XLVI*, 2009, București, Ed. Academiei Române, pp. 65–75.

²⁵ Francis de Miomandre, art. cit. Doc. 576–578, dosar 2.



↑21 Constantin Brâncuși, părtăș la „Manifestarea artistică” din 21 iulie 1907, fotografiat alături de Valentine de Saint point și de alți participanți, în grădina „Abației” de la Créteil

minții, acolo unde perspectiva învățaților de factură academică o putea intersecta pe aceea a ocultiștilor²⁶.

Rodinianismul încărcat de accente simboliste, modernitatea Școlii de la Paris și spiritul avangardist s-au putut întâlni și au putut conviețui în succesivele ateliere ale lui Constantin Brâncuși, vizitate de Meunier: cel din 54 rue de Montparnasse și apoi acelea din Impasse Ronsin. În opinia noastră, Mario Meunier stă la originea componentei platoniciene a amintitelor ateliere, prin „atelier brâncușian” înțelegând o formă sintetică și totodată coerentă de comunicare, echivalent al unui mesaj global

26

E plauzibil ca „văna ermetică”, proprie creației lui Constantin Brâncuși, să își afle obârșia în lectura *Dialogurilor* lui Platon, săvârșită în „cheie ocultă”. Atare lecturi găzduite de atelierul brâncușian sunt semnalate de sculptorul Mac Constantinescu, fără ca totuși numele lui Meunier să fie menționat. V. Mac Constantinescu, „Evocări”, în *Colocviul Brâncuși...* (1967), pp. 112–113, și *Idem*, „Colocviul Brâncuși”, în *Arta*, XXIII, 4/1976, p. 11.



←22 Constantin Brâncuși, *Muză adormită* (fotografie C. Brâncuși). Clișeul a fost zgâriat în mod intenționat de sculptor, pentru a induce ideea de mediu acvatic, în măsură să modeleze semnificația operei statuare

ori al unei „meta-opere”. O atare componentă a fost sesizată cu sagesitate de Marcel Duchamp, atunci când afirma că Brâncuși „și-a descoperit filosofia, la care nu vrea să mai renunțe”²⁷, uitând însă să precizeze care anume era școala de gândire înspre care s-a îndreptat prietenul său sculptor, spre a o îmbrățișa, pare-se, fără rezerve.

Raporturile dintre Rodin și Meunier sunt evocate în deja citatul articol datorat lui Francis de Miomandre:

„O vreme a fost profesor. Asta în tinerețea sa, la Marsilia: dădea lecții de greacă. Iată însă că o telegramă din Paris îl chemă. Despărțit de Rilke, Rodin avea nevoie de-un secretar. Meunier a zăbovit trei ani în preajma acestui om teribil, care-l devora de viu, făcându-i în schimb un serviciu de neînlocuit, acela de a-i fi revelat natura. La Rodin, ucenicul filosof s-a dezbărat de ultimele urme livrești, învățând să arunce o privire directă asupra lucrurilor, percepând, dacă se poate spune așa, relieful, volumul lor.”²⁸

Aceste informații datorate lui Miomandre – a căror sursă nu poate fi însă decât Meunier însuși – sunt confirmate de mărturia directă a elenistului:

„Rodin mi-a lăsat o impresie formidabilă și a avut asupra mea o influență dintre cele mai binefăcătoare; sosind la Paris, eram livresc și atâta tot; Rodin era chiar contrariul.

²⁷ „Marcel Duchamp s-a așezat lângă noi și a povestit despre Brâncuși. Ne-a spus că ar fi «captiv» (al ideilor sale, n.n.). Și-a descoperit filosofia, la care nu avea să mai renunțe și nici măcar să se îndepărteze de ea. Marcel Duchamp crede că un artist nu trebuie să fie lămurit (partizan al propriilor idei, n.n.), ci să rămână deschis schimbărilor, înnoirilor, aventurilor, experimentelor.”, Anaïs Nin, *Die Tagebucher*, II, p. 58, apud Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form*, Dumont, Köln, 1987, p. 373, nota nr. 477.

²⁸ Francis de Miomandre, art. cit., Doc. 576–578, dosar 2.

Nici măcar nu era foarte cultivat. Avea o putere spontană, o forță instinctivă care ghicea totul și care era stăpână pe un gust și pe o capacitate de-a admira inepuizabile. Până atunci, încă nu întâlnisem așa ceva. Nici un scriitor ori vreo persoană nu a produs o asemenea impresie asupra mea. Nimeni nu mi-a dat, din acest punct de vedere, senzația geniului.”²⁹

Fragmentul vine să confirme mărturia lui Miomandre – deja citată –, din care aflăm că tânărul Meunier a avut ceva de învățat de la Rodin. Fără a relua în mod explicit ideea, Meunier recunoaște că formația sa a continuat în ambianța marelui sculptor. Analizând relațiile ce s-au stabilit între Rodin și ultimii săi secretari – Rilke și Meunier –, vom fi surprinși să constatăm că ideea unei anume pedagogii exercitate de maestru asupra secretarilor săi revine în corespondența Rilke – Rodin³⁰, fiind amplu dezvoltată în studiul introductiv ce însoțește corespondența publicată. Autorul studiului – Georges Grappe – insistă asupra influenței indirecte pe care Rodin a putut-o avea supra scrierilor lui Rilke, elaborate după despărțirea lor³¹. Coincidența ne apare ca fiind remarcabilă: cei doi secretari ai lui Rodin care s-au succedat în serviciu unul după celălalt³² au avut, fiecare, câte ceva de învățat de la maestru. Nu este exclus ca Meunier să se fi hotărât să acționeze în același chip pedagogic în momentul în care a avut ocazia să treacă pragul atelierului lui Constantin Brâncuși.

În arhiva de la Musée Rodin sunt păstrate fotocopii ale unor texte olografe ale lui Meunier, scrise cu intenția de a fi publicate: *Rilke et Rodin*³³, *Rodin et la Musique*³⁴, *Rodin et la Grèce*³⁵, *Auguste Rodin – notes et souvenirs*³⁶. Arhiva cuprinde și extrase din publicațiile în care unele dintre aceste texte au văzut lumina tiparului, bunăoară *Rodin et la*

29 Jean Combe, op. cit., pp. 23–24.

30 Într-o scrisoare din 1907, Rilke recunoaște influența pe care Rodin a exercitat-o asupra-i: „Supun atenției voastre câteva rezultate ale muncii mele: cartea despre Opera dumneavoastră, îmbogățită cu o a doua parte ce rezumă conferința, și studiul publicat recent în revista *Kunst und Künstler*, care vă e deja cunoscut, apoi noua mea culegere de versuri; ea cuprinde câteva piese lucrate în chip umil, după natură. Sper să poată fi recunoscut aici în ce măsură opera și exemplul dumneavoastră m-au împins către progrese definitive, căci dacă voi fi numărat cândva printre aceia care au urmat în mod demn natura, aceasta se va întâmpla întrucât am fost din toată inima elevul dumneavoastră, pe deplin convins și ascultător.”, Scrisoare din 30 decembrie 1907, adresată de Rainer Maria Rilke lui Rodin, în Rainer Maria Rilke, *Lettres à Rodin*, préface par Georges Grappe, Éditions Lapina, Paris, 1928, p. 74.

31 V. Georges Grappe, „Préface”, în *Ibidem*, pp. 14–24.

32 Charles Morice este și el menționat între secretarii lui Rodin, chiar dacă activitatea sa pe lângă sculptor a privit doar colaborarea la volumul *Catedralelor*. Într-o fază inițială a acestui proiect editorial, cei doi ar fi trebuit să fie coautori. În urma neînțelegerilor survenite între ei, s-a convenit ca Morice să redacteze o prefață amplă, un studiu introductiv, autor al cărții urmând să fie doar Rodin. Întrucât slujba de secretar al lui Rodin presupunea un raport de subordonare – fapt ce reiese din mărturiile lui Rilke și ale lui Meunier –, totodată ținând seamă de faptul că Charles Morice apare în faza inițială a proiectului *Catedralelor* ca un egal al lui Rodin, numai cu dificultate vom putea accepta ideea că Morice a fost „secretar” al lui Rodin în adevăratul înțeles al cuvântului, primind un salariu și acceptând însărcinări dintre cele mai triviale, de natură domestică, aidoma celor care-i reveneau lui Meunier.

33 Doc. 635–638, dosar 3.

34 Doc. 630–634, dosar 3.

35 Doc. 619–623, dosar 3.

36 Doc. 639–651, dosar 3.

*Musique*³⁷ sau *Auguste Rodin et l'âme grèque* (reluare a textului olograf *Rodin et la Grèce*)³⁸.

Toate aceste texte sunt în măsură a contura nu doar imaginea lui Auguste Rodin, așa cum secretarul său Mario Meunier a putut-o percepe, ci poartă indicii care, interpretate în mod just, pot conduce la o mai exactă cunoaștere a raporturilor instituite între maestru și secretarul său în decursul timpului. Într-o altă serie de articole datorate lui Meunier, care-ar putea fi așezate sub titlul generic „Rodin intim”, observațiile autorului se vădese a fi chiar mai ascuțite, mai vii, ușor mordante, uneori apropiindu-se de pragul șarjei și al caricaturii. În cuprinsul prezentelor considerații ne vom rezuma să cităm din manuscrisul olograf *Rilke et Rodin* (fig. 23):



↑23 Poetul Rainer Maria von Rilke, fotografiat la Villa des Brillants, reședința lui Rodin de la Meudon, în vremea în care era secretar al maestrului

„I-am fost prezentat lui Rilke în 1911, pe rue de Varenne, în magnificul atelier pe care sculptorul Auguste Rodin îl ocupa la parterul Palatului Biron. Eram pe atunci secretar al lui Rodin, după cum și Rilke fusese, timp de șapte luni, în 1905 și 1906. Sculptorul se întreținea cu fostul său secretar când m-am îndreptat, ca-n fiecare zi, către Palatul Biron, pentru a-i primi aici pe numeroșii vizitatori. / – Iată-l pe noul meu secretar, zise atunci Rodin către Rilke. E Mario Meunier, un literat. Îl cunoașteți? / – Da, în mod desăvârșit, răspunse Rilke, căci tocmai am citit traducerea din Sappho³⁹, pe care a publicat-o nu demult. / – Și atunci, replică Rodin cu un surâs îndeajuns de malițios, ce părere aveți? / – E foarte bună, răspunse cu amabilitate Rilke, și am citit-o cu un viu interes. / Sub egida lui Rodin și a lui Sappho a avut loc primul meu contact cu acest nobil și sensibil poet. / De atunci l-am întâlnit îndeajuns de des. Când Rodin era de față, vorbea puțin. Prezența acestui faun îl intimida în mod vădit. Dar atunci când era singur și putea zăbovi îndelung în preajma unui desen ori a unui grup (statuar, n.n.), Rilke tresărea până-n adâncul sufletului, iar emoția sa se confunda cu extazul unei reculegeri înflăcărate și pioase.”⁴⁰

Următoarele secvențe ale raporturilor Rilke – Rodin sunt rezumate în același manuscris (fig. 24):

„Sedus de această fire plăcută (a lui Rilke, n.n.), Rodin nu a întârziat să-l roage pe Rilke să se instaleze cu soția⁴¹ sa la Villa des Brillants (fig. 25). Aici, Rilke lucra, înmulțindu-și contactele cu marele Rodin. Cu fiecare zi care trecea, influența maestrului îl marca tot mai mult, îngăduindu-i să se desăvârșească în bucuria muncii și a meditației. [...] Dar

37 Mario Meunier, «Rodin et la musique», în *Revue Pleyel*, nr. 18, martie 1925. Doc. 686–688, dosar 3.

38 Mario Meunier, «Auguste Rodin et l'âme grèque», în *Opera*, nr. 2–6, 1948. Doc. 673–674, dosar 3.

39 Sappho, *Traduction nouvelle et tous les fragments connus, précédée d'une Étude sur la poétesse de Lesbos*, par Mario Meunier, Eugène Figuière, Paris, 1911. (Volumul se află la București, în Biblioteca Academiei Române, sub cota I 471560.)

40 V. nota nr. 33.

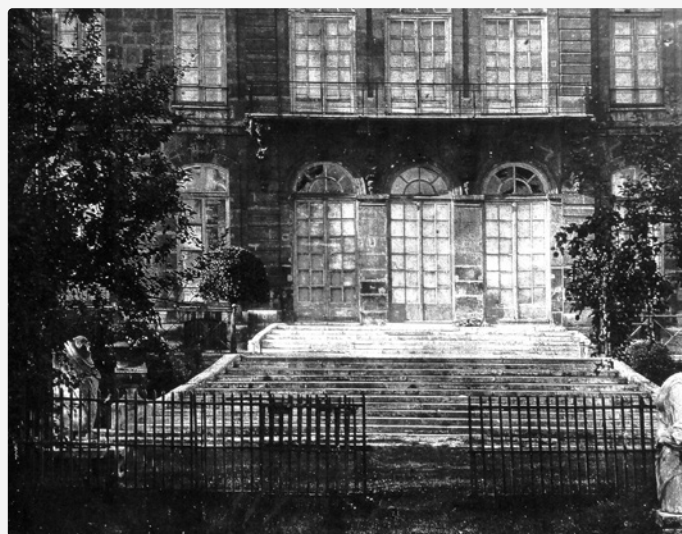
41 Clara Westhoff, soția poetului Rainer Maria von Rilke, fostă elevă a lui Auguste Rodin.



↑24 Rodin și Rilke
la Meudon



↑25 Rainer Maria von
Rilke și soția sa, sculptorița
Clara Westhoff



↑26 Palatul Biron, scara dinspre grădină (fotografie de epocă)

acestui mare sculptor îi veni într-o zi năstrușnica idee de a-și transforma oaspetele în secretar⁴². În acel moment, Rilke cunoștea puțin Parisul și împrejurimile sale și nu avea decât o cunoaștere imperfectă a limbii franceze. Dar, după cum scrie Judith Cladel în frumoasa ei carte consacrată lui Auguste Rodin, neîncrederea lui Rodin față de tinerii săi compatrioți, predilecția pe care-o manifesta față de străini îl împingeau la asemenea alegeri inconsecvente⁴³. [...] Caracterul lui Rodin începu să se schimbe și să se îndrepte către un despotism nestăpânit, iar deciziile cădeau precum tăișul ghilotinei asupra capetelor nevinovate, îndepărtând de el până și pe cei mai înflăcărați prieteni. Rilke a fost și el în mod brutal înlăturat. [...] Totuși, această neînțelegere nu a fost de durată. Rilke manifesta în raport cu Rodin o corectitudine fără margini și o admirație dincolo de orice măsură, iar Rodin, care era violent, ursuz și bănuitor, însă generos și tandru, a continuat să-l primească și să-i acorde atenție. Rilke a fost acela care, în 1908, l-a îndemnat pe Rodin să viziteze Palatul Biron și să-și instaleze aici atelierul.” (fig. 26 și 27)⁴⁴

Meunier își încheie relatarea citând din scrisoarea prin care Rilke îl chema pe sculptor să viziteze reședința Biron și, ulterior, să se instaleze aici:

„Ar trebui, drag și mare prieten, să vedeți această frumoasă clădire și sala în care locuiesc începând din această dimineață. Cele trei ferestre se deschid în mod prodigios asupra grădinii părăsite, unde poți vedea din timp în timp iepuri naivi ce sar printre zăbrele, ca într-o veche tapiserie.”⁴⁵

⁴² Împrejurarea este evocată de Rilke în scrisoarea de adio adresată lui Rodin. V. Rainer Maria von Rilke, *Lettres à Rodin*, préface par Georges Grappe, Éditions Lapina, Paris, 1928, pp. 59–60.

⁴³ „Inconsecvent” pare a-și confunda semnificația cu aceea proprie vocabulei „nepotrivit”.

⁴⁴ V. nota nr. 33.

⁴⁵ Meunier citează dintr-o scrisoare datând din ultima zi a lunii august 1908. V. Rainer Maria Rilke, *Lettres...*, pp. 58–59.



↑27 Grădina Palatului Biron (fotografie de epocă)

Într-un articol-interviu, publicat într-un ziar vienez⁴⁶ – preluat și de presa franceză de limbă germană⁴⁷ –, Meunier pare hotărât să facă definitiv lumină în spinoasa problemă a despotismului de care Rodin dădea dovadă, fie și cu riscul de-a impieta asupra memoriei maestrului:

„Vedeți, Rodin a dorit să-i interzică lui Rilke scrierea de poezii. Ceva mai târziu, m-am întreținut adesea cu Rilke pe această temă. Când am ajuns la Rodin în 1911⁴⁸, în casa din rue de Varenne, tocmai se certase cu Rilke. Rodin pretindea că Rainer Maria să renunțe

⁴⁶ ***» Rodin in Schlafrock und Pantoffeln – Der letzte Sekretär des großen Bildhauers erzählt über den jähzornigen Rodin, über den Gegner Wagners und die verheizte Schue «(„Rodin în halat de casă și papuci – Ultimul secretar al marelui sculptor povestește despre mâniașul Rodin, despre potrivnicul lui Wagner și pantofii puși pe foc”), *Neues Wiener Journal* (Viena), 15 martie 1934. Doc. 564–565, dosar 2.

⁴⁷ ***» Rodin in Pantoffeln «, *Pariser Tageblatt* (Paris), 20 martie 1934. Doc. 557–558, dosar 1.

⁴⁸ Meunier este chemat la Paris printr-o telegramă din 8 august 1910. Autobiografia-cronologie confirmă această dată ca marcând începutul colaborării dintre sculptor și elenist, acesta din urmă devenind în mod oficial secretar al lui Rodin.

la poezia sa nebunească, deoarece ar avea îndeajuns de lucru cu corespondența lui Rodin. Din acel moment însă, Rilke s-a arătat a fi încă și mai preocupat de literatură, în detrimentul redactării scrisorilor. Atunci s-a produs ruptura de marele Auguste. Și – trei ani mai târziu – aceeași piesă a fost reluată, de data aceasta cu mine. Rodin a vrut să mă îndepărteze și pe mine de literatură. Și eu l-am părăsit, puțin înaintea izbucnirii Războiului, din aceleași motive.”⁴⁹

Este demn de reținut că Rodin le pretindea elevilor-practicieni (fig. 28) aceeași „lepădare de sine” pe care-o pretindea și secretarilor săi, o exigență de care era pe deplin conștient, așa cum reiese dintr-o scrisoare trimisă Mariei Curie⁵⁰. Rodin știa că le cerea unor tineri dăruți, care veniseră la el punându-și toate speranțele în învățătura sa, să-și reprime creativitatea, de vreme ce le pretindea să cioplească doar mâinile și picioarele operelor statuare pe care le modelase. Acestea urmau a fi transpuse într-un mod cvasi-mecanic în materialul definitiv al marmurei, fără vreo implicare afectivă din partea cioplitorilor și fără a le solicita acestora, în vreun fel, creativitatea⁵¹.

Comparată cu situația în care se afla practicianul Brâncuși⁵², situația lui Meunier nu era una mai fericită. Desăvârșita stăpânire a limbii eline, cunoașterea filosofiei grecești și a credințelor religioase ale vechilor greci, misterele orfice și cele eleusine nu îi erau de niciun folos în ambianța de la Meudon și în cea din rue de Varenne. În viziunea lui Rodin, acestea erau o povară care-l împiedica pe secretar să slujească în mod deplin. De unde și îndemnul-poruncă, reținut de memoria secretarului și a prietenului său Francis de Miomandre: „Renunțați la tot ce faceți!”⁵³ Tânărul Meunier va fi încercat un sentiment de frustrare, știindu-se stăpân pe știința sa, nu însă și prețuit. Ofensat, el nu putea afla alinare în simplele cunoștințe dobândite în Mănăstirea Saint-Barnabé din Marsilia. Era o amărăciune pe care era nevoit să și-o asume și să o metabolizeze în singurătate. Iată de ce nutrim convingerea că în

49 ***» Rodin in Schlafrock und Pantoffeln... «. Doc. 564–565, dosar 2.

50 Marea chimistă intervenise în favoarea unui tânăr compatriot, mijlocind primirea acestuia la Meudon, tot așa cum Maria Bengescu și Otilia Cosmuță mijlociseră primirea lui Brâncuși. Iată un fragment din scrisoarea pe care Rodin i-o adresează Mariei Curie: „E dificil să folosești un om care știe să vadă și să compună, dar care pentru a putea fi utilizat la mine trebuie să știe să modeleze în special fragmente, precum mâini și picioare etc.”. În *Rodin / Bourdelle – Correspondance* (Édition de Colin Lemoine et Véronique Mattiussi), Gallimard, Paris, 2013, nota nr. 5, p. 210.

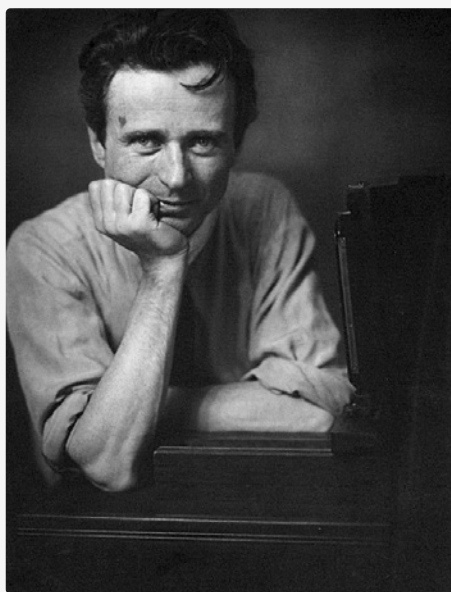
51 Dintre toți practicienii lui Rodin, Émile Antoine Bourdelle pare a fi singurul care nu a suferit din această pricină, găsind îndeajuns de multe bucurii în munca cvasi-mecanică a transunerii. Pe aceasta a știut să o înnozeze cu darul înnăscut al creativității. Faptul reiese cu limpezime din cuprinsul unei însemnări din septembrie 1893, de pe o carte de vizită, pe care o adresează lui Rodin: „Iubite Maestre, iată marmura pe care am reluat-o în măsura în care materialul rămas mi-a îngăduit s-o stăpânesc, până când veți veni să mă vedeți, spre a-mi spune dacă trebuie s-o lustruiesc mai mult, să șterg urmele dăltii sau să le las adâncite, căci piatra mă solicită în mod serios și mă grăbesc să găsesc bucurie în transpunerea unei atât de frumoase și puternice gândiri. É. Bourdelle”, *Ibidem*, p. 18.

52 Într-o scrisoare trimisă în 22 aprilie 1907 unor prieteni craioveni, pe când era încă practician al lui Rodin, Brâncuși își exprimă nemulțumirea: „[...] din ianuarie, de când mă ajută madamele Bengescu și Cosmuță să ajung la Rodin, tot la el în atelier îmi amărăsc zilele”. V. Doina Lemny, «“Chez Rodin, je traîne toujours mon désespoir...” lettre à des amis de Craiova», în *After Brancusi* (ed. Irina Cărăbaș & Olivia Nițș), Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, Ed. UNARTE, București, p. 88.

53 «“Renoncez à tout ce que vous faites”, disait-il avec son égoïsme ingénu.», Francis de Miomandre, art. cit. Doc. 576–578, dosar 2.



↑28 Rodin înconjurat de practicieni, având drept fundal modelul în ipsos al *Porții Infernului*



↑29 Autoportret Edward Steichen, unul dintre fotografiile agreați de Auguste Rodin

cursul primei întâlniri cu Rilke – cea deja evocată –, Meunier a fost fericit să afle că tânărul poet austriac cunoștea traducerea sa din Sappho și că o și prețuia.

În încheierea reconstituirii acestui „profil” al ultimului secretar al lui Rodin, devenit oaspete al atelierului lui Constantin Brâncuși și, poate, prieten al sculptorului român, nu putem decât presupune că Meunier a căutat de timpuriu compania și poate prietenia lui Brâncuși, spre a-i oferi tot ce avea mai prețios, ceva ce Rodin refuzase să primească: vasele sale competente de elenist, care includeau și cunoașterea credințelor misterice ale vechilor greci. Considerăm că Meunier a fost introdus în atelierul lui Brâncuși de Ricciotto Canudo (fig. 12) ori poate de pictorul și fotograful Edward Steichen (fig. 29), pe care Brâncuși și Meunier – fiecare la timpul său, primul în 1907, al doilea în 1910 sau 1911 – îl cunoșteau de la Meudon. Că Meunier l-a întâlnit personal pe Steichen rezultă dintr-o scrisoare din 16 februarie 1911, trimisă lui Rodin⁵⁴. O mărturie datorată sculptorului Mac Constantinescu ne informează nu doar cu privire la interesul pe care Brâncuși îl manifesta pentru vechea literatură greacă, dar și asupra unei voci care, târziu, în preajma lui 1924, încă îi citea sculptorului român din clasicii greci:

„Era în toamna lui 1924, anul în care se pregătea epocala Expoziție internațională de arte decorative din Paris [...]. În vremea aceea, la căderea serii, Brâncuși asculta lecturi din clasicii greci, dialogurile lui Platon, spre exemplu.”⁵⁵



↑30 Rodin, modelul în ipsos al *Monumentului lui Victor Hugo* și sculptura intitulată *Gânditorul* (fotografie Edward Steichen)

Vocea care îi citea lui Brâncuși nu putea fi decât a lui Mario Meunier, același Meunier care – ne amintim – nu se sfia să le vorbească despre Platon unor dansatoare dezlănțuite, pe care le întâlnea prin tavernele din Marsilia, ori să scandeze versuri din clasicii greci, înconjurat fiind de obișnuții cârciumilor – brusc împlânziți –, pe care memorialistul Francis Carco îi compară cu „monștrii”, iar pe Meunier cu Orfeu⁵⁶.

Surprinzătoare și – de ce nu? – intrigantă ne pare a fi amintirea pe care Rodin (fig. 30) i-a lăsat-o lui Meunier. Ajuns în anii maturității târzii, fostul secretar îl compară pe maestrul cu un stejar care „devoră” mușchiul ce crește în jurul său⁵⁷. Sunt aproape aceleași cuvinte pe care – potrivit unor exegeți – Brâncuși le-ar fi rostit în 1907, în momentul în care – primind comanda pentru ansamblul funerar din Buzău – l-a părăsit, fără nicio urmă de regret, pe Rodin⁵⁸.

56

V. notele nr. 12 și 13.

57

„Apoi Mario Meunier deveni secretarul lui Rodin. Din timpul celor trei ani petrecuți în preajma genialului sculptor, el păstrează amintirea «unui stejar care devorează mușchiul crescut în jurul său».», Louis Amargier, «Un Humaniste – Mario Meunier», *La Voix du Massif Central*, septembrie 1953. Doc. 983, dosar 4.

58

„[...] Părăsește atelierul lui Rodin. Cuvântul de despărțire constituie un omagiu, maestrul fiind asemuit cu un arbore în umbra căruia tinerele vlăstare nu pot crește.”, Barbu Brezianu, „Cronologie și concordanțe”, în *Brâncuși în România* (ediția a II-a, revăzută și adăugită), Ed. Academiei R.S.R., București, 1976, p. 21. O altă variantă privitoare la caracterizarea lui Rodin e consemnată de executorii testamentari ai lui Brâncuși. V. Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Flammarion, Paris, 1995, p. 66.

Din 1864

unarte.org

„Supraviețuirile” lui Aby Warburg*

Ruxandra
Demetrescu

*
Textul de față reprezintă o secvență din studiul introductiv ce va însoți traducerea în limba română a unor texte fundamentale warburgiene: acestea vor fi reunite într-un volum ce va apărea la editura UNArte la sfârșitul acestui an. Am realizat traducerea pornind de la Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*, B. G. Teubner, Leipzig, Berlin 1932, lucrarea ce va fi menționată în continuare prin prescurtarea GS.

Abstract

Studiul își propune să descifreze câteva aspecte fundamentale ale personalității istoricului de artă și al culturii Aby Warburg (1869–1929), încercând să îmbine prezentarea unor momente cheie ale biografiei sale, citită sub semnul excepției, cu analiza conceptului fundamental care l-a definit metodologic: supraviețuirea (*Nachleben*). Biografia sa este marcată de fapte și momente exemplare, completând parcursul previzibil al unui umanist, în care se remarcă studiile (de istoria artei, arheologie și filologie clasică la Bonn, Strasbourg și Berlin), cercetările (concentrate îndeosebi asupra Renașterii italiene și nordice) și înnoirile metodologice (în primul rând, cea iconologică). Astfel, am imaginat un parcurs, inaugurat de gestul de renunțare din adolescență, continuat cu călătoria antropologică, realizată în tinerețe în satele indienilor Hopi din Arizona și New Mexico, marcat de boala psihică, declanșată la finele Primului Război Mondial și de miraculoasa însănătoșire, și încheiat cu activitatea emblematică din ultimii ani ai vieții, concretizată în proiectul săvârșit al bibliotecii și în cel neterminat al Atlasului. Pe de altă parte, am încercat să explic amploarea fără precedent a moștenirii intelectuale warburgiane descifrând semnificațiile multiple ale conceptului de *Nachleben* – supraviețuirea (unei lumi păgâne, care destabilizează viziunea asupra istoriei ca un continuum linear, evoluționist și făcând loc anacronismului), asociat cu *Pathosformel* – formulele patosului și *bewegtes Beiwerk* – accesoriul în mișcare (manifestările în plan formal și psihologic – individual, al artistului, dar și ca simptom al psihicului colectiv al unei întregi epoci, aflate în genere într-un moment de cumpănă, marcat de tensiuni cultural-istorice și mnemonice).

Keywords

biography

intellectual biography

iconology

survival

survival of Antiquity

pathos formulae / Pathosformeln

anachronism

detail

Personalitatea lui Aby Warburg (1866–1929), istoric de artă și istoric al culturii, care se autodefinia ca „amburghese di cuore, ebreo di sangue, d’anima Fiorentino”¹, poate fi descifrată sub semnul excepției: dacă posteritatea critică l-a consacrat drept figură fondatoare și precursor al științei contemporane despre imagine (*Bildwissenschaft*), el a fost fructificat și în cadrul practicilor artistice² și curatoriale, odată cu mișcarea amplă de recuperare ce i-a fost dedicată în ultimele patru decenii.

Biografia sa este marcată de fapte și momente exemplare, care completează – și iluminează – parcursul previzibil al unui reprezentant al științelor umaniste, în care se remarcă studiile (de istoria artei, arheologie și filologie clasică la Bonn, Strasbourg și Berlin), cercetările (concentrate îndeosebi asupra Renașterii italiene și nordice) și înnoirile metodologice (în primul rând cea iconologică). Astfel, un prim moment, semnificativ, îl reprezintă gestul de renunțare, săvârșit la vârsta de 13 ani: ca prim născut într-o familie bogată de bancheri evrei stabilită la Hamburg, Warburg renunță la moștenire în favoarea fratelui său Max, cerând în schimb să i se ofere mijloacele financiare

¹ V. Gertrud Bing, *Rivistia storica italiana*, 71, 1960, p. 113.

² Claire Bishop, „Displaying Research”, în *Fotomuseum Wintertuhr Blog*, publicat în data de 11.10.2013: „Warburg has become a seductive point of reference for contemporary artists because he is seen as the ‘artistic’ art historian”.

pentru studiu și achiziționarea tuturor cărților necesare³. Un al doilea, emblematic pentru biografia sa intelectuală, este călătoria antropologică din 1895–1896 în satele indienilor Hopi din Arizona și New Mexico. Interesat să descopere urme ale supraviețuirii civilizațiilor păgâne, Warburg a realizat o amplă documentare, inclusiv fotografică, a unor dansuri rituale, fragmente de viață cotidiană, mărturii ale culturii materiale etc. Portretul său purtând o mască Hemis-Katchina⁴ a devenit mărturia vizuală a unei mutații spirituale profunde: savantul, care-și susținuse, în 1893, doctoratul despre Boticelli, își lărgea nu doar orizontul, ci și concepția despre locul și rolul imaginilor în istoria umanității. Al treilea episod, dramatic, îl constituie boala. Primul Război Mondial a reprezentat tragedia care a destabilizat încrederea savantului în existența unui cosmos al culturii, întrupat într-un *Denkraum – spațiu al reflecției* – și concretizat în biblioteca de științe ale culturii (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek*) pe care a alcătuit-o și construit-o la Hamburg (în 1933, fondul de carte, arhiva de imagini și documente, precum și aparatura vor fi salvate de pericolul nazist și transportate la Londra, devenind, ca Warburg Institute, parte a Universității din Londra în 1940). Deși nu a participat activ pe front, Warburg a urmărit cu o atenție obsesivă evenimentele, alcătuiind o imensă arhivă de notițe, hărți și fotografii din ziarele timpului (în parte doar păstrată azi, la Institutul Warburg din Londra). Depresia accentuată de război va avea un deznodământ tragic, în criza psihică gravă declanșată în data de 2 noiembrie 1918 (cu zece zile înainte de capitularea Germaniei), când Warburg, cuprins de delir, amenința să se împuște și să-și împuște familia. Pradă demonilor pe care-i studiase atât de asiduu (inclusiv în acea zi fatală, când cerceta superstițiile din vremea lui Luther), va fi internat în diverse instituții specializate în tratarea bolilor nervoase, între care sanatoriul din Jena (unde fusese pacient, cu un sfert de secol mai devreme, Nietzsche) și apoi la clinica elvețiană Bellevue din Kreuzlingen, unde va fi îngrijit, vreme de câțiva ani, de psihiatrul Ludwig Binswanger⁵ (unul dintre primii medici care au aplicat psihanaliza în tratamentul pacienților). Condamnat inițial fără speranță (cu un diagnostic variind între schizofrenie și condiție maniaco-depresivă, aceasta din urmă datorată psihiatrului Emil Kraepelin), Warburg își va reveni „miraculos”, iar semnul însănătoșirii a fost o conferință, susținută în fața publicului din sanatoriu, în data de 21 aprilie 1923. Episodul, devenit legendar pentru destinul warburgian, a fost amplu analizat și comentat, mai ales în ultimile decenii: dacă Gombrich îl menționează mai degrabă lapidar într-un capitol succint, dar sugestiv intitulat „Însănătoșire și sinteză 1918–1923. Conferința de la Kreuzlingen”⁶, Georges Didi-Huberman îi dedică un loc privilegiat în cercetările sale. În viziunea gânditorului francez, ar exista o paralelă între delirul lui Warburg și metoda sa de lucru, obsedată de detaliu, iar în „nebulia” warburgiană se poate identifica destinul gândirii sale: astfel, el devine moștenitorul direct și legitim al lui Nietzsche⁷. Interesant ar fi de subliniat în acest context subiectul conferinței: „Imagini din teritoriul indienilor Pueblo din America de Nord. Note de călătorie”, o întoarcere în timp la momentul fondator al experienței culturii indienilor americani, dar și maniera de prezentare, în care predominau imaginile. Cunoscut mai ales ca „Ritualul șarpelui”, textul conferinței, pe care

3 V. Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, aus dem Englischen vom Matthias Fienbork, Neuausgabe Philo & Philo Fine Arts, Hamburg, 2006, p. 38. Prima ediție, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, a fost publicată la Londra în 1970, fiind tradusă 11 ani mai târziu în germană.

4 Această fotografie apare pe coperta cărții lui Horst Bredekamp *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2019; www.wagenbach.de/buecher/titel/1175-aby-warburg-der-indianer.html.

5 Dosarul bolii lui Warburg este acum bine cunoscut, grație volumului editat de Chantal Marazia și Davide Stimilli, *Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, Diaphanes, Zürich–Berlin, 2007.

6 E. Gombrich, op. cit., capitolul 11: „Genesung und Synthese 1918–1923. Der Kreuzlinger Vortrag”, pp. 295–304.

7 Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011, capitolul 3: „Desastres – Le sismographe explose”, pp. 231–246.

Warburg nu îl dorea cunoscut și nicidecum publicat, considerându-l un „spasm atroce al unei broaște decapitate”⁸, a devenit în zilele noastre poate cea mai cunoscută scriere warburgiană, fiind publicată în original⁹ și în numeroase traduceri și, în egală măsură, discutată, analizată, problematizată nu doar în diferite studii și volume¹⁰, ci și în eseuri cinematografice¹¹.

Ultimii ani ai vieții (1924–1929) sunt dedicați alcătuirii unui atlas care să rezume în imagini experiența umanității. Intitulat *Bilderatlas Mnemosyne*, după numele zeiței memoriei din mitologia antică, acesta a fost alcătuit dintr-o serie de planșe (s-au păstrat 63 de panouri, care au fost reconstituite recent cu materialul fotografic original¹²) pe care erau dispuse reproduceri fotografice, de la opere de artă „înaltă” până la timbre, reclame sau imaginile unor evenimente politice contemporane. Fiecare planșă răspunde unei probleme sau unui punct de interes din cadrul cercetărilor lui Warburg, funcționând ca un instrument de cunoaștere prin imagine, prin intermediul montajului. Formatul Atlasului conținea de altfel ideea de montaj, reproducerile fiind prinse cu bol-duri pe panourile din pânză neagră, întotdeauna „deschise” permutărilor – cel puțin în concepția autorului și până la moartea sa, când, după o încercare nefericită de ordonare (la propriu, pe pânză, și la figurat, ca intervenție asupra așezării ideilor în imagini) a planșelor de către Saxl / Gombrich¹³, atlasul și-a (re)găsit forma finală, așa cum fuse-se lăsat în ultimul stadiu de lucru. Până și această întâmplare confirmă ideea că Atlasul nu se rezuma la o traducere – sintetică, exhaustivă și „statică” – în imagini a teoriilor lui Warburg, reprezentând un dispozitiv dinamic al gândirii și memoriei.

Opera warburgiană, care a inspirat și continuă să mobilizeze energii intelectuale și creatoare, nu constă doar în dimensiunea textuală. De altfel, dintr-o perspectivă strict cantitativă, scrierile sale însumează un număr relativ restrâns de pagini și au putut fi cuprinse în cele două volume publicate postum, sub titlul *Gesammelte Schriften*, în 1932. Moștenirea warburgiană cea mai „vizibilă” o reprezintă biblioteca sa, operă culturală fără precedent, unică prin concept și format, în care cărțile erau ordonate conform „legii buneii vecinătăți”, sfidând regulile clasice ale biblioteconomiei.

8 Așa cum afirma într-o scrisoare adresată asistentului său Fritz Saxl: „Vă rog în mod imperativ să nu arătați nimănui, fără încuviințarea mea, manuscrisul conferinței pe care am susținut-o la sanatoriul Bellevue în 21 aprilie 1923, despre «Imagini din teritoriul indienilor Pueblo din America de Nord»; această conferință este atât de lipsită de formă și de prost fundamentată filologic, încât valoarea sa – atâta câtă este – constă doar în faptul că reunește câteva documente despre istoria comportamentului simbolic. Pentru a-l prezenta pe acesta din urmă într-o manieră credibilă, ar fi nevoie însă de o serioasă prelucrare a întregului material. Acest *spasm atroce al unei broaște decapitate* nu poate fi arătat decât scumpei mele soții și, selectiv, doctorului Embden, fratelui meu Max, precum și profesorului Cassirer. Pe acesta din urmă l-aș ruga să ia cunoștință, dacă timpul îi îngăduie, de fragmentele începute în America. Nimic însă din toate acestea nu trebuie publicat.”, Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Verlag Laus Wagenbach, Berlin, 11. Auflage, p. 77.

9 Prima ediție a apărut în Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 1988. În 2010, se publică, la Ed. Suhrkamp, volumul Aby Warburg, *Werke in einem Band*, auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben und kommentiert von Martin Kreml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, în care sunt publicate cele două variante ale manuscrisului conferinței din 21 aprilie 2023, prefațate de textul unei prime conferințe, susținută în 1897, la un an după vizita lui Warburg în ținutul indienilor Pueblo din America de Nord. În 2018 apărea, în seria operelor complete warburgiene, volumul Aby Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-America. Vorträge und Fotografien*, Herausgegeben von Uwe Fleckner, De Gruyter, Berlin, care conține, pe lângă textele cuprinse în volumul din 2010, prima variantă publicată în 1939 (o formă prescurtată și rescrisă de Gertrud Bing și Fritz Saxl în limba engleză, apărută, sub titlul „A lecture on Serpent Ritual”, în *Journal of the Warburg Institute*, 11/1938–1939, pp. 277–292), dar, mai ales, întregul corpus de fotografii realizate de Warburg în timpul călătoriei.

10 Dau aici doar câteva exemple: Philippe-Alain Michaud, Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, 1998 (a patra ediție a fost publicată în 2022); *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Herausgegeben von Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttpelz, Akademie Verlag, Berlin, 2007; Horst Bredekamp, *Aby Warburg, der Indianer. Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2019.

11 Cum ar fi: Eric Breitbart, *Aby Warburg, Archive and Memory*, 2003 (player.vimeo.com/video/62673080?h=51bc0ef37b); *A Kind of World War*, A film Essay by Anselm Franke & Erhard Schüttpelz, 2021 (youtube.com/watch?v=EjwrGMxE44U).

12 Așa cum au fost prezentate în expoziția „Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne. Das Original”, deschisă la Berlin, la Haus der Kulturen der Welt, Berlin, în toamna anului 2020, curatoriata de Roberto Ohrt și Axel Heil.

13 Carl Georg Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Herausgegeben und kommentiert von Björn Biester und Hans Michael Schäfer, Harassowitz Verlag, Wiesbaden, 2005, p. 24.

Importanța lui Aby Warburg în cadrul disciplinei (deși termenul devine impropriu) istoriei și teoriei artei poate fi rezumată cu ajutorul celor mai percutante concepte cu care este asociat în prezent: *Nachleben* – *supraviețuirea* (unei lumi păgâne, care destabilizează viziunea asupra istoriei ca un continuum linear, evoluționist și făcând loc anacronismului), *Pathosformel* – *formulele patosului* și *bewegtes Beiwerk* – *accesoriul în mișcare* (manifestările în plan formal și psihologic-individual, al artistului, dar și ca simptom al psihicului colectiv al unei întregi epoci, aflate în genere într-un moment de cumpănă, marcat de tensiuni cultural-istorice și mnemonice). Focalizându-și cercetările în primul rând asupra Renașterii italiene, dar extinzându-și obiectul studiului până în perioada contemporană lui, Warburg se distanțează de tradiția istoriei artei din acel moment printr-o viziune „lărgită”, favorizând manifestările periferice din interiorul și de la granița lumii artistice; astfel, exemple de artă înaltă sunt alăturate celor de „cultură populară” și detaliului, marginalului (de la dans, teatru stradal, ritualuri și obiceiuri mai mult sau mai puțin contrastante cu marile linii de gândire ale momentului), iar privirea și analiza artefactului istoric sunt îmbogățite printr-o extindere metodologică ce îi permit să devină, în primul rând, „imagine”. Iconologia warburgiană sau psiho-istoria culturii, așa cum autorului îi plăcea să o numească, devine astfel fundament a ceea ce numim astăzi *visual studies*, *Bildgeschichte* (istoria imaginii), *Bildwissenschaft* (știința imaginii) sau antropologia imaginii.

Pentru Warburg, elementele care gravitează în jurul conceptului de *Nachleben* (și care aveau să fie acumulate treptat – tot astfel cum și sensul termenului rezultă din întreg parcursul operei sale) constituiau o necesitate în efortul de a oferi un răspuns la întrebarea centrală a cercetărilor sale: „care era semnificația antichității pentru omul Renașterii?” și – izvorând dintr-o privire mai profundă și amplă asupra problemei – „care este semnificația *Nachleben*-ului păgânismului pentru întreaga cultură europeană?”¹⁴

Procedând ca istoric de artă, Warburg începe prin a răspunde primei întrebări, în cadrul a ceea ce am putea numi un stadiu *iconografic* al analizei. Deși termenul trebuie utilizat cu prudență, deoarece reprezintă unul dintre subiectele predilecte în critica adusă în deceniile din urmă denaturării sistemului de gândire warburgian de către cercetătorii din cercul său¹⁵, vom face apel la el în scopul evidențierii unei stratificări în sistemul său complex de analiză. *Nachleben* (cu precădere în *Quattrocento* și *Cinquecento*) poartă întotdeauna o marcă de identitate (fie că este vorba de reprezentarea corpului uman, *Pathosformel*, *bewegtes Beiwerk*, fie de întrepătrunderea straturilor sociale și culturale diferite ce își găsesc expresia în imagine), ea „se face văzută”, așa încât modul ei de manifestare (sau unul dintre ele) este perceput de Warburg, înainte de toate, ca o „figură enigmatică” (*rätselfhafte Gestalt*)¹⁶. Astfel, documentul vizual, fie și marginal, dispune de o anumită forță de convingere, iar impactul său asupra cercetătorului

¹⁴ Prima întrebare (deși este integrată intereselor și cercetărilor lui Warburg) a fost formulată, ca atare, de către prietenul său Jacques Mesnil. A doua întrebare reprezintă corectivul sau adăugirea lui Warburg în formularea problemei, sugerată lui Mesnil, într-o scrisoare din 1926. V. Gombrich, *op. cit.*, pp. 410–411.

¹⁵ Richard Woodfield atrage atenția asupra acestei probleme: „But in the hands of his [Warburg’s] followers, his wide range of interests was narrowed down to iconography and iconological research.” Urmașii la care se referă Woodfield sunt Fritz Saxl și, în special, Panofsky. V. Richard Woodfield, „Warburg’s Method”, în *Art History as Cultural History: Warburg’s Projects*, edited by Richard Woodfield, Amsterdam, 2001.

¹⁶ Aby Warburg, „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” (1912), GS, p. 463: „[...] în centrul suprafeței reprezentationale [...] apare semnul zodiacal, flancat de câte trei figuri enigmatice. Simbolismul (*Symblik*) fantastic și complicat al acestor figuri a rezistat, până acum, oricărei încercări de elucidare / explicare; lărgind câmpul de analiză (către Orient), voi demonstra că aceste figuri sunt elemente constitutive ale concepțiilor – supraviețuitoare (*nachlebend*) – astrale asupra lumii zeităților grecești (*nachlebender astraler Vorstellungen der griechischen Götterwelt*).”

s-ar putea traduce printr-un impuls, funcționând ca factor declanșator al procesului euristic¹⁷.

Supraviețuirea antichității, într-o accepție *iconografică* a termenului, este identificată de Warburg încă din primul său studiu publicat¹⁸, dedicat „Nașterii Venerei” și „Primaverii”, de Botticelli: detaliul reprezentational (*bewegtes Beiwerk* – părul și accesoriul vestimentar aflate în „mișcare”) este perceput ca motiv tipic antic, care întruchipează o parte semnificativă¹⁹ din căutările formale conștiente ale *Quattrocento*-ului. Prezența sa este urmărită până la aparițiile de pe sarcofage și reliefuri neo-atice, precum și în documentele textuale din vremea lui Botticelli – de la tratatul lui Alberti până la poemele „Giostra” și „Rusticus” ale lui Poliziano – la care pictorul face apel, „cedând presiunii”²⁰ celui din urmă. În mod similar, această etapă a demersului poate fi urmărită și pe parcursul altor studii: de pildă, traseul motivului „Morții lui Orfeu” este reconstituit, pornind de la desenul lui Dürer din 1494, de-a lungul Italiei (gravura din cercul lui Mantegna și *sursa* poetică a lui Poliziano, „Orfeo”), până la vasele grecești din vremea lui Pericle²¹, iar *figurile enigmatice* din frescele de la Ferrara sunt identificate, în cele din urmă, ca transpunere fidelă a *decani*-lor indieni (în fapt, ocultări ale simbolurilor astrale grecești), așa cum sunt descriși de un astrolog arab de secol IX²².

În introducerea la studiul despre frescele de la Ferrara, Warburg rezumă rezultatele cercetărilor sale de până atunci:

„Cu 24 de ani în urmă, la Florența, mi-am dat seama că influența antichității în pictura profană a *Quattrocento*-ului – în speță la Botticelli și Filippino Lippi – s-a manifestat printr-o schimbare / deplasare stilistică [*Umstilisierung*] în tratarea aparenței formei umane [*Menschenerscheinung*]. Aceasta se traduce în intensificarea dinamicii corporale și în agitația drapajelor după modelele antice ale artei și poeziei. Mai târziu, am remarcat că autenticele superlative ale limbajului gestual antic [*Superlative der Gebärdensprache*] au jucat, de asemenea, un rol în stilizarea emfatică a reprezentării corpului [*Muskelrhetorik*] la Pollaiuolo. Și, mai ales, că până și universul păgân²³

¹⁷ Pornind de la caracterul *enigmatic* al detaliului și încercând să deceleze fundamentele (în curente de gândire) ce au făcut posibilă dezvoltarea iconografiei, William Heckscher propune o descifrare a metodei și manifestării cunoașterii warburgiene din perspectiva teoriei celor trei trepte ale percepției umane, datorată lui Giambattista Vico. Reperării unei *figurii enigmatice* i-ar corespunde cea de-a doua etapă a percepției (în termenii lui Vico), bazată pe intuiție (sau inspirația suscitată de imagine) – aceasta ar reprezenta, așadar, punctul de plecare în identificarea iconografică. V. William S. Heckscher, „Die Genesis der Ikonologie” (1967), în *Bildende Kunst als Zeichensystem – Ikonographie und Ikonologie*, ed. Ekkehard Kaemmerling, Köln, DuMont, 1979, pp. 118–119.

¹⁸ Aby Warburg, „Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling” (1893), GS, pp. 1–61.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19: „[...] se poate susține [...] că tratarea *bewegtes Beiwerk* este unul dintre posibilele criterii ale influenței antichității”.

²⁰ *Ibidem*, p. 55: „Dacă „influența antichității” ajunsese să reprezinte repetarea mecanică [*gedankenlose Wiederholung*] a motivelor dinamice intensificate [*gestiegerte Bewegungsmotive*], acest fapt nu trebuie pus pe seama antichității înseși [...], ci el se datorează unei tratări deficitare, în ceea ce privește raționalitatea / cumpătarea de care ar trebui să dea dovadă artistul [*Mangel künstlerischer Besonnenheit*]. Botticelli era unul din cei care erau prea flexibili în această privință.” V. și Gombrich, op. cit., pp. 78–79.

²¹ *Idem*, „Dürer und die italienische Antike” (1905), GS, pp. 443–451, aici p. 446.

²² *Idem*, „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara” (1912), GS, pp. 459–483, aici pp. 467–469: „pe stratul primar al astrologiei grecești se așază schema egipteană a cultului *decani*-lor. În următorul strat are loc transformarea mitologică indiană, care (probabil prin filtrul persan) a trebuit să treacă prin mediul arab. Apoi, tradus [*Introductorium Magnum* al lui Abu Ma'schar], pe rând, în ebraică și în latină [...], cerul grecesc cu stele fixe [*griechischer Fixsternhimmel*] a intrat, finalmente, în cosmologia monumentală a Renașterii timpurii, sub forma celor 36 de figuri enigmatice [...] de la Ferrara.” V. și Gombrich, op. cit., pp. 254–264.

²³ În traducerea exactă „universul păgân al fabulelor”; s-ar putea traduce și prin „universul alegoric păgân”, sintagmă ce ar putea sublinia accepția lui Warburg asupra dualității Renașterii ca perioadă de tranziție între „simbolic și alegoric”. V. Mathew Rampley, „From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 1 (Mar., 1997), pp. 41–55, aici p. 50. Gravura lui Dürer „Sau von Landser” din 1496 (din aceeași perioadă timpurie cu „Moartea lui Orfeu”), precum și lucrarea mai târzie „Melencolia I” (1514), marchează metamorfoza (sau sublimarea) iraționalului, magicului (supraviețuirea păgână a prevestirilor sau cea a zeităților astrologice „însăpăimântătoare”): pe de-o parte, într-o curiozitate a „naturii” [*Das naturwissenschaftliche Interesse an der Erscheinung*] – „Sau von Landser” – respectiv într-o alegorie a melancoliei geniului. V. Warburg, „Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten”, GS, pp. 487–559, aici pp. 524–530. Deși aceste două lucrări sunt discutate de

[*heidnische Fabelwelt*] al tânărului Dürer (de la „Moartea lui Orfeu” până la „Gelozia” [*Eifersucht*]) își datorează forța expresivă acestor *Pathosformel* autentice grecești – care, supraviețuind [*nachlebend*], i-au fost transmise de către nordul Italiei.”²⁴

Două remarce se impun: dacă, la o primă vedere, demersul interpretativ pare să se sietzeze în descendența unor cerințe tradiționale ale disciplinei (rezolvarea *enigmei* în istoria artei, formularea *unui răspuns* în cheie stilistică), însăși necesitatea elaborării – prin apropiere²⁵ – unui nou limbaj critic (ne referim la conceptele-cheie *bewegtes Beiwerk*, *Pathosformel* sau *nachlebend*) denotă pluralitatea preocupărilor lui Warburg și implicita nevoie a acestuia de a se detașa de abordările curente din vremea sa. Pe de altă parte, identificarea *iconografică* (stratul „primar” al demersului) nu este nicio dată concepută ca un scop în sine. Așa cum anunță explicit, în încheierea aceluiași studiu, dincolo de „rezultat”, ceea ce îl interesează cu adevărat este scoaterea în evidență a unei „probleme noi” – „influența antichității” (cu care își începe teza) face loc problematizării reprezentărilor figurative (*bildliche Vorstellungen*) ca *Nachleben* păgân, susceptibil să genereze, însuși, procesul de transformare stilistică²⁶. Altfel spus, acumularea detaliilor, sub semnul *supraviețuirii*, conturează un spectru foarte larg, de la documentele textuale până la motivele reprezentăționale surprinse, mai apoi, în modurile lor de transmitere, la mizele (conștiente sau nu) ale acestui proces și la *efecte*. Se poate remarca, în lumina celor enumerate mai sus, o trecere de la stadiul *iconografic* al analizei (indispensabil și totodată cel mai puțin relevant pentru conceptul de *Nachleben* și pentru dezvoltările teoretice pe care le prilejuiește) la o viziune mai profundă asupra modului de funcționare a imaginii²⁷, care conduce la reexaminarea întregii culturi occidentale.

Depășind cadrul analitic al istoriei artei, semnificația conceptului de *Nachleben* începe să se contureze mai clar: în primul rând, el semnalează configurarea unei viziuni fundamental diferite asupra istoriei și temporalității. Un indiciu esențial, în acest sens, îl comportă însuși termenul și, în particular, unul din compoziții lui: *Leben, viața*. Dimensiunea vitalității reprezintă nucleul în jurul căruia elementele constitutive ale teoriei warburgiene se organizează, asemeni unor straturi concentrice, revelând „structura dialectică”²⁸ a *Nachleben*-ului antichității, care oscilează între *supraviețuire* (invalidând orice periodizare istorică²⁹) și *re-naștere* (pusă, parțial, sub semnul voinței artistice). Imaginea dis-

Warburg în studiul despre Luther, publicat cu opt ani mai târziu, în care accentul nu mai este pus pe *Pathosformel*, punctul de vedere (așa cum ar reieși din traducerea noastră – transformarea alegorică, rațională a concepțiilor magice) este în consonanță cu studiul citat în text, despre astrologia de la Schiffanoia, unde face, în treacăt, referire la Dürer și *heidnische Fabelwelt*. Sintagma ar putea fi înțeleasă, așadar, ca o aluzie la preocupările cărora avea să le dedice, ulterior, o amplă cercetare sau ca un indiciu al acestora.

24 Aby Warburg, „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara” (1912), GS, p. 461.

25 Termenul *bewegtes Beiwerk* pare să fie preluat de la Alfred von Reumont („Lorenzo di Medici”, 1883), care discută preferința lui Botticelli și a lui Filippino Lippi pentru accesoriul antic sau antichizant (*antikes un antikisierendes Beiwerk*). V. Gombrich, op. cit., p. 79. Iar în interpretarea lui Didi-Huberman, *Nachleben* este înfățișat ca o preluare și „deplasare conceptuală” de la etnologul Edward B. Tylor (Didi-Huberman, *L’image survivante*, pp. 52–60). Merită subliniat faptul că termenul care servește, în primul rând, analizei iconografice a fost preluat de la un istoric, în timp ce conceptul *Nachleben* – preluat dintr-o știință conexă – constituie un instrument cu un domeniu de aplicare mult mai vast.

26 Aby Warburg, GS, p. 479: „În ce măsură trebuie să percepem deplasarea stilistică (în ceea ce privește reprezentarea aparentei forme umane) din arta italiană ca pe un proces internațional de confruntare cu acele reprezentări figurative [*bildliche Vorstellung*] care au supraviețuit culturii păgâne [...]?”

27 În viziunea lui Giorgio Agamben, acestea s-ar traduce prin două dintre planurile principale ale „spiralii hermeneutice warburgiene”: istoria artei (iconografia) și istoria culturii (secundate de un al treilea plan, mai vast, și anume cel al „științei fără nume”). V. Giorgio Agamben, „Aby Warburg et la science sans nom”, în *Image et mémoire*, Desclée de Brouwer, 2004, pp. 9–35.

28 Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 71–90.

29 *Ibidem*, pp. 51–115: Dinamismul (vital) al imaginilor (în interiorul a ceea ce Tylor, fondatorul teoretic al conceptului de *survival*, vedea un nod dialectic temporal, ce înglobează mișcările evolutive alături de cele care îi rezistă), mobilizat de Warburg într-o abordare antropologică a culturii, anacronizează istoria și, în consecință, se situează într-un *timp propriu, impur, fantomatic*. În aceasta constă și noutatea *supraviețuirii* warburgiene (ca timp istoric complex, ce însumează manifestări artistice eterogene), privită în cadrul teoriilor precedente cu privire la supraviețuire

pune, în acest scenariu, nu atât de o viață individuală (lipsită de orice legătură cu mediul cultural înconjurător), cât de o dinamică și de o putere (*Macht*) care îi sunt proprii: ca rezultat al unor „mișcări” eterogene (descifrabile atât cu ajutorul istoriei, cât și cu cel al antropologiei sau psihologiei), în interiorul cărora se situează și față de care e „reactivă” – fără a deveni ceva încremenit în trecut, „subordonat” istoriei, ca eveniment consumat³⁰ –, ea „ne obligă să o gândim ca pe un moment energetic”, al cărui „timp complex nu coincide cu timpul istoric”³¹. În acest context, „schimbările stilistice” identificate de Warburg nu sunt tributare unei viziuni de tip „istoria stilurilor” (Winkelmann³²), care percepe o perioadă ca fiind închisă, unitară în ceea ce privește manifestările ei. Descifrarea pornește de la o problematizare a temporalității înseși: dimensiunea *anacronică* a imaginii („coliziunea prezentului cu trecutul”) este cea care îi deschide stilului propriul viitor.

Circulația motivelor, raportarea oamenilor Renașterii la antichitate și concepția cu privire la ea constituie o parte din corpusul de elemente definitorii pentru *Nachleben*, care se regăsește – de o manieră mai mult sau mai puțin accentuată, explicită – în majoritatea studiilor lui Warburg. Exemplele la care am recurs înfățișează câteva puncte de reper ale sistemului de gândire warburgian în dimensiunea lor cea mai pregnantă. Altfel spus, pentru a surprinde stratul interpretativ mai complex ce se profilează prin teoria *Nachleben*-ului, putem începe prin a ne întreba care sunt mizele și condițiile proceselor care au loc în *istoria artei*, respectiv în circulația a ceea ce definește ca *nachlebende bildliche Vorstellungen* – o expresie dificil de echivalat în română, dar inconvertibilă atunci când vorbim despre Warburg, care ar putea fi parafrazată astfel: „reprezentările figurative transmițătoare ale supraviețuirii”. În virtutea a ce sunt mobilizate „noile” concepte de către Warburg și care sunt *efectele* acestui *Nachleben* pe care intenționează să le constate? Așa cum s-a văzut până acum, *efectele fixate* în cursul istoriei (operele de artă) sunt sesizate cu o oarecare ușurință de către istoricul de artă, într-un discurs despre migrațiile motivelor reprezentationale (surse, influențe, idealuri). Ceea ce s-a pierdut însă, în termenii lui Warburg, este „procesul viu”³³, al cărui rezultat concret îl constituie opera de artă. Efortul științific trebuie să se concentreze, așadar, în jurul restaurării acestui proces, îndreptând un neajuns – inevitabil – al *Istoriei*. Or, pentru Warburg era evident că această exigență ar fi riscat să pară, de la bun început, implauzibilă: istoria artei, de una singură, nu i-ar fi putut oferi (la acea vreme) un sprijin solid în confruntarea cu *Istoria*; căile de pătrundere către aceste fenomene complexe trebuiau căutate altundeva. Astfel, adoptând poziția de *Kulturwissenschaftler*, „psihistoric al culturii”³⁴ sau „seismograf”, Warburg se apropie de imagine în năzuin-

(este invocat *Nachleben*-ul lui Springer, care „simplifică istoria, periodizând-o”) și care a fost anticipată de viziunea lui Burckhardt asupra timpului (marcat de „bântuiri, hibridizări, anacronisme”).

30 În viziunea lui Claude Imbert, această caracteristică a imaginilor ar fi ilustrată de Warburg prin intermediul atlasului *Mnemosyne*, în care „nicio imagine nu putea scăpa seriei căreia îi aparținea și nici nu putea opri succesiunea metamorfozelor sale”, Claude Imbert, „Warburg de Kant à Boas”, *L'Homme* 2003/1, no 165, pp. 11–40, aici p. 20.

31 *Ibidem*, p. 39.

32 Conceptul de *stil* presupune la Winkelmann, în primul rând, o judecată de valoare: arta grecească rămâne „marele stil” [*der grosse Stil*] la care trebuie raportate stilurile ce i-au urmat. Istoria artei pe care o scrie devine astfel „istoria unui ideal”, fiind în același timp încă îndatorată concepției „biologice” vasariene asupra istoriei (*origine, înflorire, decadență*). V. Hermann Bauer, *Kunsthistorik, eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München, C. H. Beck, 1989, pp. 68–72.

33 Aby Warburg, „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum”, GS, p. 95: „[...] istoriei artei [...] nu îi stă la dispoziție decât rezultatul procesului artistic (adică însăși opera de artă); [...] iar adevărul indefinibil și surprinzător conținut în operă [...] scapă conștiinței personale sau istorice”.

34 „Faptul că [Warburg] se definea ca «psihistoric» sugerează, deja, că înțelegerea sa asupra istoriei artei transgresa granițele disciplinei.”, Bernd Roock, „Psychohistorie...”, pp. 231–232. V. și *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, ed. De K. Michels, Ch. Schoell-Glass, Berlin, Akad.-Verl., 2001, p. 429: „Uneori am impresia că sunt un psiho-istoric care citește schizofrenia Occidentului prin imagini, într-un reflex autobiografic [...]”.

ța de a-i demasca agenții individuali și culturale³⁵, atât în dimensiunea lor stabilă, conștientizată, cât și în cea *simptomală*³⁶ (asumându-și privilegiul unui punct de vedere globalizant, retroactiv).

Capacitatea de *supraviețuire* a imaginii presupune și generează în același timp o relație „conflictuală” [*Auseinandersetzung*] cu artistul care o fixează în cursul istoriei, desfășurând, de la bun început, accepția unei preluări „pașnice” a unor motive sau teme figurative. Deși urmărirea traseelor [*Wanderstrassen*] acestora și identificarea preluărilor concrete se dovedește a fi foarte productivă, ea țintește, de fapt, către sublinierea existenței unor „tensiuni culturale”³⁷. Astfel, discursul postulat de problematica *Nachleben* trebuie să facă loc preocupării cu privire la „motorul” manifestărilor vizuale (dincolo de *miza* artistului și contextul cultural imediat, care garantează „procesul viu”): genealogia motivelor (a *efectelor fixate*) nu este operată în virtutea recuperării „originii” (în sens absolut), ci îndeplinește funcția de argument, ca element constitutiv al *viziunii simptomale*. În interiorul acesteia, spectrul *efectelor* depășește cadrul istoriei artei, tinzând către afirmarea unei constante culturale – mai precis, acel *Nachleben-motor*, totodată cauză și efect al „dialecticii” și „dinamicii” Renașterii³⁸, precum și al tensiunilor presupuse a străbate cultura occidentală în ansamblul ei. Reaparitia imaginilor la intersecția dintre dorința (dominantă) de progres și tradițiile (doar aparent pierdute) figurative, religioase sau ritualice reprezintă, în accepția lui Warburg, simptomul unui conflict interior, înrădăcinat în antichitatea păgână. În acest sens se poate înțelege „diagnosticarea omului occidental”³⁹ operată de către Warburg în cadrul „psihistoriei” unei culturi – percepută ca un proces modelat de *Nachleben*.

În cazul specific al Renașterii, tensiunile izvorăsc din conjugarea culturii umaniste, înclinată către progres și emancipare [*Aufklärung des guten Europäer*⁴⁰], cu componentele reziduale ale unui fond cultural moștenit, încă activ (spre exemplu, antichitatea di-onisiacă sau Evul Mediu „fetișizant”⁴¹). Ca oglindă a acestei stări, manifestarea vizuală capătă un dinamism intensificat, care rezultă din coexistența unor episoade anacronice – intercalări, alunecări și deplasări temporale – în interiorul unei reprezentări, al unei „perioade”⁴² și, *in extenso*, marchează specificul întregii culturi occidentale, bântuită de *fantoma* antichității.

35 „[...] Warburg attempted to maintain a coherent balance between the way a work of art eventuated in the specific form and quality it did and its connection with the larger culture around it.”, Alon Confino, „Memory and Cultural History: Problems of Method”, în *The American Historical Review*, vol. 102, no 5 (Dec., 1997), pp. 1386–1403, aici p. 1391.

36 Istoria artei devine la Warburg *simptomul* istoriei culturii, a cărei evoluție poate fi recuperată prin intermediul *simbolurilor* pe care arta, ca parte constitutivă a culturii în curs de emancipare, le creează. V. și Bauer, op. cit., p. 97.

37 Warburg vorbește de o „tensiune binară în moștenirea culturală”. *Tagebuch...*, ed. cit., p. 341. Altfel spus, în viziunea lui Warburg, esența oricărei „epoci” se dezvăluie în suma tensiunilor și contradicțiilor care o străbat. V. și Roeck, op. cit., pp. 237–239.

38 G. Didi-Huberman, *L’image survivante*, ed. cit., pp. 71–81: trasând influența lui Jakob Burckhardt în gândirea warburgiană, Didi-Huberman subliniază caracterul temporal (și stilistic) *impur* al Renașterii în viziunea lui Burckhardt (*temps-coupure* de recuperare conștientă a antichității și *temps-remous* al reziduurilor vitale, *lebensfähige Reste*) și, prin analogie, al *Nachleben*-ului warburgian.

39 V. Giorgio Agamben: „[...] les solutions stylistiques et formelles, adoptées chaque fois par les artistes, se présentent comme des décisions éthiques définissant la position des individus et d’une époque par rapport à l’héritage du passé, et l’interprétation devient, par là même, un diagnostic de l’homme occidental luttant pour guérir de ses contradictions et pour trouver, entre l’ancien et le nouveau, sa propre demeure viable.”, op. cit. p. 17.

40 A. Warburg, GS, p. 479.

41 A se vedea practica „populară” (în rădăcinată în evul mediu și aproape uitată în istoria artei de până la Warburg) a *ex-voto*-ului, concomitentă cu perioada dezvoltării portretului renașcentist. Intenția lui Warburg nu este aceea de a demonstra o „influență” în ceea ce privește realismul reprezentării; însuși faptul că aceste două abordări figurative în aparență divergente coexistă în conștiința socială (este invocat exemplul reprezentărilor lui Lorenzo de Medici, atât sub forma *ex-voto*, cât și în fresca lui Ghirlandajo din capela Sassetti) semnaleză caracterul conflictual (venerarea păgână și devoțiunea creștină) și, implicit, dinamismul culturii renașcentiste. V. A. Warburg, „Bildniskunst und florentinisches Bürgertum”, GS, pp. 89–127.

42 Warburg nu se referă doar la Renașterea Italiană: atenția acordată, deopotrivă, spațiului german și schimburilor acestuia cu Italia – „sub semnul antichității” – poate fi înțeleasă ca mijloc de afirmare a *Nachleben* ca proces internațional, definitoriu pentru formarea culturii europene. Gertrud Bing o recunoaște încă din 1932: „raportul dintre țările nordice și Italia reprezintă, de fapt, problema centrală a istoriei culturii europene [...]”.

Nachleben – fiind, mai curând, un instrument elastic de abordare teoretică, decât un concept uniform – indică, în ordinea unui discurs dispersat în detalii, uneori abstract și greu de captat, ceea ce *Pathosformel* reliefează concret, de o manieră mai percutantă, poate, decât *bewegtes Beiwerk*: dualitatea restituirii antichității în perioada renașcentistă, aflată la intersecția dintre accepția apolinică și cea dionisiacă, între „compromis” și „tensiune”, emancipare umanistă și *phobos* rezidual. Acolo unde *Nachleben* (ca „timp psihic”) constituie o meditație în cheie psihologică pe marginea istoricității, *Pathosformel* – ca instrument mobilizat în elaborarea unei „psihologii a expresiei” – oferă un conglomerat dinamic de „gesturi psihice”, simptomale.

Mai devreme ne-am confruntat cu expresia *bildliche Vorstellung* [*der nachlebenden heidnischen Kultur*], pe care am parafrazat-o, într-o primă instanță, prin „reprezentările figurative / vizuale transmițătoare ale supraviețuirii păgânismului”. Fiind la fel de greu de echivalat în română ca termenul *Nachleben*, această sintagmă ar putea, într-un efort de cuprindere a câmpului său semantic, să contribuie la clarificarea semnificației celui din urmă (în cadrul abordării warburgiene). Conceptul de *Nachleben*, așa cum îl înțelege și mobilizează Warburg pe parcursul întregii sale cariere științifice (de la scrieri și conferințe până la definirea obiectivului *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* – ca centru de studii dedicat *Nachleben*-ului antichității), trimite, înainte de toate, la un discurs diferit despre istorie, în interiorul unei istorii a artei definită, în mod aparent paradoxal, de „anacronism”. Pornind de aici, expresia *bildliche Vorstellung* poate deveni deosebit de utilă, ca instrument de nuanțare a viziunii asupra formelor și a proceselor de transmitere (*Überlieferung*) a antichității (inclusiv prin *Pathosformel*).

Într-un sens foarte restrâns, „reprezentarea – plastică – figurativă” poate fi echivalentă cu obiectul de artă propriu-zis, în dimensiunea sa materială. „Reprezentarea mentală”, indisolubil legată de cea dintâi, constituie cel de-al doilea strat semnificativ pentru *bildliche Vorstellung*. În cele ce urmează vom încerca să verificăm în ce măsură aceste două dimensiuni / accepții sunt prezente în gândirea warburgiană: operând o mișcare *inversă*, vom porni de la reprezentare ca „imagine mentală”, care „prezintă”, prin intermediul imaginației, *ceva* ce nu (mai) este în mod nemijlocit accesibil. Acest *ceva*, ca factor determinant al procesului (mental) de reprezentare (*Darstellung*), ar putea fi identificat, așa cum am arătat mai sus, într-un obiect de artă. Deși este prezent în analizele lui Warburg, obiectul de artă singular, ca sursă concretă (a se vedea gravura din cercul lui Mantegna care îi servește lui Dürer drept model nemijlocit pentru desenul „Moartea lui Orfeu”), ocupă un loc puțin însemnat în mobilizarea sintagmei *bildliche Vorstellung*. Aceasta se datorează faptului că intenția „generală” a lui Warburg nu este aceea de a descifra arta renașcentistă doar în termeni de „surse” și simple „preluări”. Or, un obiect de artă singular luat în considerare / situat alături de motoarele „reprezentării mentale” capătă statutul de *capodoperă* sau *punct unic de referință* – concepții care sunt dezavuate, în mod explicit, de Warburg. Fiind un element *puternic*, cu un caracter necesarmente determinant – dacă este privit în raport cu schimbările stilistice (*Umstilisierung*) asupra cărora Warburg își îndreaptă atenția – reprezentarea ca obiect concret, singular ar fi susceptibilă să devină „sursa unică”. Pe de altă parte, aceasta presupune un tip de raportare individuală (exemplul deja menționat al „Morții lui Orfeu”) sau colectivă (cum ar fi idealul pe care oamenii Renașterii – inclusiv Dürer,

unsprezece ani mai târziu⁴³ – îl identificau în „Apollo Belvedere”). În ambele cazuri, *Darstellung*, reprezentarea ca „sursă obiectuală precisă”, este bine înrădăcinată într-un context cultural imediat (sincronă sau revitalizată), în interiorul căruia deplasările stilistice au loc în mod conștient, potrivit unor țeluri și preferințe estetice manifeste (trivializând, în cazul Renașterii acesta ar fi învierea / recuperarea antichității). Această strânsă legătură este, chiar și pentru Warburg, greu de *slăbit*⁴⁴, în virtutea înglobării ei într-o viziune care să afirme existența unui motor *trans-istoric*, datorită căruia moștenirii (culturale) *latente* să i se poată recunoaște, deopotrivă, aportul semnificativ adus proceselor de evoluție a orientărilor artistice.

Credem că tocmai datorită acestora Warburg recurge la o expresie atât de cuprinzătoare semantic, încât justifică / echivalează / constituie un punct de vedere care afirmă „reprezentarea mentală” ca fiind generată (și) de dinamica unor motive care circulă / aflate în circulație. Departe de a fi „incompatibile” cu acea categorie de reprezentări pe care am încercat să o definim mai sus, *motivele dinamice*, prin însăși natura lor *hibridă*, pot să cuprindă o arie mult mai vastă (din punct de vedere geografic, temporal, structural) de elemente definitorii pentru reprezentarea – mentală – figurativă. Altfel spus, ele pot fi, pe de-o parte, *imagini* (legate strict de experiența *exterioară*, senzorială), ca forme de expresie vizuală majore (atât în ceea ce privește perspectiva istoriei artei, cât și pe cea renașcentistă asupra lor), precum „Apollo Belvedere”, dar, mai ales, minore (motivul *nimfei*⁴⁵, care, dincolo de apariția sa la Botticelli și Ghirlandaio, circulă de-a lungul unei multitudini de medii, de la copii după gravuri italiene, sărbători populare, teatru, până la timbrele și reclamele din secolul XX). Pe de altă parte, *imagea*, ca motiv, este identificată de Warburg și în sursele textuale (extrasenzoriale): accesoriul dinamic botticellian (*bewegtes Beiwerk*), de pildă, capătă (și) un caracter „normativ” datorită lui Alberti⁴⁶, fiind revitalizat, în același timp, în poemele lui Angelo Poliziano⁴⁷.

Motivul *patetic* al morții lui Orfeu pare să cuprindă toate componentele enumerate mai sus, aflându-se la confluența dintre reprezentarea textuală („Favola di Orfeo” a lui Poliziano), reprezentație (punerea în scenă a tragediei la palatul ducal din Mantua) contaminată cu dimensiunea ritualică (transmisă prin *moresca carnavalescă*, populară⁴⁸) și reprezentare figurativă, plastică (de la sarcofagele romane accesibile artiștilor din *Quattrocento* până la modelul concret utilizat de Dürer).

⁴³ „Ceea ce cu unsprezece ani în urmă îmi plăcea atât de mult, acum nu îmi mai place.” [„Und das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir itz nüt mehr”]. Dürer se referea la gravurile italiene pe care le-a copiat în intervalul 1494–1495, de la „Moartea lui Orfeu” până la „Lupta tritonilor” etc. V. Dürer... în Warburg, GS, p. 448.

⁴⁴ Prin aceasta nu intenționăm să afirmăm că Warburg nu acordă (suficientă) atenție contextului artistic și cultural renașcentist (chiar și din perspectiva – unilaterală – în care era perceput de către majoritatea precursorilor și contemporanilor săi), ci dimpotrivă: în primul rând printr-o cunoaștere pătrunzătoare a acestuia, Warburg reușește să afirme existența mai multor agenți activi simultan, care, datorită naturii lor contradictorii, pot fi sustrași contextului imediat, spre a fi integrați într-un plan interpretativ îmbogățit din punct de vedere cronologic, geografic și causal. În acest, sens poate fi vorba de o *slăbire a forței determinante* inerente legăturii „reprezentării” cu contextul cultural imediat – nu ca subminare, ci ca factor de nuanțare a viziunii istoricului.

⁴⁵ „The running or dancing figures with fluttering garments and blowing hair, called Ninfe, which appeared in pictures, were also abundantly described in contemporary poems and used as stage properties on the *carri* of festival processions.” Gertrud Bing, „A. M. Warburg”, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. 28 (1965), p. 305.

⁴⁶ „Ne place să vedem o oarecare mișcare la părul capului, la coșite, la frunze și la orice veșmânt. Îmi place să disting la păr același număr de mișcări: el se rotește în jur ca și când ar vrea să se înnoade, se undiește în aer ca vâpăile sau ca niște șerpi, legându-se laolaltă, sau zvâcnind încoace, sau zvâcnind încolo. [...] În același fel, dungile veșmintelor fac și creează și ele alte dungii, ca și ramurile copacilor. [...] Și dacă vrem să dăm mișcare veșmintelor, ele fiind grele și atârând greu la pământ, într-o pictură, trebuie să introducem chipul zefirului sau al austrului care să sufle printre norii pentru ca veșmintele să zboare [...]”, Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, București, Meridiane, 1969 (trad. George Lăzărescu), p. 59. V. Warburg, GS, p. 11.

⁴⁷ „[...] datorită îndemnului lui Alberti, Poliziano ar fi putut primi un imbold sau o încurajare în a percepe redarea *bewegtes Beiwerk* ca problemă artistică [...]”. Mai departe, Warburg subliniază și importanța surselor poetice antice (Ovidiu și Claudian), pe care Poliziano le imită / preia fidel [*getreu nachbildete*] în scopul reprezentării textuale a *bewegtes Beiwerk*; v. Warburg, GS, p. 13.

⁴⁸ V. Giovanni Careri, „Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire”, în *L'Homme* 2003/1, no 165, pp. 41–76, aici p. 57: „[...] les formes les plus «hautes» de l'élaboration des mythes antiques (celles empruntées par Poliziano et par Dürer) peuvent rencontrer les survivances folkloriques païennes (celles de la *moresca carnavalesque du coeur des bacchantes*)”.

Moștenirea *latentă* este prezentată, așadar, în chip de agent dinamic, care nu este necesarmente condiționat de o etapă – marcantă – evolutivă a unei civilizații. Într-un asemenea context, acest tip de moștenire, altfel difuză, devine doar mai vizibilă (prin contrast), putând să se manifeste însă oricând, ca *supraviețuire* (a unei formule expresive). Toate aceste tipuri de *imagini*, ce pot fi integrate în ceea ce Warburg părea să înțeleagă prin *bildliche Vorstellung*, își găsesc locul privilegiat (*determinant*) în memoria colectivă (sau în „imagarul colectiv”⁴⁹), mai mult decât în circulația lor fizică, devenind un „*locus* al transmiterii supraviețuirilor păgânismului”, ca *Erinnerungsbilder*.

Întreaga discuție în jurul *Nachleben* și al „metodei” lui Warburg oferă, neîndoindu-ne, un câmp de studiu foarte bogat și fertil, marcat de eforturile de a-l „atrage” – ca *inaitemergător* – de partea diferitelor curente teoretice ale secolului XX, până la abordările cele mai actuale. Disputele în istoriografia recentă sunt, așadar, inevitabile – fie că devin programatice (criticile direcționate explicit la adresa unor exegeți), fie că reies, în mod tacit, din unghiul de vedere mobilizat în procesul de reinterpretare a lui Warburg. Trecând cu vederea caracterul uneori polemic al discursurilor, ceea ce rămâne incitant în aceste studii este modul în care posteritatea își construiește punctul de vedere în funcție de propriul domeniu științific, proiectându-l – nu rareori forțat sau reductiv – asupra lui Warburg⁵⁰. Pe de altă parte, unul dintre meritele esențiale ale acestor „revitalizări” este exercitarea unei priviri critice asupra evoluției disciplinei și o recuperare a istoriei acesteia. Inclusiv în această dublă dimensiune a întoarcerii la Warburg există controverse: în timp ce deseori prevalează importanța „metodei” lui Warburg, a situației ei în contextul științific din care ia naștere, precum și raportarea ei, ca moștenire, la continuatorii – mai mult sau mai puțin „fidei” – din cercul institutului warburgian, una dintre ultimele tendințe pare să claseze acest tip de demers ca fiind deja depășit⁵¹. În logica acestor discursuri, prioritatea ar fi, așadar, o punere la încercare a validității abordărilor warburgiene, nu numai în interiorul domeniilor sale de studiu – în mod evident – predilecte (de la Renaștere până la culturile primitive americane), ci în contextul cultural actual. Se poate remarca, așadar, cum cel care, cu numai trei decenii în urmă, era „cel mai prost documentat gânditor al secolului XX”⁵², a atins la ora actuală un renume atât de mare încât, de multe ori, studiile despre el iau forma unei apologii aproape „eroizante”, începând să provoace, deopotrivă, și „reacții adverse”⁵³.

49 V. Sigrid Weigel, „Aby Warburg’s Schlangenritual: Reading Culture and Reading Written Texts”, în *New German Critique*, no. 65, *Cultural History / Cultural Studies* (Spring–Summer, 1995), pp. 135–153 (trad. Jeremy Gaines, Rebecca Wallach), aici p. 137. Deși Weigel nu indică în mod explicit o traducere pentru *bildliche Vorstellung* prin „imagarul colectiv”, putem presupune că această sintagmă reprezintă o posibilă interpretare a conceptului warburgian.

50 Warburg este „afiliat” reflecțiilor teoretice care pornesc cu cele de tip „antropologia imaginii” (Didi-Huberman, Severi, Belting), „Bildwissenschaft” (Bredenkamp), „Visual Culture” (Moxey) [v. Brassat/ Kohle, *Methoden-Reader Kunstgeschichte*, Köln, Deubner Verlag, 2003, pp. 42–43], până la meditațiile feministe pe marginea metodelor de abordare a imaginii [v. Griselda Pollock, „The afterlife of images: framing fathers”, în *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, London, Routledge, 2007, pp. 9–25].

51 Am identificat acest tip de discurs într-un text al lui David Carrier. Aducând o critică la adresa cărții lui Karen Lang (*Chaos and Cosmos: On the Image in Aesthetics and Art History*, Ithaca, NY and London, Cornell University Press, 2006), Carrier sublinia anumite „probleme” legate de recuperarea istoriei artei ca disciplină și a originilor sale (inclusiv a lui Warburg). După spusele sale, abordarea lui Lang ar fi (în ceea ce îl privește pe Warburg, dar nu numai), dacă nu superficială sau eronată, atunci – cel puțin în cazul lui Warburg – „incomprehensibilă”, din cauza „limbajului exotic” al gânditorului, puternic influențat de curentele filosofice ale secolului XIX german. Inactualitatea lui Warburg nu este afirmată de la bun început de Carrier – ea reiese, ca punct de vedere individual din prisma criticii aduse abordării lui Lang, prin formularea unei întrebări (retorice) cu privire la aplicabilitatea și plauzibilitatea analizelor warburgiene în domeniul istoriei artei. Pe de altă parte, ea pare să rimeze, în contextul cultural actual, cu însăși inactualitatea acestor eforturi de recuperare care au ca obiect istoria istoriei artei, mai degrabă decât istoria artei propriu-zisă, „eșuând să ofere modele sau răspunsuri metodologice”. V. Carrier, David, „How can art history use its history?”, în *History and Theory*, nr. 46 (oct. 2007), pp. 468–476.

52 Afirmția (din anul 1990) îi aparține lui Horst Bredenkamp. Nu cu mult timp în urmă, publicațiile (inclusiv în spațiul german) despre Warburg însuși erau un număr restrâns (chiar și din scrierile sale propriu-zise lipseau atlasul, textele conferințelor, fragmentele etc.). Demersurile de recuperare erau deja puse în mișcare, „scandalului începea să i se pună capăt”, iar Bredenkamp recunoștea în acestea un „moment propice” („*günstiger Augenblick*”), promițător. V. Horst Bredenkamp, „«Du lebst und thust mir nichts.» Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs”, în *Akten des internationalen Symposions. Hamburg 1990*, editat de Horst Bredenkamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass, Weinheim, 1991, pp. 4, 5.

53 „The whole intellectual culture has changed too dramatically to make these German thinkers [Wölfflin, Panofsky, Warburg] an essential resource.”, D. Carrier, op. cit., p. 476.

Deși au existat tentative⁵⁴ de a păstra vie memoria lui Warburg imediat după moartea sa, în 1929, contextul politic german determină o serie de evenimente care vor fi avut să contribuie la „umbrirea figurii lui Warburg”⁵⁵ pentru mai mult de trei decenii: întreruperea activității din cadrul *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, odată cu mutarea forțată a acesteia la Londra (în anul 1933), precum și exilul unora dintre cercetătorii din cercul Institutului (Saxl, Wind, Panofsky, Cassirer). Abia odată cu publicarea „Biografiei intelectuale”, în 1970, un nou val de recuperare este pus în mișcare, de așa manieră încât receptarea universală a lui Warburg a devenit cea a „personajului creat de Gombrich”⁵⁶. Reacțiile virulente nu s-au lăsat așteptate, iar până în ziua de astăzi Warburg, așa cum a fost pus în lumină de Gombrich, rămâne un subiect de dispută. Unul dintre reproșurile principale aduse lui Gombrich este omisiunea sau simplificarea elementelor problematice și totodată definiții ale gândirii warburgiene, și anume cele care gravitează în jurul concepțiilor cu privire la *Nachleben*⁵⁷ și *Pathosformel*.

Ni se pare sugestiv, în acest sens, să ne referim, deocamdată, la poziția sa (anterioară publicării biografiei) din *Normă și Formă*. Gombrich aduce în discuție semnalmamentele majore, identificate de către Warburg, ale stilului antichizant din Renaștere (*bewegtes Beiwerk* și *Pathosformel*), arătându-și însă scepticismul la adresa punerii în practică a unei analize dispuse în jurul acestora. Abordarea warburgiană (în fapt, doar unul dintre compuşii săi – și, încă, „reduc” la dimensiunea „iconografică”⁵⁸) este înfățișată, mai degrabă, ca un model ne-productiv: „oricât de rodnice s-ar fi dovedit aceste prime formulări, nu cred că ne putem mulțumi să le repetăm, căci, așa cum se prezintă, ipoteza lui este prea îngustă și totodată prea amplă”⁵⁹. Această formulare enigmatică s-ar putea traduce astfel (dincolo de problema decelării „principiilor generale” ale imitației stilului *all’antica*, formulată mai apoi – explicit – de Gombrich⁶⁰). Altfel spus, toată „mașinăria teoretică” pusă în mișcare – odată cu invocarea acestor termeni – duce la o dispersie a discursului într-o rețea de detalii conexe fenomenului vizual, care face imposibilă izolarea lor de context în virtutea „descrierii procedurilor” și a „căutării unor principii generale”. Luându-și această precauție, Gombrich operează – implicit – trecerea de la detaliul *problematic* la formularea principiului („iluzia vieții”⁶¹). Așa cum amintea recent David Freedberg, posteritatea critică warburgiană este inevitabil marcată de diferențele intelectuale care-l despart pe Warburg de Gombrich⁶².

Atât în timpul vieții, cât și în cercul care s-a format în jurul său, transpare dimensiunea de „opozant” asumată de Warburg: este suficient să evocăm dimensiunea dionisiacă

54 La scurt timp apar o serie de texte dedicate lui Warburg (spre exemplu, Wilhelm Waetzoldt și Giorgio Pasquali, în 1930, Edgar Wind, în 1931), iar în 1932 se publică volumul *Gesammelte Schriften*.

55 Gertrud Bing, „A. M. Warburg”, în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 28, 1965, pp. 299–313, aici p. 300.

56 „Der weltweit rezipierte Warburg ist der Warburg Gombrichs”, Roeck, op. cit., p. 231.

57 O simplă comparație între indexul *Gesammelte Schriften* și cel al *Biografiei intelectuale* se poate dovedi destul de sugestivă în acest sens: în timp ce intrarea (*Eintrag*) „Nachleben” se întinde pe mai multe pagini în *Gesammelte Schriften*, la Gombrich termenul este menționat doar de 6 ori.

58 În momentul publicării cărții *Normă și formă*, Gombrich era familiarizat îndeaproape cu gândirea warburgiană (dat fiind amplul interval – din anul 1936 – în care a lucrat, alături de Gertrud Bing și Fritz Saxl, la sistematizarea notițelor și documentelor rămase de la Warburg). Reducerea instrumentului warburgian la dimensiunea iconografică nu poate fi pusă pe seama unei neglijențe sau neînțelegeri, ci a fost, probabil, operată în mod conștient de către Gombrich (spre a-și susține și clarifica propria metodă). O indică, de altfel, și un pasaj din biografie: „[...] echivalarea metodei lui Warburg cu «iconografia» este cât se poate de eronată. Iconografia reprezintă pentru Warburg doar unul dintre pașii pregătitori pentru crearea înlăuntririlor [...] care scot la iveală contrastele, în dimensiunea lor formală și psihologică.”, E. Gombrich, op. cit., p. 358.

59 Ernst Gombrich, *Normă și formă*, București, Meridiane, 1981, p. 248.

60 *Ibidem*, p. 249.

61 *Ibidem*.

62 „For as long as I can remember, much has been made of the intellectual differences between Warburg and Gombrich. But in several critical respects these have been exaggerated, at the expense of Gombrich’s finely-tuned appreciation of Warburg”, David Freedberg, „Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending”, în *ART and the MIND – Ernst H. GOMBRICH. Mit dem Steckenpferd unterwegs*, ed. Sybille Moser-Ernst, V & R unipress, Göttingen, 2018, pp. 39–62, aici p. 42.

(pe filiera lui Nietzsche⁶³) pe care încearcă să o restituie atât antichității⁶⁴, cât și demersurilor, mai mult sau mai puțin conștiente, de recuperare a acesteia, și care își găsește expresia, în plan formal, în gesturile „superlative” (*Pathosformel*), în contrast (operat conștient de către autor) cu viziunea, general acceptată la acea vreme, despre lumea clasică a lui Winkelmann (conceptul de *stille Groesse*) sau Burckhardt (antichitatea *apolinică*)⁶⁵.

Privind cadrul mai larg, dincolo de problematica *Nachleben*-ului, a devenirii metodei în genere, se poate spune că mutațiile și deviațiile care au avut loc până la fondarea academică a iconologiei, odată cu Panofsky (și după), se datorează unei neînțelegeri fundamentale a ceea ce Didi-Huberman numește „invenția warburgiană” (a se vedea alăturarea practicii *ex-voto*-urilor cu portretistica „burgheză” din *Quattrocento*): „obiectul pierdut” este luat în considerare nu în virtutea unui demers deductiv (practicat, bunăoară, de Panofsky), ci al unuia de „supradeterminare”, în a cărui logică „originea” unei practici artistice nu poate fi înțeleasă doar în termenii genezei (stilistice) istorice. Includerea „obiectului pierdut”, ca „fenomen vizual intrinsec, apărut dintr-un fond antropologic” în discursul istoricului de artă, poate fi înțeleasă și ca o încercare de remodelare a granițelor disciplinei. Eșecul (regretat de Didi-Huberman) acestui model s-ar datorator faptului că acest „obiect pierdut” aduce cu sine o „malaise” în conștiința istoriei artei, nepregătită să facă față elementului „de negândit” (*impensable*) până atunci⁶⁶.

William Heckscher, în studiul despre geneza iconologiei, aduce în discuție tehnica warburgiană a „izolării membrului slab” (nimic altceva decât „obiectul pierdut” la care face referire Didi-Huberman), susținând însă că „această izolare se baza pe motive istorice bine întemeiate; [Warburg] a fost în stare să demonstreze, cu ajutorul documentelor de arhivă, că Prisciani a ales cu bună știință artiști mai slabi și mai „ascultători” din punct de vedere iconografic”⁶⁷. Din unghiul receptării lui Warburg, este interesant de văzut cum autorul încearcă să evidențieze în demersul warburgian tocmai dimensiunea de știință obiectivă (folosirea documentelor de arhivă – în etapa identificării iconografice), pozitivistă, trecând cu vederea caracterul structuralist (în etapa „iconologică”) al acestor interpretări ce gravitează în jurul problematicii *Nachleben*-ului. Departe de a fi lipsit de însemnătate în cadrul analizelor warburgiene, acest demers arhivistic constituie însă doar un prim pas, care îi deschide cercetătorului noi orizonturi, indicându-i alt tip de probleme, care, de-a lungul vremii, au ajuns să fie asimilate cu interogările inerente iconologiei sale specifice, *simptomale*. Reflecțiile lui Bernd Roeck în marginea iconologiei practicate de Warburg par, într-o primă instanță, să se afle în consonanță cu „gândirea pierderii” enunțată de Didi-Huberman. Tonul abordării diferă însă: acolo unde primul identifică o metodă originală, pierdută din vedere din cauza neînțelegerii, pe de-o parte, și a denaturării *voite* a acesteia (de către Panofsky și Gombrich)⁶⁸, pe de alta, Roeck afirmă eșecul „iconologiei” warburgiene – în fapt,

63 În sensul antitezei *apolinic – dionisiac* a lui Nietzsche, atât Panofsky, cât și elevul său Edgar Wind sunt priviți ca „adepti ai laturii apolinice a miturilor”, v. Jutta Held, Robert Schneider, *Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder*, Köln, Böchlau Verlag, 2007, p. 306.

64 „Die klassisch-veredelte antike Götterwelt ist uns seit Winkelmann freilich so sehr als Symbol der Antike überhaupt eingepägt, dass wir ganz vergessen, dass sie eine Neuschöpfung der gelehrten humanistischen Kultur ist; diese „olympische” Seite der Antike musste ja erst der althergebrachten „dämonischen” abgerungen werden.”, *apud Aby Warburg – Gesammelte Schriften*, herausg. von Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke, Berlin, Akademie Verlag, 1998, p. 491.

65 William S. Heckscher, „Die Genesis der Ikonologie” (1967), în *Bildende Kunst als Zeichensystem – Ikonographie und Ikonologie*, ed. Ekkehard Kaemmerling, Köln, DuMont, 1979, p. 122.

66 G. Didi-Huberman, „Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne”, în *Genèses*, 1996, pp. 145–163.

67 William S. Heckscher, op. cit., p. 121.

68 V. capitolul „L'exorcisme du Nachleben: Gombrich et Panofsky”, în G. Didi-Huberman, *L'image survivante*, ed. cit., pp. 90–101.

„psiho-istoria” – corespondenta esențialmente „speculativă” a celei de-a treia etape interpretative panofskyene⁶⁹.

Remarcăm așadar că tocmai noutatea lui Warburg, grație căreia va lua naștere iconologia, este cea care îi va fi fatală, prin denaturarea semnificației sale inițiale, odată cu Panofsky (supranumit de Didi-Huberman „exorcistul *Nachleben*-ului”).

Probabil că tocmai aceste dispute din interiorul disciplinei sunt cele care au generat, încă o dată (în ultimele trei decenii), un nou val de interes pentru personalitatea lui Warburg și, la rândul său, acest context – extrem de fertil, dată fiind multitudinea de „revizități” critice de la ora actuală – a prilejuit niște luări de poziție și în cadrul practicilor artistice. Căci unul dintre aspectele cele mai remarcabile care poate fi pus în legătură cu „subiectul-Warburg” este „generozitatea” teoriilor sale: ele nu oferă doar un mijloc de a privi, detașat, în urmă, în istorie (sau istoria artei), ci constituie, de asemenea, un model pentru apropierea de prezent ori un instrument versatil de lucru pentru construirea activă de imagini (fie că este vorba de lucrările unor artiști sau de eforturi curatoriale de a pune – altfel – în scenă *arta*). Iar *Atlasul Mnemosyne* reprezintă elementul, poate, cel mai fructificat de către artiștii⁷⁰ care se confruntă, mai mult sau mai puțin îndeaproape (ori conștient), cu moștenirea lui Warburg, căci, așa cum remarca Matthias Bruhn, acesta „poate fi comparat, în ceea ce privește dimensiunile, structura infinită și intenția sa ambițioasă, cu proiecte colective precum «Căutarea timpului pierdut» a lui Proust”⁷¹.

69 „Performanța lui Warburg nu a fost crearea unui instrument-minune [...]. Încercând să atingă un alt strat analitic prin ceea ce denumea «iconologie» (a treia treaptă [panofskyană]), Warburg se împotmolește, de fapt, în speculația «psihoistorică», de nesuștinut.”; Roeck, op. cit., p. 252.

70 Amintesc aici spectacolul performativ *Warburg's Memo* realizat de Lindy Annis împreună cu Antonia Baehr și Nicholas Bussmann, la teatrul Hebbel-am-Ufer din Berlin, în octombrie 2008 (vimeo.com/394616152).

71 Matthias Bruhn, „Aby Warburg (1866–1929). The Survival of an Idea”, în *Enciclopédia e Hipertexto* (www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/).

Brâncuși
studied
with us.

unarte.org

Adorația ca ideal estetic

O lectură hegeliană a lui Leonardo da Vinci

Luigi
Bambulea

Abstract Adoration as an Aesthetical Ideal

By virtue of its complex construction and by virtue of the mutation it introduces in the history of its iconographic type, Leonardo's *The Adoration of the Magi* [1481] holds great paradigmatic value. It does not only underline the evolution of an established theme in Western painting, but also the intellectual and artistic profile of its painter. At the same time, it allows the observation of the ways and directions in which the Renaissance has matured by the end of the *Quattrocento*. Last but not least, it is due to said facts that *The Adoration* represents a reasearch theme able to arouse and inspire a research that encompasses history, stylistics, semiotics and hermeneutics, together with a theoretical meditation within the domain of visual studies. The particular aim of my study—the aim stemming from the assumptions stipulated above—consists in proving the posibility (and in exercising) reading Leonardo through the lenses of German Idealism (and the succes of such a reading ought to be the guarantee of a larger similar attempt). My intervention explicitly asks wether and how would one scientifically benefit from reconnecting contemporary visual studies to traditional aesthetics (and, eventually, to philosophy of arts). The premise of my study (that follows the proposed reading) consists in a few observations made by Hegel in his *Lectures on Aesthetics*. Hegel captures the aesthetical efficacy of building the work of art with the aid of counterpoint strategies (by reconciliation of the seemingly antagonic plans and of the seemingly disjunctive registres of composition). At the same time, he inferes, with baffling stringency, the value of *aesthetical ideal* within the scene of the *adoration*, starting with its content, that is the fulfillment of subjectivity. Such subjectivity encompasses the phrasing and the expression of the free self-consciousness, in a determined form (as, for example, in a work of art). The complete development of subjectivity (united, by virtue of its own concept, with objectivity) is love sublated in itself; and The Holy Family illustrates this ideal, both as a theme and as an idea, while simultaneously resuscitating the feeling of piety and devotion in the reader. Hegel does not comment, nor does he know the vincian *Adoration...*, but obtains, by means of speculation, the fact that the iconographic type of the *adoration* holds preeminence within the thematic repertoire of (European) fine arts and goes on to analyze—without explicitly mentioning it, but directly hinting at it—Leonardo's work. Hegel analyzes the formal determinations implied by any *adoration* (given as pictural subject), determinations that are rigorously represented in the vincian painting. The Leonardesque concept of the *Adoration...* fully 'recovers' the Hegelian concept of the aesthetical ideal contained within the theme of *adoration* (by virtue of the pictural group of the Holy Family, by the relation between the Holy Virgin and Baby Jesus, as well as by virtue of the *harmonia mundi* instituted through epiphany), which proves the fact that this work is nothing but an aesthetical ideal understood in the Hegelian sense. Even more than that, as an epiphany of the ultimate Subject, confronted (and gathered) with the subjectivity of its worshippers and with the subjectivity of the creator (self-represented in the silhouette present in the inferior register, in the right side), this *Adoration...* becomes the first Western 'theology of painting'; but not in the metaphorical sense attributed by Luca Giordano to Velázquez's *Meninas*, but in the sense of Hegel's objective idealism. Finally, by representing and asserting Subjectivity as both a moral and conceptual category and by founding the visual device of the work on the (explicit, if not emphatic, and constitutive) equation of *creative Subject—artistic Object*, Leonardo's *Adoration* is of the first visual testimonies of early Modernity.

Keywords

Renaissance

Leonardo da Vinci

Quattrocento

epiphany

subjectivity

adoration

devotion

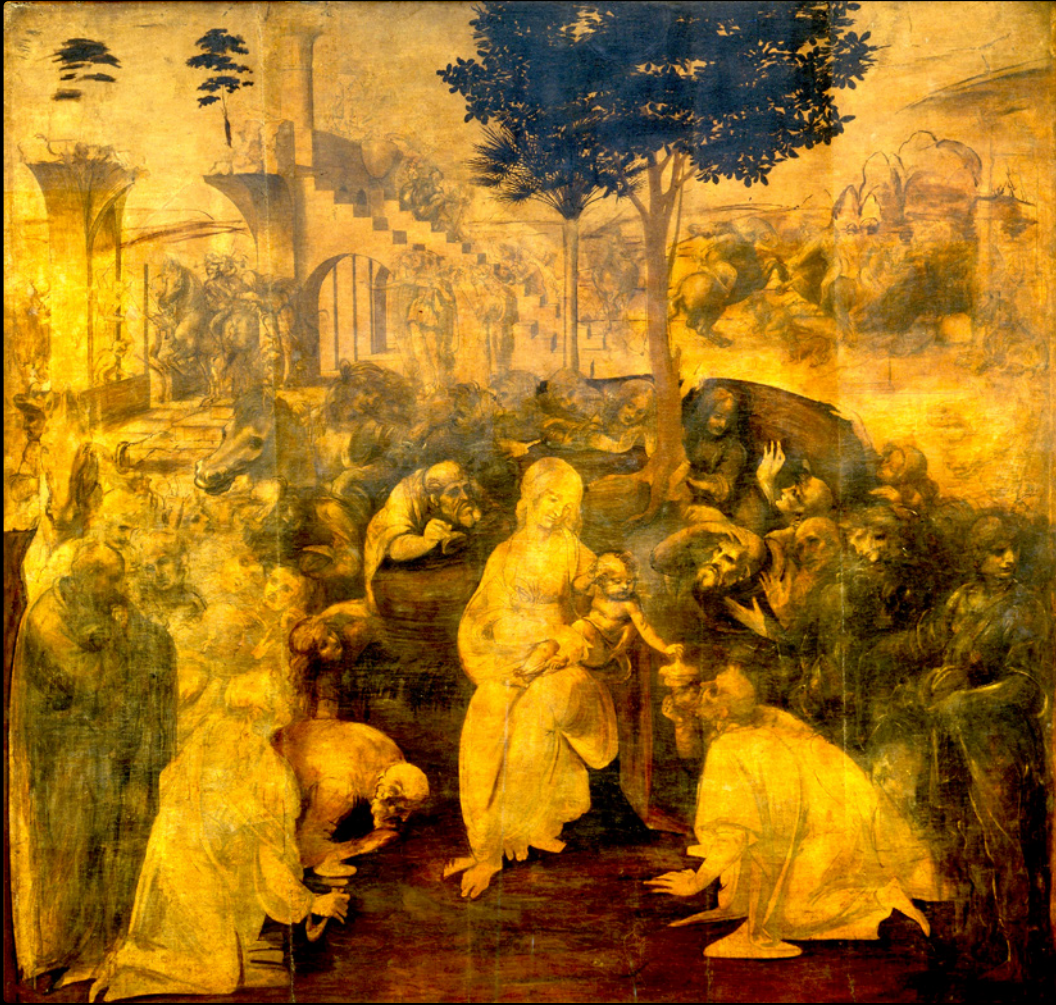
harmonia mundi

aesthetic ideal

Hegelian aesthetics

visual semiotics

Early Modernity



←1.a



←1.b

Adorația... ca paradigmă

Printre cele mai fascinante și totodată elocvente creații ale artei vizuale occidentale se înscrie – cu statutul unui mit cultural – *Adorația Magilor* a lui da Vinci [imag. 1.a.]. Mă aliniez aprecierii unanime, potrivit căreia această operă neterminată anunța, la 1481, cea mai complexă construcție picturală dintre cele care aveau să ne parvină de la Leonardo [imag. 1.b.]. Complexitatea ei a fost totodată pretext și suport de analiză (sau de clarificare) a unor mecanisme, strategii sau transformări ale artei italiene (renascentiste) și chiar ale artei ca atare. Mai găsesc oportun să subliniez, de la început, faptul că tocmai datorită complexității viziunii fondatoare, această operă a devenit, în special în ultimul secol, centrul unui interes substanțial (al criticilor de artă și, în particular, al specialiștilor în Renaștere), interes capabil de a produce mutații în chiar imaginarul, metodologia și limbajul disciplinelor științifice dedicate vizualității artistice. Am încredințarea că studiul de față este, el însuși, un argument și o ilustrare pentru această observație, privitoare la oportunitatea metadisciplinară (deci epistemologică) pe care o conține studiul unei anumite opere. Patrimoniul artelor a fost dintotdeauna – vreau să spun de la începutul articulării discursurilor explicative și interpretative – suficient de consistent încât să instige, să inspire și să orienteze reflecția (și creația) teoretică. *Adorația...* lui Leonardo constituie, în acest sens, o probă.

a) Înainte de toate (la nivelul aparenței, deși nu imediat sesizabil), această operă evidențiază un moment de mutație în istoria tipului iconografic căruia i se integrează [Barolsky 2002: 13]. b) Ea oferă, totodată, informații importante cu privire la prima etapă florentină de creație a lui da Vinci¹. c) Pe de altă parte, ea evidențiază profilul intelectual leonardesc, unul complex², în care pot fi identificate atât o viziune personală privitoare la suportul științific al creației picturale, cât și o concepție estetică și o practică artistică remarcabile; ambele sunt originale, dar și, într-o anumită măsură, fidele unei consolidate tradiții de atelier (pe care *bottega* lui Verrochio, în care Leonardo s-a format, o exersa sistematic). d) Ceea ce contează într-o egală măsură este că această operă angajează o viziune plastică ce inaugurează, alături de puține alte lucrări contemporane, modernitatea picturii europene³ (prin ingeniozitate tehnică și prin libertate hermeneutică); ea este deci relevantă și prin aceea că servește la identificarea judicioasă a câtorva dintre direcțiile și modalitățile de maturizare a Renașterii (occidentale), în a doua jumătate a secolului al XV-lea, devenind un *relevator* al istoriei picturii

1 Gerolamo Calvi vede *Adorația...*, „deși neterminată”, ca pe o „operă rezumativă a progreselor lui Leonardo în prima sa perioadă florentină” [Calvi 1919: 8]. Afirmarea este reformulată, recent, de Carmen Bambach: „Opera lui Leonardo ca pictor independent în Florența culminează cu altarul *Adorației Magilor*.” [Bambach 2003: 12].

2 „Sarcina dificilă rămâne aceea de a-i pătrunde temperamentul [lui Leonardo, n.m.] și, de aici, de a-i pătrunde în minte, folosind orice aspect al operei, al cunoașterii, al viziunilor și chiar al spiritului său privitor la această perioadă.” [Galluzzi 2006: 25].

3 „*Adorația Magilor* este una dintre primele, dacă nu prima operă pictată în «maniera modernă».” [Camerota – Seracini – Natali 2006: 26; Galluzzi 2006: 63, 84]; deși adjectivul nu avea, în *Quattrocento*, de unde este importată sintagma *manera moderna*, semnificația culturală și intelectuală pe care o oferim actualmente Modernității, autorii citați îl folosesc pentru a sugera nu doar etapa inovativă în care intră pictura florentină odată cu (generația lui) Leonardo, ci și un simbolic moment al aurorii Modernității timpurii (ce răsare inclusiv în vizualitatea – Thomas Kuhn ar spune *Gestaltul vizual* al – omului european al secolului al XVI-lea). O dezbateră cuprinzătoare despre „refrenul” intelectual al valorii inaugurale a operei lui Leonardo pentru modernitate [Turner 1994] demonstrează larga circulație a acestei idei, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea (*faza eroică a redescoperirii* pictorului [Galluzzi 2006: 16]), idee precizată și argumentată (plecând de la *Adorație...*) de istoricii de artă din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

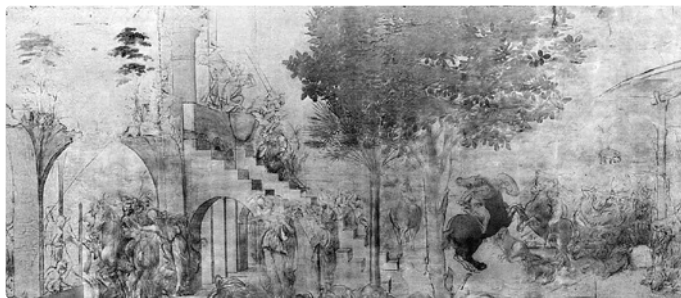
europene (și, mai mult, al unei turnante – poate cea mai importantă – a acestei istorii). e) În fine, după cum am sugerat deja, nu poate fi lipsit de interes nici faptul că, prin bogăția de soluții la problemele plastice comune *Quattrocento*-ului, prin perspectiva creativă asupra subiectului, prin interpretarea vizuală inovativă, precum și prin elementele / strategiile compoziționale pe care se fondează, *Adorația Magilor* este suportul optim de exersare a unor metode și instrumente de investigație sau de analiză; acest fapt îi acordă o considerabilă utilitate didactică și totodată științifică, permițând sublinierea virtuților – sau a limitelor – pe care le comportă diferitele concepte, instrumente și metodologii ale istoriei și criticii artei (sau, în genere, ale studiilor vizuale).

Acestor aspecte le adaug unul deopotrivă de semnificativ – și central în cercetarea de față –, aspect care interesează, deopotrivă, estetica, teoria și filosofia artei, semiotica vizualului și critica de artă. Este vorba de oportunitatea de a investiga gândirea unuia dintre filosofii decisivi ai Modernității prin relația trasabilă între unele dintre pasajele sale de reflecție estetică și *Adorația... leonardescă*. Este vorba de Hegel, care a dedus speculativ poziția paradigmatică a tipului iconografic al adorației în sistemul vizualității artistice (europene) și în tradiția sa reprezentatională, tot astfel cum (mai punctual și nu mai puțin spectaculos) a dedus eficiența estetică a concurenței mai multor registre sau planuri în aceeași operă (precum în *Adorația...* pe care o analizez aici). Adaug, măcar pasager, oportunitatea de a verifica în ce măsură este fezabilă (și concludentă sau profitabilă științific) reconectarea cercetării de istoria artei la estetica tradițională.

Adorația... ca multiplă epifanie

Adorația Magilor a lui Leonardo da Vinci – destinată altarului de la San Donato a Scopeto, o mică mănăstire augustană de lângă Florența – relevă devotului momentul auroral al creștinismului, recunoașterea „ecumenică” a lui Mesia (de către magii caldeeni și de către păstorii evrei), printr-un discurs vizual care, exploatând sugestia și indiciul, actualizează Evenimentul, mutându-l din antica Țară Sfântă în capitala toscană de la finele *Quattrocento*-ului. Acest simultan „eveniment” al epifaniei – trecut, inaugural, unic, dar și prezent, continuu, actualizabil – este posibil pentru că arta mediază, vizual, între spațiul fizic, *topos noetos* și *mundus imaginalis*. *Adorația...* se petrece (asemeni cultului, dar prin alte resorturi) simultan la Betleem și la Florența, pentru că ceea ce în istoria sacră constituie momentul irepetabil al vizitei Magilor conduși de Stea reprezintă, în devoțiune, momentul repetabil, continuu actualizabil, al venerării Pruncului Salvator de către credincioși.

Spațiul și timpul devin, în conștiința spirituală, o rețea omogenă, care permite „regresii” și „prezentificări” constante și coerente. Omogenitatea, chiar simultaneitatea spațială (care are ca model simultaneitatea temporală, posibilă, în cult, prin anamneză liturgică și prin har) funcționează, în ceea ce îi privește pe destinatarii picturii lui Leonardo, în baza conștiinței universalității evenimentelor sacre și a universalității spațiilor implicate. Evenimentele sacre – universale fiindcă sunt transtemporale – suportă o delocalizare (fiind resituate la Florența), în timp ce spațiile familiare (florentine) – universale fiindcă participă la o teologie a istoriei, după cum voi arăta mai departe – suportă



↑2.a



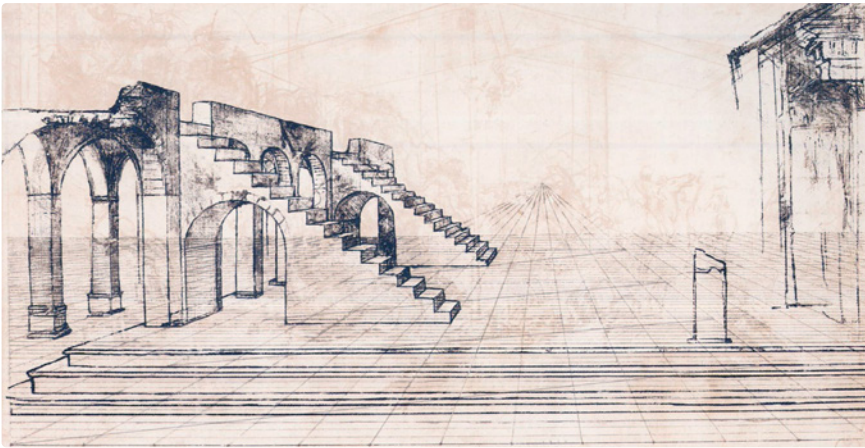
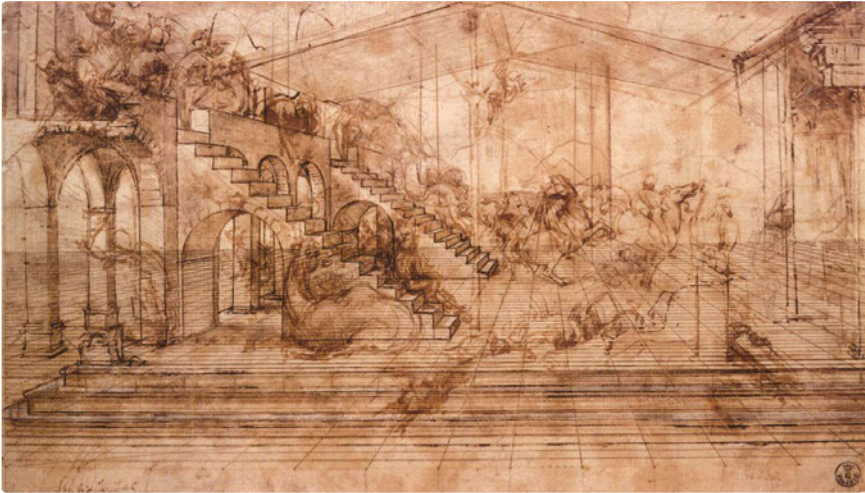
↑2.b

o resemantizare (devenind gazdă a Nașterii)⁴. Nașterea Domnului se poate petrece și la Florența, pentru că Florența este noul *teatru al lumii*, unde *Magii vin pentru a găsi sursa luminii*, potrivit unui document de epocă – al lui Alamanno Rinuccini⁵ – și, de fapt, potrivit unei mentalități florentine generale, ulterioare conciliului unionist „greco-catholic” din 1438, mentalitate ce culminează cu mesianismul (și cu expresiile) lui Savonarola [v. Trexler 1980: 461, 469].⁶

4 „*Mundus imaginalis*”: sintagma îi aparține lui Henry Corbin [Corbin 1964] și este folosită pentru a discrimina între caracterul ficțional (*imaginar*) al produselor imaginației și caracterul real, dar translucid (*imaginal*) al „corpurilor subtile”, care populează, în conștiința religioasă, „istmul” dintre lumea sub-lunară, materială, și lumea supra-lunară, imaterială. Asemeni corpurilor geometrice, „obiectele” din *mundus imaginalis* sunt reale și au calități specifice lumii sensibile, exceptând caracterul opac, temporal și (auto)distructiv al materiei. Mi s-a părut că pot folosi această sintagmă în analiza mea, fiindcă obiectul artistic vizual care este opera pe care o analizez aici împărtășește (transmite, mediază) – în calitatea de *viziune* (profetică) și *vedere* (artistică) – o imagine oraculară, spirituală, transcendentă. În măsura în care platonul *topos noetos* este „domeniul” Formelor absolute (a căror punere în imagine echivalează cu un rapt ontologic), *mundus imaginalis* („lume a corporalității spirituale”, „loc propriu al teofaniilor”, potrivit lui H. Corbin) permite situarea „corpurilor discrete” (de genul imaginilor sacre, al viziunilor și al experiențelor mistice) pe un interval propriu, specific în „arhitectura” ideală a existenței. Arta participă în mod fericit la reprezentarea conținutului *imaginal* al conștiinței, prin limbajul imaginărilor.

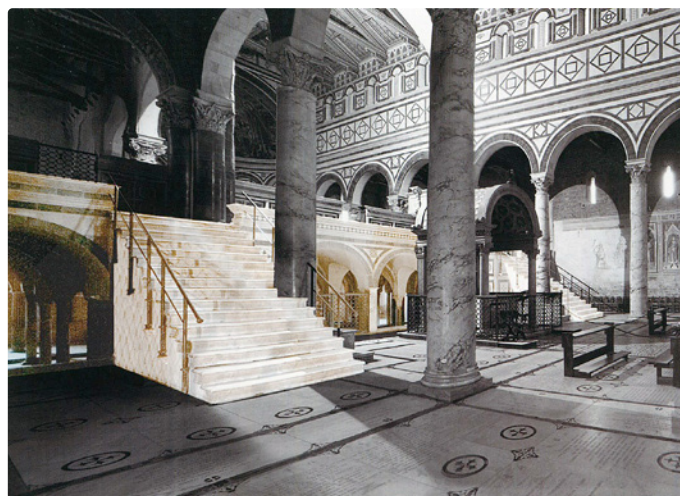
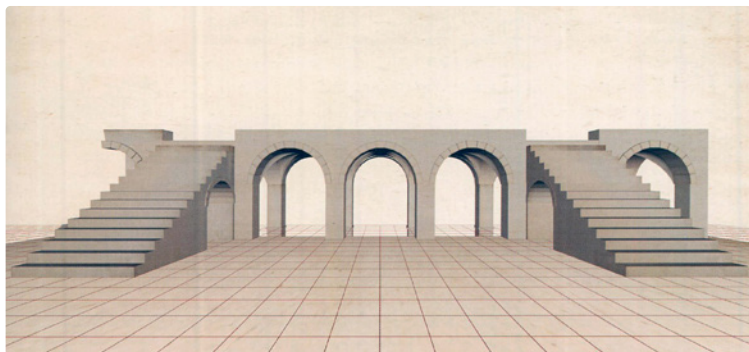
5 „*Quo sane tempore Florentinae, velut in celeberrimo totius orbis theatro, eruditissimi viri...*” [Roscoe 1902: 527, n. 220].

6 Condițiilor spirituale care permit substituțiile spațiale simbolice și deplasările temporale imaginative le pot fi adăugate și condiții de ordin cultural sau politic: „delocalizarea” evenimentelor sacre petrecute în Țara Sfântă este încurajată, din perspectiva istoriei culturii și a civilizației, de căderea Ierusalimului și, mai târziu, a Constantinopolului sub arabi și sub turci, iar „resemantizarea” spațiului florentin este încurajată, din aceeași perspectivă, în special de momentul sinodului de la Ferrara – Florența și de „ecumenicitatea” cu care florentinii simt că a fost investită cetatea lor, „teatru al lumii” (A. Rinuccini) și „loc al unei promisiuni milenare”, unde *toți magii lumii vor veni pentru a primi lumina* (G. Savonarola) [apud Trexler 1980: 461, 469]. Un exemplu (italian medieval) documentat istoric al unor astfel de operații de „delocalizare” și „resemantizare” aduce în discuție un edificiu arhitectural cu o considerabilă sarcină simbolică (edificiu analogabil cu edificiul din *Adorația*... leonardescă, în același timp Templul din Ierusalim și – după cum au demonstrat recent F. Camerota, M. Seracini și A. Natali – bazilica San Miniato al Monte, din Florența). Potrivit unei legende medievale, în 19 decembrie 1294 a ajuns la Loreto (Ancona), „în mod miraculos”, casa Fecioarei Maria din Nazareth, cunoscută sub multiple denumiri: a) *Sancta Casa*, potrivit sintagmei consacrate în devoțiunea populară, folosită de primul autor care transcrie legenda în discuție, Girolamo Angelitti, la 1531 (*Historia della translatione della Sancta Casa della Madonna a Loreto*); b) *Virginis oedicula*, potrivit sintagmei folosite de iezuitul Orazio Torsellini [1549–1599; lat. Tursellinus], într-o istorie a Loretoului publicată la finele secolului al XVI-lea; c) *Beata Maria domus* sau *Sancta Domus*, potrivit expresiei lui Pietro Martorelli, autorul primului tratat (în 3 volume) dedicat istoriei edificului (*Teatro storico della S. Casa nazarena*, Roma, 1732–1735) [CL 1855: 49; Turston 1912]). Faptul că edificiul apăruse, inițial (în 1291), în Tersato (Dalmația) și că, de aici, va dispărea (pentru a ajunge la Loreto, *via Recanati*) în anul cuceririi Albaniei de către musulmani probează justetea afirmației de mai sus, privitoare la cauzele istorice și culturale ale substituțiilor simbolice produse în gândirea creștină (târziu) medievală și în imaginărilor corespunzător, substituțiile ale căror ecouri pot fi găsite în pictura florentină din *Quattrocento* (în primul rând în tipurile iconografice asociate istoriei Întrupării – printre care se numără și tipul *Adorației Magilor* –). Un alt exemplu care probează apetența întregii culturi vizuale europene medievale pentru delocalizare, resemantizare și anacronism elocvent provine din extrema răsăriteană a Europei; în aceeași epocă (mai precis, în prima jumătate a secolului al XVI-lea), zugravii unui domn moldovean angajat în cruciada antiotomană târzie ilustrează zidurile exterioare ale bisericilor cu asediul timpuriu medieval al Constantinopolului (din secolul VII) (prezent în tipul iconografic – și în suportul literar – al *Imnului Acatist*), făcând însă explicite trimiteri (prin elemente ca artileria și vestimentația otomană a armatei lui Mahomet II) la căderea de la 1453 (în scopul legitimării propriilor aventuri îndreptate împotriva Imperiului lui Suleiman). Mă refer la pictura murală exterioară din Moldova domnitorului Petru Rareș [Ulea 1963, 1972, 1984].



↑3.a+3.b

Templul și Biserica (figurate în arhitectura în reconstrucție din planul secund al *Adorației...*) sunt, în această construcție simbolică (leonardescă), elementele fundamentale: ele sunt mărturia întâlnirii dintre istorie și eternitate, prin Întruparea lui Dumnezeu. Cel dintâi, Templul, activează o eclesiologie mistică, în care Jertfa hristică întemeiază Biserica, definită ca „trup mistic” al Pruncului răscumpărător [imag. 2.a.]. Cea de-a doua, Biserica (San Miniato al Monte, ale cărei scări duble din fața presbiteriului sunt desenate de artist, potrivit unei identificări recente [Camerota & Seracini & Natali 2006] [imag. 2.a.–2.b., 3.a.–3.d.]), actualizează (*aici, acum*) momentele esențiale ale acestei istorii redemptive, în care privitorul se angajează, prin simpla recunoaștere a propriei existențe istorice (florentine), care a fost inserată în acest *peisaj transcendent*. Cele două siluete care flanchează scena sacră, bătrânul din stânga și tânărul din dreapta [imag. 1.b., 4.a.–4.b.], sunt proba acestui dublu regim de existență al imaginii: ea este, în același timp, *viziunea* mesianică a Profetului (evreu) antic, surprins în stază contemplativă, și *vederea* mediatoare a pictorului (florentin) renașterist, care



↑3.c+3.d

transmite, în limbajul artei, „visul” oracular al celui dintâi. Ca și geneza imaginii, și epifania pe care ea o produce este dublă; opera furnizează, simultan, viziunea trăită de un profet și imaginea performată (mai întâi spiritual, apoi mental – deci neurocognitiv –, iar în final artistic) de un pictor; asemeni unor „corifei în corul antic” [Clark 1967: 67], care controlează armoniile conjugate [Chastel 2002: 67] ale întregului sistem de imagini, ei sunt cei prin intermediul cărora pătrundem, ca prin niște porți ideale, în opera însăși⁷. Totul este, aici, o *aparitie* – iar aceasta pare a fi nu o consecință a unei concepții aleatoare, ci o lege estetică –; doar integrate acestei *aparitii* sintetizatoare pot fi înțelese (și solidarizate semantic) scenele altminteri sincopate, relativa disparitate narativă a episoadelor, planurile (vizuale, istorice, geografice, metafizice) diferite (și totuși omogenizate în același discurs). Ele sunt dezvoltările orizontale (sintagmatic) ale unei panorame coerente vertical (paradigmatic); au, s-ar putea spune, structura (și efectul) unei armonii muzicale.

Adorația... ca o conciliere a opozițiilor

În întâlnirea dintre intelectul german și sensibilitatea italiană, această lege – a construcției în contrapunct a operei de artă – a apărut cu

7

Leonardo a acordat o atenție specială acestor două personaje cu statut și cu identitate incerte (pe care, dintr-o perspectivă naratologică, le consider ca având rolul specific tipologiei personajului *raisonneur*); există mai multe desene aparținând „laboratorului” *Adorației*... în care sunt studiate siluetele acestora [imag. 4.a.–4.b.]. L. Feinberg semnalează „aceste două misterioase prezențe spirituale: omul vârstnic (...) în profundă contemplație, (...) [și] tânărul din dreapta, posedând o mai restrânsă cunoaștere a lumii” [Feinberg 2011: 130], tânăr considerat de G. Calvi „scrutator de cose naturali” [Calvi 1919: 26; v. și Clark 1967: 67; Bambach 2003: 330]. Identificată, de către unii exegeți, cu pictorul însuși, această siluetă poate fi interpretată ca *umbră* a creatorului proiectată în operă, în sensul reflecțiilor lui Victor Ieronim Stoichiță [Stoichiță 2007]; de altfel, fizionomia sa participă la un clișeu facial recognoscibil în alte câteva siluete din operele sau din manuscrisele leonardești (unele, acceptate de critică drept schițe de autoportret), deci am putea considera că este vorba de o „inflexiune” a subiectivității creatoare. Nu este exclus, pe de altă parte, ca Leonardo să fi fost inspirat de cele două siluete masculine prezente în unele narațiuni și reprezentări ale Sfintei Familii, Iosif (logodnicul și protectorul Fecioarei), respectiv Iacov, fiul acestuia (menționat, uneori, în *Noul Testament*, ca „frate al Domnului” [Mat. XIII, 55; Gal. I, 19], și prezent în iconografia Nativității, cel mai frecvent, în scena fugii în Egipt). În acest context, trebuie făcută mențiunea că, înaintea lui Leonardo, mai mulți artiști folosesc acest mecanism (al autoportretizării sau al comunicării silențioase – printr-o imagine de sine insinuată în compoziție – cu receptorul operei); de exemplu: Fra Angelico (în *Petru Martirul făcând semnul tăcerii* [1441] sau în *Madona Umbrei* [1450]), Giovanni Bellini (în *Prezentarea la Templu* [1460]), Sandro Botticelli (în *Adorația Magilor* [1476]). Strategia lui Leonardo cheamă în minte modelul dantesc (care îi era, de altfel, cunoscut): revelația purității virginale supreme este mediată de cuplul simbolic *discipol – maestru* (Dante și Vergiliu, Profetul și Pictorul).

o surprinzătoare claritate. Căutând *determinațiile specifice ale picturii*, în *Prelegerile de estetică* de la Universitatea din Berlin, Hegel a observat că „prima măsură de luat [pentru un pictor] este aceea de a împărți unicul plan pe care îl are în fața sa în planuri deosebite, în aparență îndepărtate unul de altul, obținând în felul acesta contrastele dintre un prim plan apropiat și un fundal îndepărtat, planuri puse apoi în legătură...” [Hegel 1966b: 233]. În mod elocvent, prescripțiile hegeliene coincid cu proiectul leonardesc al *Adorației...: imaginea este coezivă, dar totuși tensionată de două planuri, cu teme diferite, însă cu o unică suptemă (care se deduce anagogic).*

Leonardo cunoștea principiul contrastului din „literatura de specialitate” a epocii, respectiv din propria practică și l-a folosit, cu o consecvență invariabilă, de-a lungul a trei decenii de creație. O variantă restrânsă a acestui principiu este comparația, ca figură retorică și ca aplicare a gândirii analogice. („Comparația are atâta putere, încât arată îndată care lucruri sunt mai mari și care sunt mai mici sau egale.” [Alberti 1969: 26], iar „Frumusețea și urătenia reies mai puternic una prin alta.” [da Vinci 1971: 60]). De aceea, structura *Adorației... este dialectică. În prim-plan, este reprezentată scena adorației – atrag atenția că nu este doar adorația Magilor, ci și adorația Fecioarei –, iar simultană cu ea, epifania. În planul secund, sunt reprezentate două scene (cu semnificație discutabilă), în două registre laterale [imag. 2.a.]. În registrul stâng, este evidentă reconstrucția Templului lui Solomon⁸ [imag. 2.b.], potrivit profețiilor veterotestamentare (v. *Zah.* VI, 15), prin însăși împlinirea promisiunii mesianice, dar sub aspectul Bisericii, fondată pe jertfa Pruncului din planul anterior. În registrul drept, apare, probabil, întâlnirea conflictuală a magilor cu oamenii lui Irod [Arasse 1997: 355] sau întâlnirea dintre propriile lor cortegii belicoase [Sterling 1974: 357], relatată de o apocrifă armeană și având ecouri în *sărutul păcii* din ceremonia religioasă a Magilor (consemnată, de exemplu, într-un tipiconal din secolul al XI-lea, de către Joannis Abricensis [d’Avranches 1879: 137]) [imag. 1.b., 5].*

Acest contrast, al grupurilor disparate (sau chiar belicoase), nu reprezintă, hegelian, un scop în sine, ci un moment pasager, al tensiunii, în epifania pe care pictura o poate media. „Determinația principală a conținutului picturalului este subiectivitatea existentă pentru sine” [Hegel 1966b: 198] – adică subiectivitatea liberă și integrată în Spirit. Realizarea deplină a subiectivității o reprezintă unitatea spirituală (deci „această interioritate lipsită de conflicte a sufletului” [*ibidem*: 269], numită, în artă, „calmul idealului” [*Idem* 1966a: 198]) – acea *harmonia mundi* pe care o reflectă grupul beatific din prim-planul operei leonardești –, mai precis „concilierea sufletului subiectiv cu Dumnezeu” [*Idem* 1966b: 212]. Deducția hegeliană are drept miză, aici, evidențierea laturii subiective (a omenirii) și a laturii obiective (a divinului revelat), nu însă analitic, deci considerate disjunct, izolat, ci ca sintetizate într-o imagine unitară⁹ (ce reflectă „concilierea sufletului obiectiv cu Dumnezeu”, deci „calmul idealului”, adică al formei desăvârșite găsite de Idee, în artă și prin conștiința vizionară a artistului). Or, precizează Hegel, „dacă înțelegem această trăsătură de fericită independență și libertate a sufletului în iubire, înțelegem totodată și caracterul celor mai mari pictori italieni” [*ibidem*: 270].

⁸ Poate fi vorba – plecând de la argumente pe care nu îmi permit să le dezvolt aici – de Templul Păcii, al lui Octavian (prezent în toate procesiunile florentine din *Quattrocento* cu care triumfale, ocazionate de sărbătoarea Epifaniei), sau de Templul egiptean din Sotinen (evocat într-o evangheliie apocrifă, ca loc al adăpostirii Familiei la frontiera Egiptului – în fuga de Irod – și al convertirii generalului local Afrodissius).

⁹ Mai precis, latura subiectivă generală este conștiința artistică (evocată de pictorul însuși, figurat în dreapta imaginii), latura subiectivă particulară este conștiința adoratorilor (evocată de siluetele care înconjoară Familia), latura obiectivă particulară este trupul Pruncului (situat în centrul imaginii), iar latura obiectivă generală este divinitatea Pruncului (manifestă prin lumina de care adoratorii își protejează fețele).



↑4.a



↑4.b

Adorația... ca ideal estetic

Din perspectiva unei genetici (idealiste) a artei vizuale, trei raporturi ale ideii față de forma de exprimare artistică pot condiționa, hegelian, gradul de realizare a acestei concilierii:

- a. în ipostaza *simbolică* a artei, ideea rătăcește în imperiul formelor aproximative; exemplu: arta populară;
- b. în forma *clasică* a artei, configurația și materialul permit manifestarea interiorității *în sine*, iar sensibilitatea și spiritualitatea apar în sinteză, deși spiritul pur, absolut nu își găsește, aici, structuri ultime de reprezentare; exemplu: arta Greciei antice;
- c. dimpotrivă, forma *romantică* a artei oferă posibilitatea manifestării în structuri vizibile a acelei subiectivități infinite a ideii care înseamnă obținerea de către spirit a unui *pentru sine* autoafirmativ (după trecerea lui prin fenomen – trecere realizată prin idee sau care este ideea – și odată cu revenirea recapitulativă la sine); exemplu: *Madonna del Prato*, a lui Rafael Sanzio [1506].

Adorația... leonardescă se încadrează, în acest sens, în forma romantică a artei, care nu trebuie suprapusă mecanic artei romantice propriu-zise (a secolului al XIX-lea). Totuși, în această paradigmă estetică, *modernitatea timpurie* pe care o anunță viziunea leonardescă se legitimează și primește un cadru explicativ; fiindcă, în măsura în care, activ în Renașterea matură, artistul depășește modelul clasic, care este, hegelian, cel al echilibrului impasibil și al armoniei exterioare *formă – idee*, el face posibil, inaugurându-l totodată, un moment ulterior din istoria vizualității artistice, care este cel al revelării interiorității subiective (în speță, a devoților din jurul cuplului Mamă – Prunc)

și a interiorității absolute (a divinității) în forma idealului (artistic)¹⁰, prin interioritatea obiectivă (adică obiectivată, ca o conștiință creatoare) a artistului. Conținutul concret al acestui ideal (artistic) îl reprezintă „iubirea conciliată în sine” [*ibidem*: 215]. Or, cum arta satisface exigența de a înfățișa spiritualul nu în mod abstract (mod propriu filosofiei), ci în forma concretă (dar pură, în același timp) a umanității, „conținutul ideal absolut adecvat” al picturii îl reprezintă – ca explicitare, ca realizare în concret a *iubirii conciliate* – „familia sfântă și, îndeosebi, iubirea Madonei față de copilul Iisus” [*loc. cit.*]. În ceea ce o privește pe cea dintâi, ea evocă o iubire ideală (prin subiectul iubitor, absolut pur, prin tipul de relație – ea adoră, la rândul ei, Pruncul – și prin obiectul iubirii, absolut în sine). În ceea ce îl privește pe acesta din urmă, el incarnează, contrastant, nevinovăția copilăriei (a cărei iubire este orientată matern) și omnipotența divină (contrapunctată, dialectic, de iubirea sacrificială pentru toți). Efectul acestui grup ideal asupra receptorului îl reprezintă nașterea sentimentului religios (căci sensul produce simțul), în cele trei versiuni ale sale, *pietatea, pocăința și convertirea*, urmate de *transfigurare* și de *beatitudine*; iar „pietatea, ca atare, oferă îndeosebi conținutul adorației” [*ibidem*: 222].

Hegel parcurge un traseu speculativ cu totul independent de lucrarea lui Leonardo pe care o analizez aici (și pe care, de altfel, nu o cunoștea). Totuși, dacă a ajuns la conceptul *adorației* – care constituie subiectul însuși al acestei lucrări plastice – este pentru că reflecția și elaborarea speculativă au solicitat numele acestui act religios particular, dedus din experiența conștiinței religioase individuale în fața unei opere de artă care reflectă actele istorice mântuitoare ale lui Dumnezeu. Deducția hegeliană oferă o *genetică a adorației*, care servește hermeneuticii operei leonardești nu întrucât personal o consider pertinentă, ci în virtutea caracterului obiectiv (deci necesar) al conceptului obținut speculativ al *adorației*, concept angajabil în analiza oricărui (alt) exemplar artistic al acestui tip iconografic (dar realizat optim, în exemplarul leonardesc, care, în sens hegelian, a obținut însuși idealul artistic: repet, acesta este, abstract, „iubirea conciliată în sine” a comunității divino-umane, iar concret, „familia sfântă și, îndeosebi, iubirea Madonei față de copilul Iisus”). Hegel a surprins esența unui afect spiritual, aflat în centrul tematic și vizual al operei lui Leonardo, care este Trupul lui Dumnezeu în mijlocul comunității scaldate de lumina Sa beatifică, deci *harmonia mundi*, potrivit imnului angelic de la Naștere, atestat evanghelic: „Slavă întru cei de sus lui Dumnezeu și pe pământ pace, între oameni bunăvoire!” [*Luca* II, 14].

Adorația... ca „teologie a picturii”

În ordine teologică, *Adorația Magilor* desfășoară revelația care împlinește vechile promisiuni mesianice. În ordine estetică, ea este epifania subiectului uman (transfigurat), care își manifestă propria interioritate

10

Cel mai probabil, pentru studenții săi, încă neinițiați în doctrina „acroamată” (din *Fenomenologia Spiritului* și din *Știința Logicii*), Hegel definește, recurent, *conceptul, ideea și idealul*, de-a lungul *Prelegerilor de estetică*, respectiv, pentru lectorii neavizați, *spiritul*, în partea a treia a *Enciclopediei științelor filosofice* (numită *Filosofia Spiritului*). Folosesc în studiul meu aceste noțiuni fundamentale cu sensurile explicitate mai departe (sensuri care ar trebui avute în vedere pentru ca cititorul să poată aprecia mizele, validitatea și pertinenta argumentației mele). *Conceptul* reprezintă totalitatea unitară a determinațiilor unei realități (determinații disjuncte, disparate în concret), totalitate considerată în universalitatea ei și care, aplicată la realitate, se manifestă doar într-o particularitate abstractă; *conceptul* este suportul ontologic al realului, dar el nu este încă viață. *Ideea* însă, purtând, la rândul ei, totalitatea determinațiilor, este o realizare concretă (într-o realitate individuală) a *conceptului*, definindu-se ca infinită și liberă. *Ideea frumosului* reprezintă existența nemijlocită, în reflexia sensibilă și reală (adică într-un obiect artistic), a unității dintre *concept* și *idee*, iar *idealul* se definește ca epurare a *ideii* (care manifestă în concret *conceptul*) de accidentalitatea, de exterioritatea și de finitudinea proprii concretului, pentru ca fenomenul exterior să devină, prin el (adică prin acest ideal), o manifestare a *spiritualului* (așa încât interioritatea să se manifeste în concret ca generalitate vie, deci ca un conținut spiritual liber care a găsit condițiile proprii apariției sau evidenței). *Spiritul* are o unică semnificație (unitate deplină *în sine* și *pentru sine* a unei individualități libere și infinite), semnificație dată în trei moduri de realizare: în sens absolut, el este divinul însuși; în sens obiectiv, el este, în efortul de străbaterie în fenomen(ălitate), religia, cultura, știința, arta; iar în sens subiectiv, el este conștiința de sine.



↑5.a



↑5.b

printr-o varietate de gesturi elocvente și în comunitate cu interioritatea divină (manifestă în grupul sacru). Dar este și epifania picturii înseși, care se autoinstituie (mediată de interioritatea creatorului). Gătesc revelatoare, în acest sens, privirea în afara operei a pictorului însuși (auto-reprezentat în ipostaza efebului din registrul inferior, laterala dreaptă): singurul nedemn de a participa la momentul epifanic, el devine totuși condiția de posibilitate pentru contemplarea acestui moment de către privitorii istorici ai operei, contribuind astfel la ceea ce Victor Ieronim Stoichiță numește *instaurarea tabloului*. Prin el, opera „interpelează” privitorii (acesta fiind sensul în care, hegelian, „arta face ... din fiecare plămuire a sa un Argus cu mii de ochi” [Hegel 1966a: 161]). „Magi” adoratori ai Pruncului salvator, acești privitori își asumă atemporalitatea adoratorilor pictați, pentru a participa astfel, devoțional și / sau liturgic, la continua istorie a mântuirii. Ei nu percep o narațiune istorică sau didactică, fiindcă pictorul a renunțat la schema tradițională – narativă – a acestui tip iconografic, astfel încât, pentru a intensifica potențialul devoțional al imaginii, a ales momentul optimal al acestei *historia* soteriologice. „Prin mijlocirea acestui moment – precizează Hegel – trebuie să fie înfățișată totalitatea situației sau a acțiunii, apogeul lor, și din această cauză trebuie găsită acea clipă în care sunt concentrate, într-un unic punct, ceea ce a premers și ceea ce a urmat clipei respective.” [Idem 1966b: 251]. Or, găsind *clipa* idealului (artistic), care, în legenda Magilor, este descoperirea Pruncului și a Mamei (*Mat. II, 11*), artistul a suspendat întreaga compoziție în durata ei lentă, eonică, moment revelațional de ieșire a lui Yahweh din ascundere.

La acest nivel al semnificațiilor, *Adorația...* lui Leonardo (image-mit, nu icoană) devine prima *teologie a picturii* occidentale; nu însă în sensul, metaforic, pe care i-l conferă sintagmei Luca Giordano (la 1692), elogiind *Meninele* velázquiene, ci în sensul

în care, hegelian, „domeniul propriu al artei ideale” este Spiritul absolut, deci divinul însuși, „conceput și reprezentat plastic de imaginație în forma modului-determinat” [*Idem* 1966a: 181], deci ca epifanie (adică manifestare de Sine în concret). Tripla epifanie înseamnă, aici, arătarea divinității (prin Prunc), manifestarea interiorității (prin personajele extatice) și autoexhibarea artei înseși (prin tânărul pictor din laterala dreaptă); or, în aceste condiții, această operă leonardescă poate constitui – fără ca artistul să fi avut intenția sau conștiința mutației la care participă – *locul geometric* de configurare a Modernității vizuale, ca moment de instaurare și de canonizare a ecuației estetice de atunci dominante (până la avangarde), ecuația *subiect – operă*. Este vorba de subiectivitatea reflexivă a *reprezentantului* (artistul), conjugată cu subiectivitatea patetică a *reprezentărilor* (devoții), ambele conciliate cu Subiectul *Prezenței* înseși (Dumnezeu). Câmpuri tensionate în articularea imaginii, ele concură la afirmarea ei ca mediu de manifestare liberă (non-mimetică și originală în sens vizionar) a idealului estetic, deci ca *operă a artei*.

Bibliografie

- Alberti 1969: Leon Battista Alberti, *Despre pictură* [1435/37], trad. și note G. Lăzărescu, Meridiane, București, 1969.
- Arasse 1997: Daniel Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde*, Hazan, Paris, 1997.
- d'Avranches 1879: Jean d'Avranches, *Opera omnia*, în Jaques-Paul Migne (ed.), *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, CXLVII (Joannis Abricensis Primum Episcopi Postmodum Archiepiscopi Rothomangensis), Paris, 1879: a) *De Officiis Ecclesiasticis* [1067–1079], col. 27–62; b) *Officium Infantum* [1067–1079], col. 135–136; c) *Officium Stellae, sev Trium Regum* [1067–1079], col. 135–140.
- Bambach 2003: Carmen B. Bambach, *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale U. P., New Haven – London, 2003.
- Barolsky 1991: Paul Barolsky, „Leonardo's Epiphany”, în *Source: Notes in the History of Art*, XI, nr. 1/toamnă 1991, pp. 18–21.
- Barolsky 2002: *Idem*, „The Epiphanic Light of Leonardo”, *ibidem*, XXI, nr. 2/2002, pp. 13–16.
- Calvi 1919: Gerolamo Calvi, „L'Adorazione dei Magi di Leonardo da Vinci”, în *Raccolta Vinciana*, L'Archivio Storico del Comune di Milano, X/1919, pp. 1–44.
- Camerota & Seracini & Natali 2006: Antonio Natali & Maurizio Seracini & Filippo Camerota, *Leonardo da Vinci. Studio per l'«Adorazione dei Magi»*, ed. F. Camerota, exam. șt. M. Seracini, Argos, Roma, 2006.
- Chastel 2002: André Chastel, *Léonard ou les sciences de la peinture* [1952/1982/1990/1991], Liana Levi, Paris, 2002.
- CL 1855: *** „The Holy House of Loretto”, în *The Catholic Layman*, IV, nr. 41/mai 1855, pp. 49–51.
- Clark 1967: Kenneth Clark, *Léonard de Vinci* [1939], trad. fr. E. Levieux & F.-M. Rosset, Le livre de poche, Paris, 1967.
- Corbin 1964: Henri Corbin, „Mundus imaginis ou L'imaginaire et l'imaginal”, în *Cahiers internationaux de symbolisme*, nr. 6/1964, pp. 3–26.
- Feinberg 2011: Larry J. Feinberg, *The Young Leonardo. Art and life in fifteenth-century Florence*, Cambridge U. P., 2011.
- Galluzzi 2006: Paolo Galluzzi (ed.), *The Mind of Leonardo. The Universal Genius at Work*, Giunti, Florența, 2006.
- Hegel 1966: Georg W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică* [(1831–1832) 1837–1838], 2 vol.: 1966a = I, 1966b = II, trad. D. D. Roșca, Ed. Academiei R.S.R., București, 1966.
- Nathan & Zöllner 2014: Johannes Nathan & Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. The Graphic Work* [2003], Taschen, Köln, 2014.
- Roscoe 1902: William Roscoe, *The life of Lorenzo de' Medici called The Magnificent* [1796], ed. 5, rev., George Bell & Sons, Londra, 1902.
- Sterling 1974: Charles Sterling, „Fighting Animals in the Adoration of the Magi”, în *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LXI, nr. 10/dec. 1974, pp. 350–358.
- Stoichiță 2007: Victor Ieronim Stoichiță, *Creatorul și umbra lui* [1981], ed. rev., Humanitas, București, 2007.
- Trexler 1980: Richard R. Trexler, *Public life in Renaissance Florence*, Cornell U. P., Ithaca – London, 1980 (II.6. *Studies in Ritual Communication*, „Brothers and Sisters”; III.9. *The Ritual of the Classical Commune*, „The Ritual of Foreign Relations”; IV.11–14. *The Ritual Revolution*, „The New Ritual Groups”; „The Charismatic Center: Innocence and Martyrdom”, „The Charismatic Center: Holy Father and Virile Youth”, „Epilogue and Prolegomenon. The Past and Futures of Urban Forms”).
- Turner 1994: Almon Richard Turner, *Leonardo the Harbinger of Modernity*, în *Idem, Inventing Leonardo* [1992], Univ. of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1994, pp. 100–131.
- Ulea 1963: Sorin Ulea, „Originea și semnificația ideologică a[le] picturii exterioare moldovenești”, I, în *Studii și cercetări de istoria artei*, nr. 1/1963, pp. 57–93.
- da Vinci 1971: Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură* [sec. XV–XVI], trad. N. V. Paleolog, Meridiane, București, 1971.
- Zöllner 2019: Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings* [2003], Taschen, col. „Bibliotheca Universalis”, Köln, 2019.

Fundamentele filosofice ale artei la Kandinsky și Klee

Către o abordare complementară

Dragoș
Grusea

Abstract

This paper aims at outlining the philosophical foundations of art as they appear in the theoretical writings of Wassily Kandinsky and Paul Klee. It is shown that the goal of art, as it is thought by these painters, is not to please aesthetically, but to offer a metaphysical thesis about the nature of the cosmos in its seen and unseen dimensions. The thesis that I argue for is that the two artists have the same aim: to bring to light the essence of the seen and unseen universe, but take different paths. Kandinsky wants to ascend to the higher spheres of the cosmos, where form, colour and sound become one vibration, whereas Klee wishes to descend to the first eruption of being out of nothingness. Kandinsky's art stands under the myth of the reintegration while Klee's creations can be seen as expressions of the myth of genesis.

Keywords

abstract art

spiritual

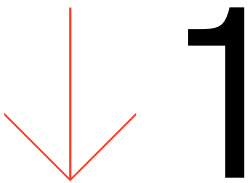
archetype

teosophy

primordial motion

genesis

nothingness



Introducere

Kandinsky și Klee au situat propria artă încă de la bun început în cadrul unor fundamente teoretice menite să ridice mintea privitorului spre sferele nevăzutului. Convinși că metamorfoza privirii necesită o transfigurare a minții, cei doi artiști și-au plasat operele într-un context teoretic extrem de complex. Lucrările lor ne indică nu doar calea pe care mintea noastră trebuie să meargă astfel încât privirea să se întindă dincolo de vizibil, dar ne trimit și spre tradiția care ne pregătește pentru un asemenea drum. Există așadar doi pași în fața cărora suntem puși atunci când vrem să dezvoltăm o privire aptă de a recepta mesajul acestei arte: a) să parcurgem construcția teoretică propusă de artiști și b) să ne întoarcem spre tradiția aflată la baza acestor construcții. Studiul de față își propune să ofere o prezentare succintă a arhitecturii teoretice aflată la baza operelor celor doi pictori, precum și o trimitere spre unele din sursele care-i inspiră. Scopul este unul simplu: de a schița acele instrumente teoretice cu ajutorul cărora să le putem privi operele așa cum au vrut ei, nu cum ne-ar plăcea nouă. Cu alte cuvinte, trebuie să expunem acei pași teoretici pe care mintea noastră trebuie să-i parcurgă pentru a permite transformarea privirii obișnuite într-o privire



↑ W. Kandinsky:
Femeie în Moscova, 1923

aptă de a capta nevăzutul. Folosind un termen din *Divanul* lui Dimitrie Cantemir, am putea spune că țelul celor doi artiști este de a ne îndrepta mintea către tărâmul „nearătărilor”.

Punctul de pornire al studiului de față este constatarea faptului că opera celor doi artiști-gânditori a fost profund influențată de anumite convingeri filosofice. Chiar și o parcurgere rapidă a textelor teoretice ne arată că o înțelegere a operei lor va rămâne incompletă în lipsa unei delimitări precise a fundamentelor filosofice pe care ea s-a clădit. Trebuie spus că aceste temeuri nu sunt rezultatul unei aplicări externe a unor concepte filosofice asupra operelor de artă, ci idei-cadru dezvoltate de pictorii înșiși, prezente în însăși fibra artei lor. Pentru Klee și Kandinsky, contemplarea artei trebuie să aibă drept fundal o anumită atitudine metafizică privitoare la univers. Scopul acestei arte nu este de a desfăta estetic, ci de a oferi o viziune asupra naturii cosmosului (văzut și nevăzut).

Este cert că, în momentele ei mari, arta conține mereu o astfel de vocație metafizică. Diferența în cazul de față este dată de faptul că fundalul filosofic este așezat chiar de către creatori. Avem așadar privilegiul ca interpretarea noastră să plece de la auto-interpretarea lor. De exemplu, lectura textelor teoretice ale acestor pictori ne arată că opera lor nu ne va spune mare lucru în lipsa unei bune înțelegeri a teoriilor goetheene despre culori și plante. La începutul capitolului despre culori din *Spiritualul în artă*, Kandinsky afirmă că la Goethe întâlnim anumite formulări profetice, care „reprezintă o presimțire a situației în care se găsește azi pictura, situație care este punctul de plecare al unui drum pe care pictura se va dezvolta cu ajutorul propriilor ei mijloace până la nivelul artei în sens abstract.”¹ Tot Kandinsky va încerca să obțină un tabel dinamic al culorilor în pură tradiție goetheeană. Klee va alege drept concept director al întregii sale opere termenul de *Bildung*, preluat direct din morfologia goetheeană. O înțelegere autentică a operelor celor doi creatori presupune așadar delimitarea clară a influenței goetheene asupra gândirii și a creației lor.

Cu toate acestea, cercetările privitoare la fundamentele filosofice ale operelor acestor artiști-metafizicieni suferă, adesea, de ceea ce germanii numesc *Besserwissen*, adică acea atitudine a contemporanilor de a crede că precursorii lor au fost iremediabil naivi. Cazul cel mai flagrant în acest sens îl reprezintă discuția privitoare la influența teosofiei asupra operei lui Kandinsky. Cu câteva excepții remarcabile², majoritatea teoreticienilor au „curățat” orice urmă teosofică, punând exaltările mistice ale artistului rus pe seama obscurantismului epocii. În lucrarea paradigmatică din 1970, Ringbom demonstrează convingător că a desconsidera teosofia înseamnă a desfigura opera lui Kandinsky până la nerecunoaștere. Este limpede că nu putem avea pretenția de a înțelege intențiile pictorului rus dacă nu știm la ce se referă „spiritualul” din titlul primei sale lucrări. De asemenea, în lipsa unei bune conturări a elementului teosofic, nu am putea pricepe de ce analiza vibrațiilor din spatele formelor geometrice are drept scop unirea minții cu spiritul divin. La începutul secolului, teoreticienii artei și-au dat seama că arta abstractă, departe de a fi o desprindere iresponsabilă de trecut, reprezintă o încercare de recuperare a mării tradiții spirituale a Europei. Pentru Hartlaub, această artă

¹ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, 1994, p. 55.

² Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo Akademi, Turku, 1970.

inaugurează epoca unui „Ev Mediu în căutarea unui Dumnezeu”³, adică a unui efort de recuperare a spiritului după catastrofa morții lui Dumnezeu.

Ideea ce pare să circumscrie strădaniile amândurora este cea a coincidenței vizibilului cu invizibilul. Ambii vor să ne pună față în față cu întregul fiiinței lumii, văzute și nevăzute. Tablourile lor sunt gândite ca o *coincidentia oppositorum*, ca un spațiu privilegiat în care invizibilul devine vizibil. Atât Klee, cât și Kandinsky sunt cât se poate de clari în această privință. Pentru elvețian, „arta nu reproduce vizibilul, ci scoate din nevăzut”⁴, iar artistul rus vrea ca prin operele sale să aducă în fața privirii materia nevăzutului. Această coincidență vizibil – invizibil nu poate avea loc decât în domeniul abstractului, care însă capătă un înțeles diametral opus celui curent. Mai exact, arta abstractă nu se referă la faptul de a abstrage de la ceva, ci, dimpotrivă, la eliminarea oricărei rup-turi. Noi suntem fie prea prinși în lumea de aici, fie pierduți în universurile formelor goale. În primul caz, facem abstracție de lumea nevăzută, în al doilea, de cea văzută.

Miza acestei arte este de a nu face abstracție de nici una din dimensiunile lumii. Klee dezvoltă o întreagă teorie privitoare la „coexistența dimensiunilor multiple într-un același complex”⁵. Scopul artei e de a crea o „simultaneitate a văzutului și a nevăzutului”⁶. Pentru Kandinsky, arta trebuie să ne facă să înțelegem coincidența dintre spiritual și material, mai exact, să învețe ochii să fie receptivi la „materia non-materială”. Cosmosul este gândit ca o totalitate a materiei și a spiritului, a văzutului și a nevăzutului. Ca artiști, ei nu pot părăsi culorile, formele, sunetele și restul bogățiilor cosmosului vizibil, iar ca metafizicieni, vor ținti mereu spre spiritual și nevăzut. Cele două tendințe se vor întrepătrunde, pentru a da naștere unui univers în care nici spiritul nu există fără materie, nici materia fără spirit. La această totalitate se referă „abstractul” din arta abstractă. Unul din punctele de pornire în încercarea de a înțelege fundamentele artei abstracte este de a face diferența dintre un *abstract vid*, care se rupe de concret, și un *abstract plin*, care aduce laolaltă palpabilul și spiritualul.

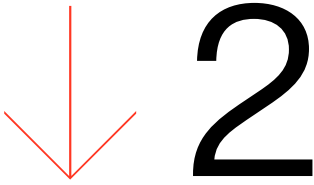
Scopul încercărilor teoretice ale celor doi artiști este așadar de a delimita acel bagaj teoretic care trebuie să însoțească privirea care dorește să vadă abstract (adică să vadă văzutul în întrepătrunderea lui cu nevăzutul). Deși ambii vor încerca să ridice privirea spre spațiul în care toate devin una, există o diferență fundamentală: la Klee avem a face cu o coborâre spre mișcarea originară, spre prima ieșire a lumii din nimic, pe când la Kandinsky este vorba de un urcuș al minții spre sferele superioare, în care formele, sunetele și culorile se întrepătrund. Așadar ambii vizează originarul, dar îl văd plasat în locuri diferite. Pentru Kandinsky, el este situat „sus”, lumea fiind o continuă cădere din arhetipurile primare, iar la Klee, originea e „jos”, în începuturile haotice în care s-a petrecut saltul spre prima mișcare ordonată.

³ Gustav Hartlaub, *Die Kunst und die neue Gnosis*, în *Das Kunstblatt*, vol. VI, pp. 166–179, 1917.

⁴ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Verlag Benteli, Bern, 1947, p. 27.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ *Ibidem*, p. 33.



Fundamentele filosofice ale artei lui Kandinsky

Mica lucrare, publicată în 1911, numită *Despre spiritualul din artă* conține prima versiune articulată a viziunii teoretice kandinskyene. Deja titlul lucrării spune ceva despre conținut: în interiorul artei există ceva spiritual. O asemenea afirmație poate apărea drept repetarea ideii comune după care arta are a face cu spiritualul, nu cu materialul. Altfel stau lucrurile dacă cercetăm mai îndeaproape ce semnificație are spiritualul la Kandinsky și de ce se află el în centrul artei. Iată așadar o primă sarcină a oricărei interpretări: de a lămuri sensul și originea conceptului de *spiritual* așa cum îl folosește pictorul rus, precum și de a nu pierde din vedere faptul că scopul este cel de a întemeia teoretic turnura abstractă a artei. Va exista așadar o corelație internă între spiritual și abstract. Abstractul fără spiritual e gol, spiritualul fără abstract e orb. Acest enunț aparent simplu e întemeiat de Kandinsky pe o construcție teoretică extrem de complexă, care, comprimată la maximum, poate fi redusă la următoarele teze:



Arta abstractă are drept fundament o anumită viziune filosofică asupra istoriei.

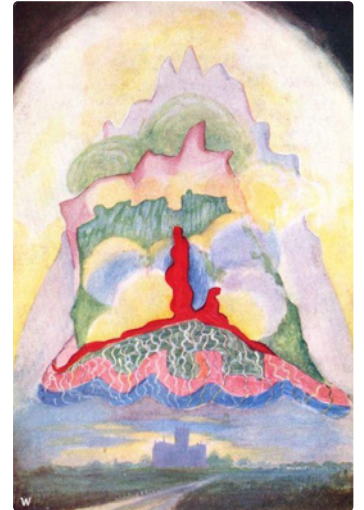
În viziunea creatorului rus, esența modernității târzii e caracterizată de „concepțiile materialiste care au făcut din viața universului un joc malfic lipsit de țel”⁷. Se poate ușor constata că principala consecință a materialismului este înlăturarea oricărei forme de spiritual din lume. Pentru a sintetiza fenomenul dispariției spiritualului, Kandinsky se folosește de dictonul lui Nietzsche „Dumnezeu a murit!”⁸. Într-o lume în care „cerul s-a golit”, mintea noastră e permanent pândită de ispita materialistă, numită de Kandinsky „cerul negru”⁹, „marea pată

7 Wassily Kandinsky, op. cit., p. 16.

8 *Idem, Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 28.

9 *Ibidem*, p. 16.

neagră”¹⁰, „invizibila mână malefică”¹¹. Această primejdie își găsește expresia în tabloul realizat în 1912 intitulat *Femeie în Moscova*. Acolo apare clar „norul de întunecime care plutește deasupra sufletului într-o epocă vidată de orice conținut spiritual”.¹² Într-o manieră diametral opusă vremurilor progresiste pe care le trăim, ethosul european al aceluși moment era cel al așteptării unui inevitabil sfârșit al civilizației europene în forma ei de până atunci. Oswald Spengler, în *Declinul Occidentului*, a dat o formă sistematică acestui sentiment. Analizând apariția, evoluția și dispariția tuturor marilor culturi ale trecutului, gânditorul german ajunge la concluzia că civilizațiile, la fel ca plantele, parcurg cicluri de evoluție și involuție, de creștere și descreștere. Este relevant pentru tema noastră faptul că Spengler numără, printre simptomele declinului, și degradarea capacității de abstractizare. În vreme ce filosofii pesimiști ai culturii erau lipsiți de orice speranță în ce privește viitorul spiritului european, artiști precum Kandinsky gândeau această stingere treptată ca pe șansa unui nou început. El schițează două căi prin care declinul spiritului occidental și, implicit, „marea pată neagră” a materialismului pot fi depășite: reînsuflețirea abstractului și recuperarea spiritualului. Este cât se poate de semnificativ că *arta abstractă pare să aibă la Kandinsky drept fundament o anumită viziune filosofică privitoare la istorie*. Ea nu poate apărea decât într-un anumit punct al istoriei. Arta abstractă este, cu alte cuvinte, atât rezultatul unei crize istorice, cât și modalitatea de a ieși din ea.



↑ *Culorile muzicii lui Wagner*, din Ch. Leadbeater & A. Bessant, *Thought-forms*, London, 1901

↓ 2.2

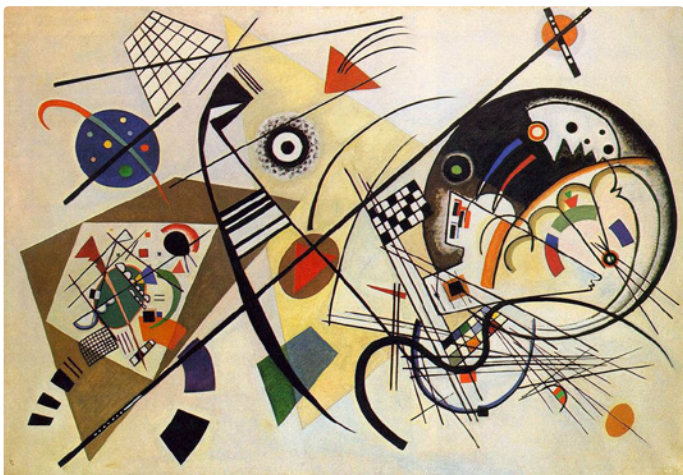
Arta abstractă trebuie să ridice lucrurile spre spiritualul din care au căzut.

Conexiunea dintre abstracție și spiritualitate poate fi întâlnită în scrierile unui important teoretician al artei, Wilhelm Worringer. În *Abstracție și intropatie*, apărută în 1907, istoricul vienez al artei încearcă să dea un nou înțeles ideii de abstracțiune în artă. Distincția paradigmatică prin care Worringer va interpreta întreaga istorie a artei e anunțată încă din titlu. Există două mari forme structurale pe care arta le poate întruchipa: cea care pleacă de la premisa unei empatii, a unei „con-simțiri” organice între om și lume, respectiv cea al cărei impuls inițial e o atitudine antagonică față de lume, miza ei fiind abstragerea de la lumea văzută, în vederea eternizării. Prima paradigmă duce la o artă empatică,

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹ *Ibidem*, p. 21.

¹² *Ibidem*, p. 35.



↑ W. Kandinsky: *Liniă transversală*, 1923



↑ W. Kandinsky: *Puncte pe o linie curbă*, 1927

a doua, la una abstractă. Istoria artei, crede Worringer, poate fi văzută ca o alternanță a celor două mari paradigme. Paradigma empatică își găsește expresia cea mai clară în *Estetica* lui Theodor Lipps¹³. Potrivit lui Lipps, o degustare estetică trebuie să fie totodată o degustare de sine într-un obiect diferit de sine. Fiind pus în fața unei opere de artă, există două posibilități: să mă regăsesc și să afirm un *Da* estetic sau să nu mă regăsesc și să exprim respingerea mea printr-un *Nu* estetic. Sentimentul plăcerii este, după Lipps, o reflecție liberă asupra propriului sine, una prin care opera pe care o întâlnesc e învăluită de o formă estetică izvorâtă din propria mea sensibilitate. Transfigurările pe care le-a cunoscut arta de-a lungul istoriei nu pot fi însă explicate nici prin intermediul paradigmei estetice, care reduce totul la reacția binară *Îmi place. / Nu-mi place.*, nici prin schimbarea tehnicii: „cercetările noastre au arătat că tehnica nu creează niciodată un stil, ci acolo unde vorbim despre artă, primordial este un anumit sentiment al formei”.¹⁴ Worringer concluzionează că „specificitățile stilistice ale epocilor trecute nu trebuie explicate prin ideea unei putințe artistice scăzute, ci prin multiplele direcții pe care le poate lua voința de formă”.¹⁵ Istoria artei devine în ochii lui Worringer o istorie a sentimentului lumii ca întreg. Fiecare stil este o viziune asupra formei lumii; acesta este pentru Worringer, fundamentul oricărei analize obiective a artei. Voința de formă, în care se oglindește sentimentul lumii ca întreg, poate lua multiple

13 V. Theodor Lipps, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, trad. Grigore Popa, București, Ed. Meridiane, 1987.

14 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, München, 1907, p. 9.

15 *Loc. cit.*

chipuri, însă toate se vor mișca între două extreme: între forma care unește omul și lumea într-o unitate empatică și forma prin care omul vrea să desprindă lumea de starea ei prezentă, proiectând-o în eternitate. Acest din urmă sentiment al formei se manifestă ca tendință spre abstractizare.

În culturile în care omul simte o mare angoasă în fața perisabilității lumii, arta e preponderent abstractă. Exemplul paradigmatic este cultura egipteană, a cărei *forma mentis* era orientată cu totul spre viața de după moarte. Această aruncare esențială a spiritului egiptean dincolo de viață a dus la un sentiment abstract al lumii, din care izvoră imboldul de nestăpânit de a salva cosmosul prin abstractizarea lui, în vederea atingerii unei forme eterne. Artă egipteană vrea să dea chip acestei fugi dinspre devenirea fără sfârșit a lumii spre un repaos absolut al eternității. Elementul prin care egipteanul speră să realizeze această evadare este linia, afirmă Worringer. Artă egipteană vrea să salveze lucrurile lumii, să le „mumifice”, pentru a le putea transfera într-un *Dincolo* imobil. Lucrurile și ființele sunt astfel abstrase din contextul lor lumesc prin intermediul liniilor drepte și prin bidimensionalizare. Artă egipteană este în esența ei abstractă, iar tendința spre abstractizare are o valoare soteriologică: ea vrea să salveze lumea proiectând lucrurile și sufletul în teritoriul neschimbătorului. Cu alte cuvinte, abstractizarea spiritualizează. Worringer ajunge astfel să postuleze o *conexiune esențială între abstract și spiritual*. Patru idei enunțate de Worringer vor influența profund parcursul artistic și intelectual al lui Kandinsky:

- Ideea că artă abstractă e o permanență, un arhetip al istoriei artei.
- Ideea că în spatele tendinței spre abstractizare stă o foame de eternitate, un impuls soteriologic de a salva lumea de la rostogolirea ei înspre nimic.
- Ideea că artă abstractă e mereu semnul unui nou început, al unei noi epoci artistice. Prin această teză a lui Worringer, Kandinsky a găsit răspunsul perfect în fața celor care credeau că artă europeană trece printr-o fază de degenerare fără precedent.
- Cea mai importantă idee care poate fi extrasă din teza lui Worringer este *legătura intimă dintre abstracție și spiritual*. Departe de a fi o pierdere de ființă, așa cum se întâmplă în logică, unde conceptul de *câine* e mai sărac decât câinele real¹⁶, abstractizarea în artă e o recuperare a spiritualului. Artă abstractă va deveni în mintea lui Kandinsky o reșezare a lucrurilor în spiritualul din care au căzut. Artistul abstrage de la lumea văzută numai pentru a o reprojeta în sferile superioare din care s-a prăbușit.



2.3

Arta abstractă ridică mintea privitorului spre sferele arhetipale în care culorile, formele și sunetele sunt una.

Teza pe care o putem extrage deja din titlul lucrării *Spiritualul în artă* este că în artă există ceva spiritual. Scopul oricărei interpretări este să lămurească natura și originea acestui concept, precum și modul în care el se așază în miezul artei. De ce simte nevoia Kandinsky să pună în centrul gândirii sale această legătură intimă dintre spiritual și artă? Răspunsul e dat de cele două momente pe care le-am schițat: creatorul rus vede că epoca pe care o trăiește e străbătută de materialismul ateu, în care arta își pierde orice fel de vocație spirituală. Angoasa pricinuită de prăvălire în golul materiei brute poate fi însă șansa de a accede la o nouă spiritualitate. Kandinsky ne indică izvorul noului spiritual: teosofia. Ea este „una din cele mai mari mișcări spirituale care reunește astăzi un mare număr de oameni și care... pe drumul cunoașterii interioare încearcă să se apropie de problemele spiritului”.¹⁷ Credința artistului rus este că teosofia conține germenii unei renașteri spirituale, care depinde, în esența ei, de transfigurarea artei. Dar de ce ar avea nevoie teosofia de artă? De ce noua renaștere a spiritului depinde în mod fundamental de artă? Fiindcă *spiritul se manifestă pentru teosofi în mod esențial cromatic*. În teosofie totul pleacă de la ideea unui spirit atotcuprinzător, care străbate întreg cosmosul. Din acest duh omniprezent se nasc toate câte sunt, de la planete la emoții sau gânduri. Fiecare lucru sau sentiment ia naștere printr-o anumită vibrație a spiritului, care, la rândul ei, cauzează o schimbare cromatică. Este motivul pentru care manualele de teosofie încep, fără excepție, cu o paletă de culori însoțite de semnificația lor ocultă, ideea fundamentală fiind că noi trăim în spirit așa cum peștii trăiesc în apă. La fel cum deplasarea peștilor produce unde ale apei, mișcarea minții și a afectivității noastre cauzează unde cromatice invizibile în spiritul înconjurător. Problema este că aceste culori ale spiritului nu se văd cu ochiul liber. Iată provocarea pe care Kandinsky a preluat-o din teosofie: cum poate un artist să facă vizibil invizibilul din culoare?

Pe măsură ce înaintezi în spirit, culoarea, forma și sunetul se întrepătrund. Despărțirea în simțuri este o consecință a căderii din sferele superioare ale lumii. Pe măsură ce mintea urcă în ierarhia realității, ea încetează să mai perceapă ființa cu simțuri distincte. De la un anumit nivel în sus, culorile au sunet, sunetele culoare, formele cântă, iar cântecul se face formă. Există zone ale „mumelor” în care lumea e în continuă facere,

unde mintea poate privi arhetipurile primare din care izvorăsc atât culorile, cât și sunetele sau formele. Acel domeniu spiritual în care sunetele, formele și culorile devin una este teritoriul ierarhiilor abstracte. „Spațiul” spiritual în care sunetul este culoare și culoarea este sunet trebuie să fie unul abstract. Numai o artă abstractă poate ridica sufletul spre acele zone nevăzute din care provin culorile, formele și sunetele. Cu alte cuvinte, scopul lui Kandinsky este de a dezvolta în privitor capacitatea unei priviri abstracte, capabilă de a vedea vibrațiile superioare. Întreaga cultură europeană a începutului de secol este, după Kandinsky, prinsă într-o revoluție a abstractului. Delimitarea naturii acestei revoluții este o presupuziție pentru existența artei abstracte.



2.4

Arta abstractă aparține revoluției abstractului petrecută în toate domeniile spiritului.

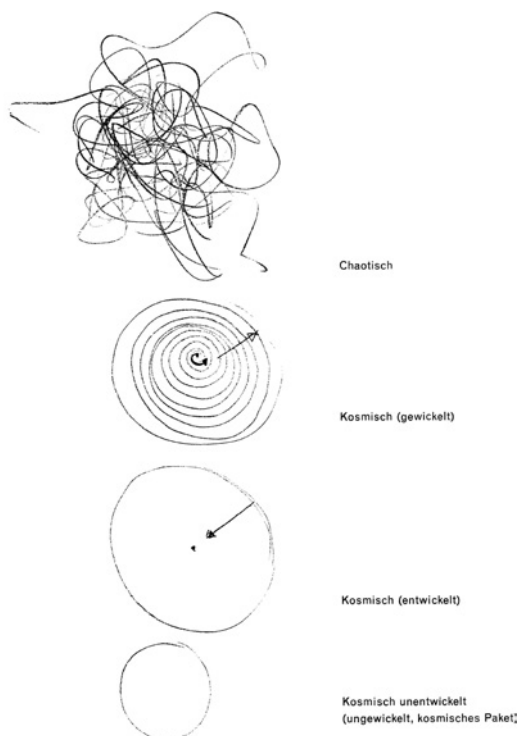
Kandinsky crede că mințile oamenilor se află într-o continuă cădere dintr-un vârf în care toate sunt una (formele, culorile, sunetele). Acest vârf se lărgeste, luând forma unui triunghi aflat în mișcare; pe măsură ce baza se lărgeste, spiritualul pierde din forță: „triunghiul spiritual înaintează și se înalță cu încetul. Astăzi, unul din marile lui compartimente inferioare ajunge la primele cuvinte de ordine ale crezului materialist.”¹⁸ În viziunea elitistă a lui Kandinsky, la baza triunghiului se află subcultura democratică, domeniul celor mulți, care nu cred decât în ce se vede, cei pentru care totul se reduce la materie și la pofta individuală. Pe măsură ce urcăm, oamenii devin puțin numeroși, dar dobândesc o tot mai mare acuitate a percepției. Semnul distinctiv al celor ajunși în vârful triunghiului este că văd dincolo de materie, intuind o „nonmaterie sau o materie inaccesibilă simțurilor noastre”.¹⁹ Arta de la baza triunghiului „duce o viață umilită și este folosită în scopuri exclusiv materiale. Ea își caută conținutul în materia brută, pe cea subtilă n-o cunoaște.”²⁰ Prin urmare, semnul urcușului minții în ierarhia spirituală este capacitatea de a vedea în mod abstract „materia subtilă” sau „nonmateria”. Această materie nematerială nu este altceva decât spiritul, împreună cu întreaga sa paletă de culori nevăzute. Kandinsky crede așadar că indicatorul evoluției spirituale este desprinderea de obiect, de materia brută. Eliberarea de obiect e tendința fundamentală a epocii, iar urmele ei pot fi întâlnite în toate domeniile. Pentru a ilustra această teză de filosofie a culturii, Kandinsky arată cum toate disciplinele din vremea sa treceau printr-o revoluție a abstractului, menită să desprindă spiritul de

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

²⁰ *Ibidem*, p. 24.

← P. Klee: *Reprezentare a ordonării haosului*
(apud Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*)



cușca sa materială. Caracteristica principală pe care pictorul rus o extrage din manifestarea acestei revoluții în literatură, muzică, filosofie sau fizică este desprinderea de materie, în vederea obținerii unei „vibrații fără obiect”²¹.

↓ 2.5

Arta abstractă vrea să pună în fața vederii interioritatea lumii.

Kandinsky leagă ideea revoluției abstracției de viziunea istoric-filosofică referitoare la destinul culturii europene. Începutul de secol este pentru artistul filosof rus „ultimul ceas al unei mari cotituri spirituale”²², ale cărei semne sunt aspirația spre abstracție, înțeleasă ca natură interioară. Aici, ideea de „interior” nu trebuie confundată cu „mentalul”, fiind vorba despre un interior dinăuntru lucrurilor însele, unul care cuprinde atât lumea externă, cât și pe cea sufletească. Nu trebuie uitat că spiritul, așa cum îl înțelege pictorul rus, este diferit de suflet. Spiritul este o matrice omniprezentă, în care au loc acele vibrații originare. Prin urmare, atât sufletul, cât și lumea locuiesc în sânul aceluiași spirit

21

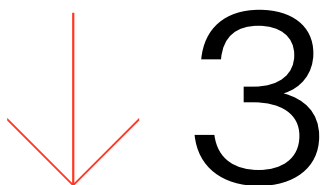
Ibidem, p. 36.

22

Ibidem, p. 43.

atotcuprinzător. Ceea ce înseamnă că atunci când percep o culoare nu este vorba despre două elemente străine care intră în conexiune, ci de o aceeași vibrație care se desface în două părți. Din acest motiv, Kandinsky crede că efectele culorilor, sunetelor și formelor asupra minții noastre nu au în ele nimic arbitrar; ele nu sunt simple senzații subiective, ci conțin o necesitate dată de faptul că atât noi, cât și ele respirăm același spirit: „culoarea este un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului. Culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi.”²³ Această relație nu trebuie înțeleasă sub nicio formă în mod mecanic. O asemenea explicație este tot ce poate fi mai străin de scopul lui Kandinsky. Dimpotrivă, tocmai omniprezența spiritului face ca aceeași vibrație spirituală să prindă în vârtejul ei atât sufletul privitor, cât și formele sau culorile. Acest principiu al dependenței minții de vibrații superioare este numit de Kandinsky principiul necesității interioare și stă în centrul teoriei sale: „Artistul este mâna prin care una sau alta din clape fac sufletul omenesc să vibreze adecvat. Este limpede deci că armoniile cromatice nu se pot baza decât pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc. Această bază va fi denumită principiul necesității interioare.”²⁴ În concluzie, conceptul de „spiritual” din titlul cărții lui Kandinsky trebuie înțeles ca o *interioritate abstractă a lumii care se manifestă ca vibrație dinamică*.

Am expus până aici câteva premise care stau la baza artei abstracte, așa cum o înțelege Kandinsky. Este cât se poate de clar că este vorba de fundamente ce țin de filosofia culturii, a istoriei și a spiritului.



Fundamentele filosofice ale artei la Paul Klee

Pus în fața nevoii de a-și caracteriza propriul demers artistic, Klee se îndreaptă spre filosofie. În studiul său despre fundamentele artei moderne, Klee descrie artistul începutului de secol drept un „filosof” aflat în căutarea esenței creatoare a naturii, din care trebuie să extragă noi lumi posibile²⁵. Arta devine o „filosofie a formei”²⁶, iar vocația artistului de a crea noi forme nu poate izvorî decât dintr-o atitudine filosofică în fața naturii: „Progresul artistului în observarea și intuirea naturii îl face să ajungă, mai devreme sau mai târziu, la o viziune filosofică asupra

²³ *Ibidem*, p. 53.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.

²⁵ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, ed. cit., p. 23.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

universului, care îi va permite să creeze noi forme abstracte.”²⁷ Cu alte cuvinte, pentru ca artistul să creeze noi forme, el trebuie să înțeleagă ce este *forma*, această întrebare fiind una tipic filosofică. A ști ce este forma înseamnă pentru artistul elvețian a o putea privi în originea ei. O schimbare a privirii care să o facă aptă de a sesiza originea implică o transfigurare a minții. Gândirea capabilă să intuiască originea e numită *gândire întruchipândă* (*das bildnerische Denken*), termen care dă și titlul primului volum al *Caietelor* lui Klee.²⁸

Chiar și o parcurgere rapidă a *Caietelor* ne arată că înțelegerea operelor pictorului elvețian va rămâne incompletă în lipsa unei delimitări precise a fundamentelor filosofice gândite de artistul elvețian.

O notă dominantă a *Caietelor* este capacitatea minții lui Klee de a pendula continuu între natură și cultură. Pornind de la forma unui butuc sau a unei flori, creatorul elvețian se întoarce la teorii metafizice sau la viziuni mitologice, dând impresia că spiritul revelat de acestea este prezent în mod latent în configurațiile naturii. Oscilarea menționată e semnul credinței lui Klee că spiritul nu poate fi niciodată desprins de natură sau natura de spirit. Cu alte cuvinte, el pare a pleca de la convingerea că există un suflet al lumii ca întreg, motiv pentru care nu putem separa văzutul de nevăzut, formele de culori, geometria de natură. Artistul elvețian duce mai departe o idee a lui Goethe, pentru care scopul artei este de a scoate la iveală legile ascunse ale naturii. Mergând pe urmele poetului german, Klee crede că arta are o relație privilegiată cu natura, fiind capabilă să scoată la lumină esența formativă din sânul vieții, acel imbold creator de configurații frumoase care va scăpa mereu științelor exacte. Cu alte cuvinte, arta coboară spre acel spațiu plin de latențe din care izvorăsc formele finite ale naturii văzute. Din acest motiv, al doilea volum al *Caietelor* se numește *Istoria infinită a naturii*.²⁹ Rezumând, viziunea filosofică a lui Klee presupune teoretizarea unei gândiri de tip *formativ*, adică una capabilă de a sesiza momentul în care forma prinde viață, o gândire care ajunge până la câmpul infinit de posibilități din care provine natura.



Ideile fundamentale ale Caietelor

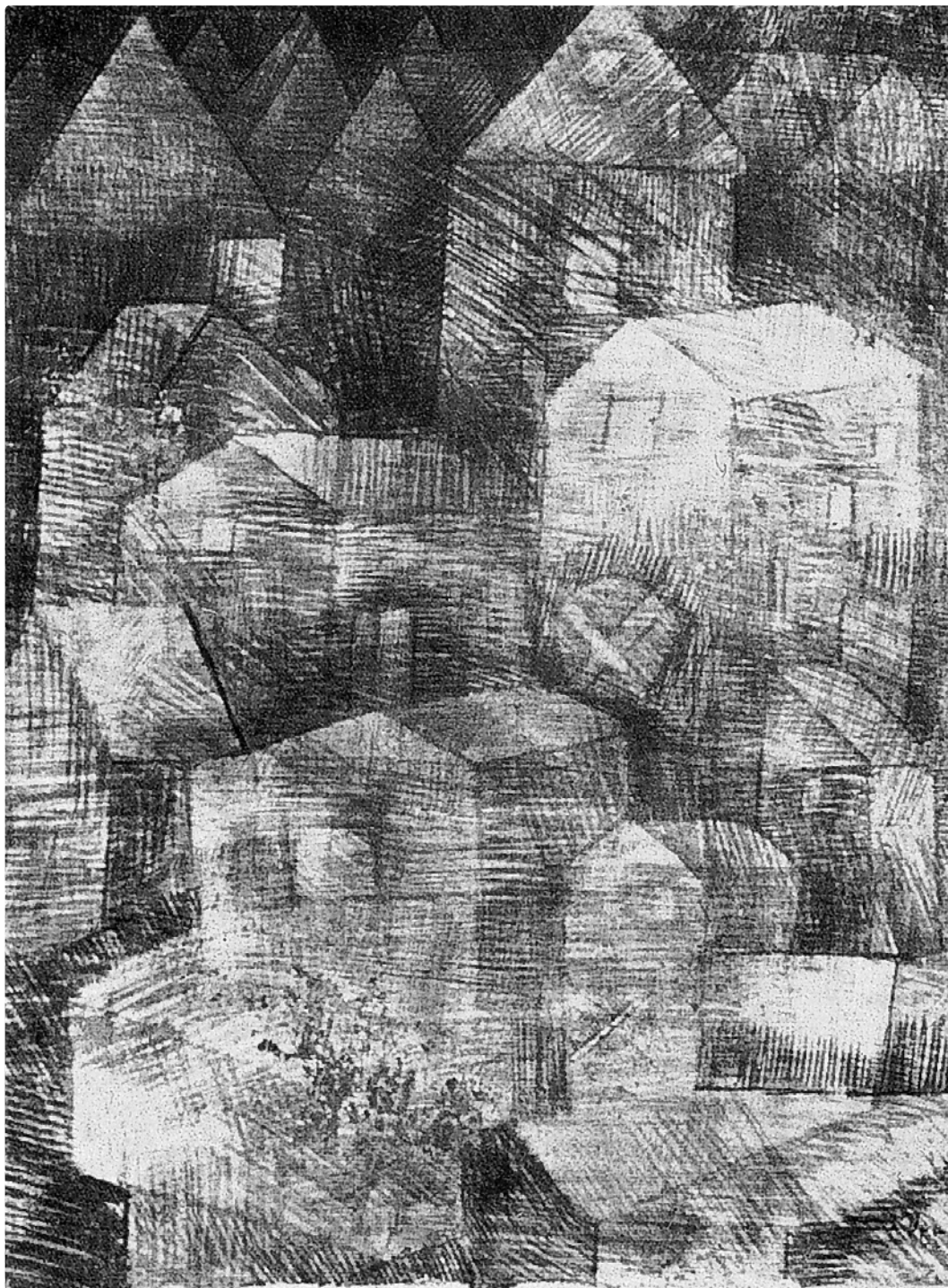
Paul Klee își rezumă întreaga activitate în sintagma: „de la imaginea de față la imaginea originară”³⁰ (*Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen*). Termenul de „Urbild” poate fi redat și prin „prototip”, „arhetip” sau

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

²⁸ *Idem*, *Das bildnerische Denken*, Hg. von Jürg Spiller, Schwabe Verlag, Basel, 2013.

²⁹ *Idem*, *Unendliche Naturgeschichte*, eodem, 2007.

³⁰ *Idem*, *Über die moderne Kunst*, ed. cit., 1947, p. 45.



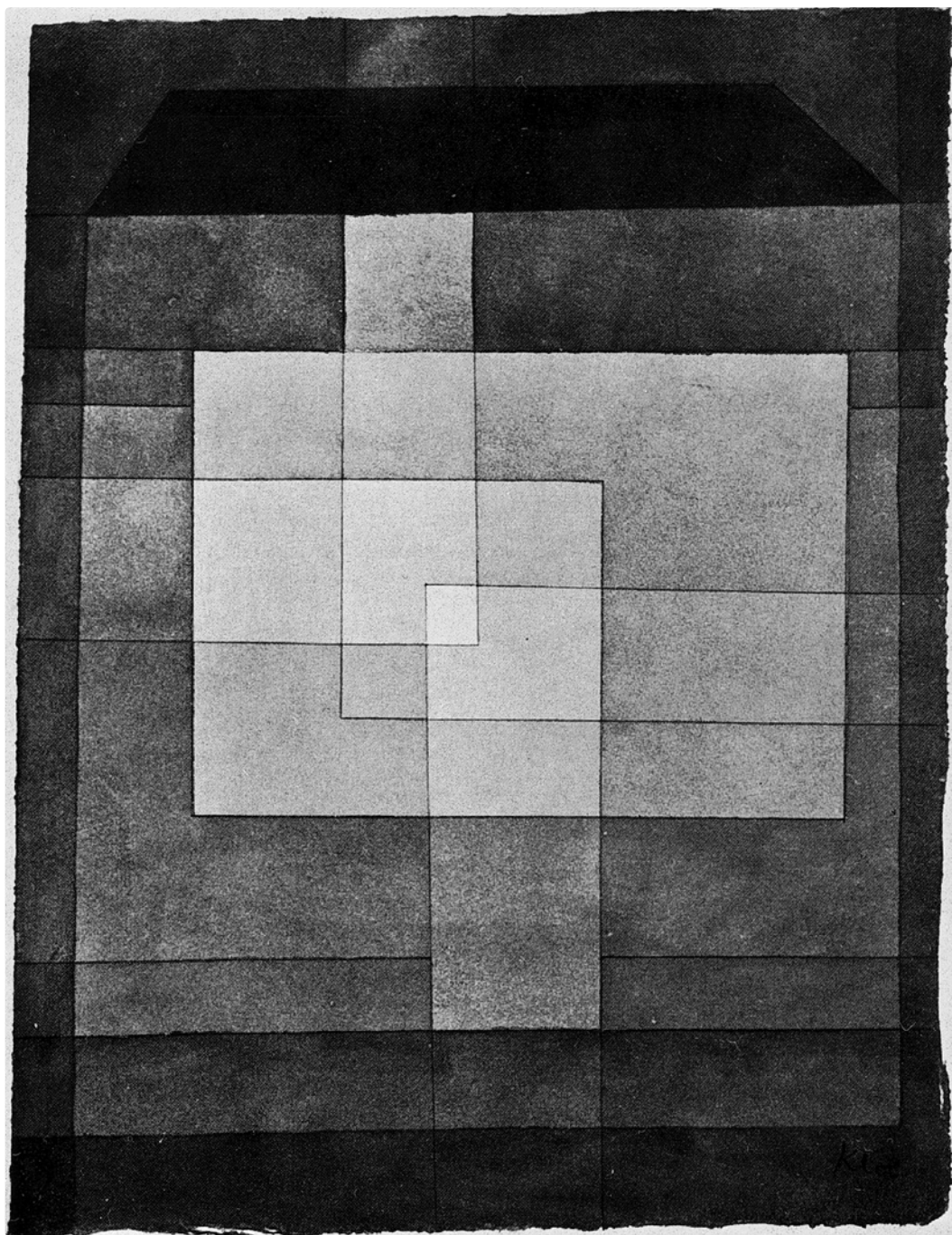
← P. Klee: *Colibe*,
1928 (apud Paul Klee,
Das Bildnerische Denken)

„imagine a originii”³¹. Întreaga operă artistică și teoretică a pictorului elvețian este străbătută de această mișcare regresivă spre izvoare, mai exact spre momentul primordial al originii, cel în care forma iese pentru prima dată din neant. Am putea așadar rezuma căutările lui Klee spunând că intenția lui a fost de a fixa momentul în care forma capătă contur pentru prima dată. Este și motivul pentru care a fost foarte interesat de vechile cosmogonii, în care se poate surprinde „momentul cosmogenetic” – cel în care forma primară iese din neant și se configurează cu de la sine putere. Și Kandinsky era mânat de intenții asemănătoare. Așa cum arată Michel Henry, artistul rus era interesat nu atât de reproducerea a ce se vede, ci de prinderea pe pânză a invizibilului, a acelor vibrații arhetipale din care coboară formele, culorile și sunetele perceptibile³². Așadar și Kandinsky și-a pus problema originii, fapt nesurprinzător, din moment ce ambii artiști aparțineau de o atmosferă spirituală comună și împărtășeau idealuri asemănătoare. Așa cum am arătat deja, deși tendința generală îi apropie (aceea de a aduce invizibilul în vizibil), totuși maniera de a-și duce la îndeplinire scopurile îi desparte. În vreme ce Kandinsky vrea să *urce* spre sferele superioare ale realității, punând în corespondență culorile, formele și sunetele, Klee vrea să *coboare* spre primele momente ale genezei. Cu alte cuvinte, Kandinsky caută *reintegrarea* cosmosului, ridicarea minții spre acel nivel al realului în care galbenul și triunghiul devin una în vibrația ascuțimii, în timp ce Klee forțează o întoarcere spre momentul facerii. Teoriile artei formulate de cei doi iau drumuri diferite fiindcă au surse diferite. Deja când l-a întâlnit pe Kandinsky, pictorul elvețian avea o viziune asupra artei bine conturată, mai ales în urma contactului cu gândirea lui Goethe. Inclusiv imboldul de a căuta originea formelor se naște la Klee sub influența lui Goethe, cel care voia să trimită mintea spre fenomenul original din care izvorăsc toate fenomenele naturii. Trei sunt ideile-nucleu care pot rezuma construcția teoretică a creatorului elvețian:

↓ 31.a

Arta trebuie să capteze ieșirea lumii din nimic.

Pentru Klee, lumea iese în fiecare moment din neant, ea este constant ceva, iar nu nimic. Acest moment al genezei, al ieșirii din nimic a lumii nu poate fi intuit în interiorul naturii, dar poate fi adus în fața ochilor prin artă. Teza artistului este că mișcarea originantă a naturii e înrudită cu dinamica formei în artă. Arta nu este așadar despărțită de natură,



← P. Klee: *Casă. Interior și exterior*, 1930 (apud Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*)

nu este o reproducere, ci ilustrarea legilor ascunse prin care natura dă naștere formelor. Cu această idee în minte, Klee analizează o sumedenie de forme din natură (de exemplu, forma circulară, așa cum apare ea în floarea soarelui, în scorburii, în planete etc.), pentru a căuta în ele o urmă comună care să ne trimită spre origine. Acest izvor e înțeles ca *arce*, ca ceva ce nu dispăre niciodată, ci se menține în ceea ce a rezultat din el. Klee își pune și întrebarea referitoare la ce era înaintea facerii, iar răspunsul este: nimic. Pornind de aici, el gândește o dialectică tensionată între nimic și ceva. La începuturi a fost un *ceva – nimic (Nichtiges Etwas – etwages Nicht)* – un câmp plin de latențe infinite. De aici ia naștere primul haos, care însoțește fiecare lucru vizibil. Fiecare moment își capătă forța plăsmuitoare de la haosul originar, – pe care Klee îl numește *temei (Grund)*. Este important de reținut că această origine nu este plasată într-un început îndepărtat al universului, fiind activă în fiecare moment. Lumea iese din nimic în fiecare clipă, iar miza artei este de a surprinde această țâșnire invizibilă. Prin această întoarcere la origine, mintea se desprinde de obiectul static, de „imaginea finită a naturii”, în vederea coborârii spre „creația ca geneză”³³, adică spre fondul primordial al naturii, spre *acel moment când Dumnezeu nu hotărâse încă ce formă va da lumii*. În clipa în care spiritul atinge acel moment pre-cosmic, el poate privi infinitatea de forme posibile care nu s-au actualizat și care își așteaptă intrarea în lume. Domeniul propriu al artei este această infinitate de lumi posibile de dinaintea facerii lumii actuale. Artă trebuie, așadar, să pună existența noastră finită în infinitudinea din care provine.³⁴

Această infinititudine este văzută de elvețian drept mișcare infinită, una care nu și-a dat încă limite. Sursa goetheeană a acestor idei e evidentă. În tragedia goetheeană *Faust*, eroul ajunge, la un moment dat, spre tărâmul izvoarelor originare, pe care le numește „mume”. Aceste versuri descriu aceeași desprindere de imobilitatea lumii văzute pe care Klee o pune la baza artei sale: „Cobori atunci! ori suie! e tot una / Dar smulge-te din tot înfăptuitul / spre un limb de plăsmuirii ce nasc într-una (...) Pe Mume ai să le deslușești neclar: precum e cazul, unele apar / Altele stau. Formare, transformare, / A noimelor eterne, eternă perindare / Cum chipurile-a toată făptura-n jur purced.”³⁵ Expresia folosită de Goethe pentru a descrie tema acestor versuri poate fi considerată o descriere precisă a artei în viziunea lui Klee: *descindere spre nefăcut*. În concluzie, arta abstrage de la lumea imobilă a făcutului, a formelor fixe, pentru a coborî spre acel spațiu al începuturilor în care toate formele posibile forfoteau încă în sferele nefăcutului.

33 Paul Klee, op. cit., p. 28.

34 În acest sens, proiectul lui Klee se aseamănă cu *Logica* lui Hegel, care avea ca obiect gândirea lui Dumnezeu de dinainte ca acesta să creeze lumea.

35 Johann W. von Goethe, *Faust* (6275–6299), trad. Șt. Aug. Doinaș, Ed. Univers, București, 1983.



3.1.b

Arta trebuie să devină o mecanică a întruchipărilor.

Ceea ce ni se prezintă după această coborâre nu este un obiect sau o pluralitate de obiecte, ci un câmp originar din care abia răsar obiectele. Altfel spus, Klee vrea să ne aducă în fața vederii momentul auro-ral al obiectualității, a lucrurilor în starea lor născândă. Artistul elvețian va încerca să dea o descriere coerentă acestei stări de continuă face-re inventând o *mecanică a întruchipărilor*, una care să descrie ieșirea formelor din nimic spre ceva. Prin aceasta, pictorul elvețian realizează o adevărată reducere fenomenologică: trebuie să punem vizibilul între paranteze și să ne întoarcem la originea lui pentru a-i urmări configura-rea. Ideea fundamentală este că originea formei obiectelor nu poa-te fi la rândul ei o formă. Această origine pre-obiectuală și pre-formală e numită de Klee *monadă*, o unitate care nu se dezvoltă în timp, ci la-olaltă cu timpul și spațiul. În tablourile lui Klee nu privim numai naște-rea obiectelor și a formelor, ci și a spațiu-timpului³⁶. Din acest motiv, ar-tistul își propune o reformă a limbajului, care ar suferi, în viziunea sa, de o prea mare apropiere de spațiu. Există o „carență a temporalului în lim-baj”³⁷, care blochează gândirea în încercarea ei de a concepe geneza spațiului și a timpului. Elementul central va deveni astfel mișcarea ori-ginară, prima configurare a formelor.



3.1.c

Arta trebuie să redea o mișcare originară.

Întoarcerea spre acest *spațiu-timp* al începuturilor ne arată că, pen-tru Klee, arta nu are a face cu obiectele așa cum ni se arată: „Înainte, arta descria lucruri ce se puteau găsi pe pământ, pe care le puteam vedea. Acum, relativitatea lucrurilor vizibile este scoasă la lumină și, prin aceasta, a dobândit contur credința noastră că vizibilul este nu-mai un exemplu izolat în raport cu întregul și că multe alte adevăruri

latente așteaptă să fie descoperite.”³⁸ Nu obiectele interesează, ci relativitatea obiectelor vizibile în raportul lor cu întregul tuturor formelor posibile. Descoperirea acestui raport este sarcina artistului modern, după Klee³⁹.

Din acest punct de vedere, tema principală a gândirii artistice trebuie să fie mișcarea. În orice moment static, artistul trebuie să vadă actul de ieșire din infinitul posibilității și intrare în imobilismul realului. Orice obiect static are drept fundament un proces dinamic, adică acel salt dinspre nimic spre ceva, dinspre posibil spre real. În acest context trebuie înțeleasă afirmația misterioasă a lui Klee potrivit căreia „spațiul este un concept temporal”⁴⁰. Nu de puține ori, el își delimitează propria teorie a artei de cea a lui Lessing, care făcea o diferențiere strictă între artele temporale, ca muzica, și cele spațiale, ca pictura. Pentru Klee, cele două dimensiuni se întrepătrund în fiecare artă. Pictura poate fi temporală dacă descrie *mișcarea primă*, cea în care formele se desprind de haosul originar. Din punct de vedere muzical, arta pictorului elvețian se apropie de începutul *Inelului wagnerian*, care înfățișează ieșirea originară a sunetelor din neant. Totul se învâрте în jurul erupției primordiale: „Geneza scrierii este o foarte bună parabolă pentru ce înseamnă mișcarea. Opera de artă este în primul rând geneză, niciodată ea nu va fi percepută ca un produs.”⁴¹ Tema artei nu este așadar nici pura actualitate, nici pura potențialitate, ci *trecerea* de la latență la realitate.

Bibliografie

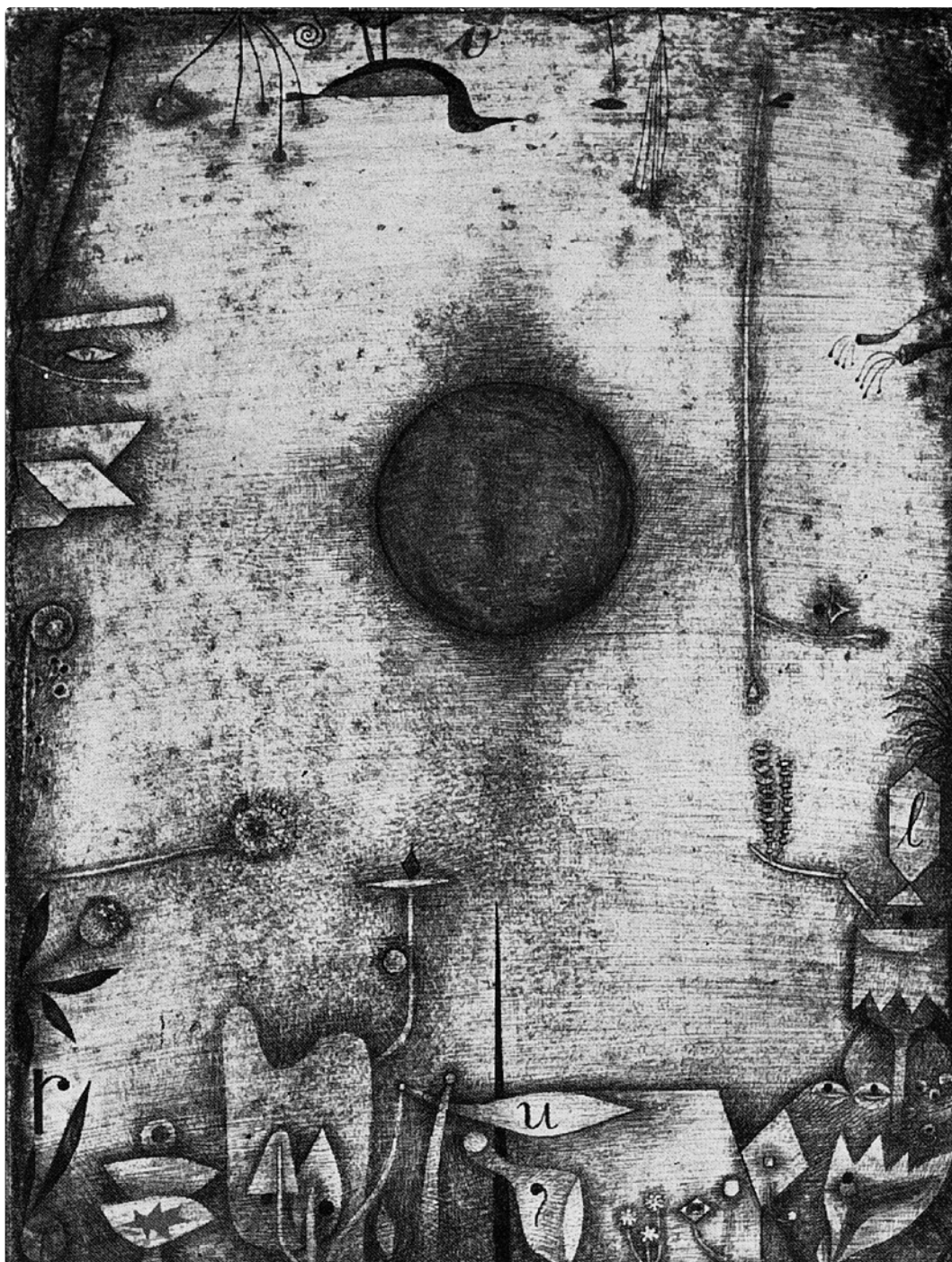
- Boehm, Gottfried, „Genesis. Paul Klee's Temporalization of Form”, în *Research in Phenomenology*, 43(3): 311–330, 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, trad. Ștefan Augustin Doinaș, Ed. Univers, București, 1983.
- Hartlaub, Gustav Friedrich, „Die Kunst und die neue Gnosis”, în *Das Kunstblatt*, nr. 1, Weimar, 1917.
- Henry, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF, Paris, 2014.
- Kandinsky, Wassily, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, București, 1994.
- Klee, Paul, *Über die moderne Kunst*, Benteli Verlag, Bern, 1947.
- Idem*, *Das bildnerische Denken*, Hg. von Jürg Spiller, Schwabe Verlag, 2013.
- Idem*, *Unendliche Naturgeschichte*, *idem*, *eodem*.
- Lipps, Theodor, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, trad. Grigore Popa, București, Ed. Meridiane, București, 1987.
- Ringbom, Sixten, *The Sounding Cosmos. A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Ed. Abo Akademi, Turku, 1970.
- Schmidt, Stefan, „Paul Klee und Begriff des bildnerischen denkens”, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 56/2, 2011.
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, München, 1907.
- Young, Julian, *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge Univ. Press, 2001.

38 *Ibidem*, p. 29.

39 Stefan W. Schmidt, *Paul Klee und Begriff des bildnerischen denkens*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 56/2, 2011, p. 4.

40 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, op. cit., p. 76.

41 *Ibidem*, p. 78.



← P. Klee: *Ad Marginem*,
1930 (apud Paul Klee,
Das Bildnerische Denken)

Despre pictură
în
*Fenomeno-
logia
percepției*

Remus
Breazu

Rezumat

În acest text, analizez pasajele cele mai importante din lucrarea lui Maurice Merleau-Ponty *Fenomenologia percepției*, în care este menționată pictura. Această analiză are o funcție dublă: pe de o parte, arăt relevanța picturii în cadrul proiectului din *Fenomenologia percepției*, iar pe de altă parte, arăt felul în care Merleau-Ponty se raporta la pictură în acea perioadă. După ce prezint modul în care Merleau-Ponty regândește câteva concepte cheie ale fenomenologiei, trec la analiza pasajelor despre pictură, pe care le-am clasificat în funcție de (i) raportul dintre pictură și corporalitate, (ii) înțelegerea corpului propriu ca operă și artă, respectiv (iii) raportul dintre pictură și expresia originală.

Cuvinte-cheie

pictură
artă
fenomenologie
Maurice Merleau-Ponty
Fenomenologia percepției

Abstract

In this paper, I analyse the main passages concerning painting from Maurice Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*. The analysis has a double function: on the one hand, I show the relevance of painting for the project from *The Phenomenology of Perception*, and, on the other hand, I show the way in which Merleau-Ponty has understood painting during that period. After I present Merleau-Ponty's transformation of some key notions from phenomenology, I analyse the passages on painting, which are classified according to (i) the relationship between painting and corporeality, (ii) the understanding of one's own body as work of art, and (iii) the relationship between painting and original expression.

Keywords

painting
art
phenomenology
Maurice Merleau-Ponty
The Phenomenology of Perception

Reflecțiile lui Merleau-Ponty despre pictură sunt rare în *Fenomenologia percepției*, însă ele există. E adevărat că nu găsim aici acele vaste tematizări de mai târziu, pe care le întâlnim în texte precum *Îndoiala lui Cézanne* sau *Ochiul și spiritul*. Însă având în vedere că articolul despre Cézanne este publicat de Merleau-Ponty în decembrie 1945, deci în același an cu *Fenomenologia percepției*, consider că găsim în ultima lucrare premisele bogatelor analize de mai târziu și tocmai aceste premise intenționez să le investighez aici. Ceea ce urmăresc este semnificația picturii în *Fenomenologia percepției*, analizând câteva pasaje din lucrare. Mai exact, urmăresc această semnificație din perspectiva relevanței picturii pentru proiectul din *Fenomenologia percepției*, pe de

o parte, și din perspectiva felului în care Merleau-Ponty înțelege pictura în acea perioadă, pe de altă parte. În acest sens, textul de față este structurat astfel: mai întâi, voi face câteva considerații generale despre mizele lucrării, comentând „Cuvântul înainte” al *Fenomenologiei percepției*, care conține felul în care Merleau-Ponty regândește câteva noțiuni cheie ale fenomenologiei, așa cum a fost aceasta inaugurată de Edmund Husserl și modificată ulterior de Martin Heidegger. Această parte este esențială, în măsura în care găsim în ea cadrul prin care Merleau-Ponty își desfășoară analizele, inclusiv reflecțiile referitoare la pictură. În al doilea rând, voi trece la analiza pasajelor despre pictură, aranjate în funcție de raportul dintre pictură și corporalitate, corpul propriu ca operă de artă și pictura ca expresie originală, pentru ca, în final, să formulez câteva concluzii.

Regândirea fenomenologiei

„Cuvântul înainte” reprezintă, peșemne, cea mai celebră parte a *Fenomenologiei percepției*. În el, Merleau-Ponty își anunță proiectul ca fiind unul fenomenologic. Aici, el are pretenția de a răspunde la întrebarea „Ce este fenomenologia?”, care este, de fapt, prima propoziție a lucrării. După cum s-a observat deja de multe ori, deși Merleau-Ponty își încadrează propriul proiect în metoda inaugurată de Edmund Husserl, de fapt, el îl critică în mod voalat, regândind astfel câteva dintre conceptele centrale ale fenomenologiei¹. În direcția felului în care regândește aceste concepte mă voi îndrepta în continuare. Răspunsul la întrebarea care inaugurează *Fenomenologia percepției* – „Ce este fenomenologia?” – presupune mai multe faze.

Într-o primă fază, Merleau-Ponty oferă un răspuns oarecum „ortodox” la această întrebare, referindu-se la concepte centrale din filosofia lui Husserl, precum „esență”, „transcendental” sau „știință exactă”, integrând, în același timp, dar într-un mod opozitiv, câteva concepte centrale din lucrarea *Ființă și timp* a lui Martin Heidegger, precum „existență” sau „facticitate”. Acest răspuns, pe care-l consider oarecum ortodox, este imediat nuanțat într-o a doua fază, prin trimiteri la noțiuni precum „fenomenologia genetică”; aceasta, pare să sugereze Merleau-Ponty, modifică proiectul inițial husserlian, conform căruia fenomenologia nu se raportează la geneze psihologice².

Într-o a treia fază, care este decisivă, Merleau-Ponty renunță la definirea fenomenologiei pornind de la sursele ei factuale – i.e. lucrările lui Husserl și ale lui Heidegger –, afirmând că, de fapt, „există ca mișcare mai înainte de a ajunge la o întregă conștiință filosofică. Ea este în desfășurare de mult timp, discipolii săi o regăsesc pretutindeni, la Hegel și la Kierkegaard, desigur, dar și la Marx, la Nietzsche, la Freud”³, lucru pe

¹ În privința felului în care Merleau-Ponty s-a raportat la filosofia lui Husserl, a se vedea studiile din volumul Ted Toadvine și Lester Embree (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Springer, Dordrecht, 2002.

² Ceea ce nu este cazul, căci, după cum Husserl atenționează de nenumărate ori, fenomenologia genetică nu se referă la legi genetice factuale (psihologice, de pildă), ci la legi genetice ideale. În acest sens, a se vedea, de pildă, Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen und Paris Vorträge*, hrsg. S. Strasser, Dordrecht, Springer, 1991, p. 110 (Edmund Husserl, *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie*, traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăiuțu, Humanitas, București, 1994, p. 109).

³ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. ii (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999, p. 6).

care-l făcuse și Heidegger înainte, afirmând, de pildă, despre Aristotel că era un proto-fenomenolog. Or, această relativizare a fenomenologiei îi permite – desigur, doar în ordinea cunoașterii, căci în ordinea naturii lucrurile stau pe dos – să afirme că „[d]oar în noi înșine vom găsi unitatea fenomenologiei și adevăratul ei sens”, căci miza este „de a fixa și obiectiva această *fenomenologie pentru noi înșine*”⁴. Această afirmație este crucială pentru ceea ce face în continuare, căci, prin ea, Merleau-Ponty deja transformă conceptul tradițional de fenomenologie, aducând-o la nivelul unei experiențe trăite a fenomenologului practician. Fenomenologia dobândește deci o dimensiune dinamică, ea își pierde astfel orice caracter dogmatic. Tocmai acest mod dinamic de înțelegere îi permite lui Merleau-Ponty regândirea unor concepte fundamentale ale fenomenologiei. În fapt, acest mod dinamic este, într-o oarecare măsură, stabilit chiar de Husserl, având în vedere diverse remarce metodologice din unele lucrări,⁵ pe de o parte, respectiv practica lui fenomenologică efectivă, pe de altă parte, căci Husserl și-a modificat multe concepte de-a lungul timpului, în funcție de analizele făcute. Iar Merleau-Ponty este pe deplin conștient, cel puțin în privința felului în care Husserl practică fenomenologia – ca ceva dinamic –, având în vedere că filosoful francez accentuează de multe ori faptul că Husserl își modifică concepția de-a lungul timpului.⁶ Acest mod de a înțelege fenomenologia este, în plus, accentuat de Martin Heidegger, care, în paragraful metodologic 7 din *Ființă și timp*, susține că „ceea ce este esențial în ea [în fenomenologie, n.n.] nu rezidă în *realitatea* ei ca «direcție» filosofică. Mai presus decât realitatea stă *posibilitatea*. Nu putem înțelege fenomenologia decât dacă o surprindem ca posibilitate”⁷. În sfârșit, Eugen Fink, ultimul asistent al lui Husserl, a practicat ceva similar. Atât Heidegger, cât și Fink au avut o influență însemnată asupra gândirii lui Merleau-Ponty; acesta din urmă, prin discuții pe care cei doi le-au purtat la Leuven⁸. În plus, Merleau-Ponty este pe deplin conștient de aceste deviații ale fenomenologiei de la programul său inițial, având în vedere unele remarce ale sale⁹.

În fața a patra, Merleau-Ponty discută critic câteva dintre conceptele fundamentale ale fenomenologiei, pe care putem să le înțelegem ca pilonii acestei discipline-metode în viziunea filosofului francez: descrierea, reducția, esențele și intenționalitatea. În continuare, mă voi concentra asupra reducției și a esențelor. În primul rând, discuția despre *descriere* este repede dusă de Merleau-Ponty înspre problematica transcendentă. Astfel, după ce diferențiază *descrierea* de *explicare* – metoda științelor, care sunt obiectiviste, adică se raportează la lume ca și cum aceasta ar fi un în sine –, Merleau-Ponty ajunge la ideea subiectivității transcendente. Într-un al doilea pas, respinge idealismul, care se folosește de metoda analizei reflexive, așa cum apare acesta la Immanuel Kant și René Descartes. Găsim aici un mod predilect al lui Merleau-Ponty de a lucra, și anume de a prezenta două extreme teoretice în abordarea realului. Pe de o parte, avem abordarea care accentuează doar obiectul, pe de altă

4 Loc. cit.

5 De pildă, Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erses Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. Karl Schumann, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1976, p. 9 (Edmund Husserl, *Ideii privitoare la o fenomenologie pură și o filosofie fenomenologică. Cartea I: Introducere generală în fenomenologia pură*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2011, p. 36).

6 A se vedea, de pildă, Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 178 (ed. rom., p. 193, nota 9).

7 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus dem »Hüttenexemplar«, hrsg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977, pp. 51 f. (Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2003, p. 50).

8 Herman Leo Van Breda, „Maurice Merleau-Ponty et les Archives-Husserl à Louvain”, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 67 (4), 1962, p. 413.

9 De exemplu, într-o scrisoare către Eugen Fink, Merleau-Ponty spune despre acesta că „în acele publicații timpurii [ale lui Fink, n.n.] nu l-a văzut doar pe Fink, «comentatorul lui Husserl», ci și pe «filosoful original»”, Ronald Bruzina, „Eugen Fink and Maurice Merleau-Ponty: The Philosophical Lineage in Phenomenology”, în Ted Toadvine și Lester Embree (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Springer, Dordrecht, 2002, p. 174, nota 1.

parte, avem abordarea care accentuează doar subiectul. Arătând falsitatea celor două disjuncte ale acestei aparente antinomii, Merleau-Ponty încearcă să treacă prin coar-nele disjuncției, plasându-se cu propria gândire între cele două extreme.

Pornind din această poziție mediană, în al doilea rând, Merleau-Ponty ajunge la problema *reducției fenomenologice*, poate cea mai celebră parte din „Cuvântul înainte”. Aici găsim afirmația conform căreia „[c]ea mai importantă învățătură dată de reducere este imposibilitatea unei reducerii totale”¹⁰. Incompletitudinea reducerii se referă la imposibilitatea conștiinței de a deveni transparentă pentru ea însăși, fapt pe care Husserl îl susținea totuși, și, într-o anumită privință, și Heidegger: atestarea existenței a unui *Dasein* autentic reprezintă tocmai acea completitudine pe care Merleau-Ponty o negă în mod principal. Ceva de felul unei incompletitudini se găsește totuși la Heidegger, însă nu cred că în locul pe care Merleau-Ponty îl indică. Acesta din urmă vorbește despre faptul că *Dasein*-ul este dintotdeauna deja într-o lume, chiar dacă lumea însăși este proiectată tot de *Dasein*, în care însă se pierde în primă instanță și cel mai adesea. Or, angoasa are exact sensul reductiv care oferă posibilitatea *Dasein*-ului de a se raporta la sine în mod transparent. De altfel, faptul că Merleau-Ponty trimite aici la faptul-de-a-fi-în-lume ca rezultat al reducerii arată că el gândește altfel, cel puțin aici¹¹, inclusiv conceptul heideggerian de *lume*, concept prin excelență transcendentă (ontologic). Căci ceea ce Heidegger are în vedere prin faptul-de-a-fi-în-lume este o regândire a conștiinței transcendente de care vorbea Husserl, și anume ca o corelație *ego – cogito – cogitatum*.

În al treilea rând, conceptul lui Husserl de *esență* este regândit de Merleau-Ponty, cel puțin în privința operaționalizării acestuia. Astfel, în loc de scop, esența devine doar un mijloc¹². Aici găsim o altă transformare fundamentală a unui concept fenomenologic. Căci Merleau-Ponty ajunge să afirme, în ultimă instanță, că efectivitatea reprezintă baza posibilității, cu alte cuvinte, el „întemeiază posibilul pe real”. Iar aici Merleau-Ponty se desparte atât de Husserl, cât și de Heidegger. De cel dintâi, în primul rând, căci raportul posibil – real este, într-adevăr, gândit de Husserl pornind de la raportul esență – fapt. Reducția eidetică, în măsura în care este posibilă printr-o variație eidetică, ajunge să lucreze cu posibilul. Este vorba de o miză pe care o găsim în mod explicit la Kant, care privește statutul transcendentalului: condițiile degajate într-un demers transcendentă sunt cele ale *posibilității* experienței, și nu ale efectivității ei. Or, o astfel de miză presupune ca filosoful să atingă limitele lumii (ale rațiunii sau ale conștiinței etc.) *posibile*. Această miză reprezintă, în plus, pasul pe care acești filosofi încearcă să-l facă de la ființarea umană la ființarea rațională, mai mult, la orice ființă rațională posibilă în genere, așadar, ceea ce diferențiază orice filosofie transcendentă de o antropologie filosofică. Deja am citat mai sus pasajul în care Heidegger consideră că „mai presus decât realitatea stă posibilitatea”. Deși această idee apare în contextul definirii fenomenologiei, Heidegger trimite și la o altă idee, pe care o degajează în analitica existențială a *Dasein*-ului, și anume că *Dasein*-ul este ființă-posibilă. Pentru Heidegger, așadar, inversarea raportului efectivitate – posibilitate ține de „esența” *Dasein*-ului, care rezidă în existență, adică în faptul că are *de a fi*. Merleau-Ponty revine astfel la vechiul raport aristotelic, potrivit căruia orice *δύναμις* provine dintr-o *ἐνέργεια*,

cu mențiunea că, aici, $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ este $\delta\upsilon\nu\alpha\mu\iota\varsigma$ -ul esenței. De aceea Merleau-Ponty afirmă că „[a]ceastă facticitate a lumii dă naștere acelei *Weltlichkeit der Welt*, face ca lumea să fie lume”. Or, potrivit lui Heidegger, lucrurile stau taman pe dos: mundaneitatea este cea care „dă naștere” lumii. Desigur, ar trebui spus că „a da naștere” este, aici, o expresie ambiguă, iar vechea distincție *ratio cognoscendi* – *ratio essendi* nu ne-ar mai ajuta, aceasta, în măsura în care Heidegger, imediat după publicarea lucrării *Ființă și timp*, devine deosebit de interesat de acest *Faktum* al *Dasein*-ului, de ceea ce în *Ființă și timp* numește „înrădăcinarea ontologicului în ontic”. Or, Merleau-Ponty accentuează în aceste pasaje tocmai această înrădăcinare.

Pornind de aici, Merleau-Ponty poate trage câteva concluzii. În primul rând, el vorbește despre poziția de mijloc a fenomenologiei: „[c]el mai însemnat câștig al fenomenologiei este, desigur, faptul că a unit în noțiunea sa despre lume sau despre raționalitate extremul subiectivism și extremul obiectivism”¹³. În această concluzie a „Cuvântului înainte”, termenul cheie este *incompletitudine*. Lumea nu este niciodată terminată și, deci, fenomenologia este incompletă. Nu doar fenomenologia este incompletă ca disciplină, ca știință primă și riguroasă, cum o voia Husserl, ci chiar fenomenologia ca ceea ce este ea în mod principial, marginile ei nu sunt clare, căci definiția ei este una esențialmente incompletă. Incompletitudinea fenomenologiei ține, pentru Merleau-Ponty, nu de incompletitudinea *Dasein*-ului, adică de „esența” sa, care constă în posibilitatea sa, ci de imposibilitatea unei detașări de factualitate și de facticitate, așadar de lume, așa cum vorbea Husserl despre acest concept, în volumul I al *Ideilor* sale. Așadar, consideră Merleau-Ponty, fenomenologia „este anevoios obositoare prin faptul că solicită același fel de atenție și de uimire, aceeași exigență a conștiinței, aceeași dorință de a sesiza sensul lumii sau al istoriei în stare incipientă [*à l'état naissant*]”. Găsim în acest punct o primă referință la un pictor, la Cézanne, care, prin opera lui, iată, s-a comportat ca un fenomenolog, încercând așadar să surprindă lumea *în stare incipientă*. Această trimitere la Cézanne nu cred că poate fi înțeleasă până la capăt fără să ne raportăm la textul pe care Merleau-Ponty l-a scris despre el și pe care l-a publicat la sfârșitul aceluiași an în care a apărut *Fenomenologia percepției*, și anume „Îndoiala lui Cézanne”¹⁴.

Pornind de la această prezentare a fenomenologiei, trebuie subliniat un anumit aspect. Potrivit lui Merleau-Ponty, fenomenologia se caracterizează prin descriere, însă descrierea este a unei lumi în stare incipientă, *à l'état naissant*. Ceea ce este de descris este procesul de naștere al lumii, deci nici lumea în potența sa, dar nici lumea în efectivitatea sa, ci, mai degrabă, lumea în „actul a ceea ce este în potență ca atare”¹⁵, potrivit definiției aristotelice a mișcării, în măsura în care avem aici în vedere mișcarea ca generare. Ceea ce complică lucrurile este că acest moment al lumii în care ea se naște nu este un punct pe care putem să-l accesăm *a posteriori*, având în vedere că în fiecare clipă lumea se găsește în acest proces. Or, tocmai acest fapt, sesizat de Merleau-Ponty, duce la criticarea unei doctrine a esențelor, pe de o parte, și a reducției fenomenologice, pe de altă parte. Într-o formulare husserliană, eu nu mă pot accesa pe mine în imanența mea, căci aceasta este într-o continuă constituire odată cu actele mele – lucru cu care Husserl nu ar fi de acord, însă nu voi discuta aici în ce măsură Merleau-Ponty are sau nu are dreptate atunci când aduce această critică viziunii lui Husserl. Ceea ce

13 *Ibid.*, p. xv (ed. rom., p. 19).

14 *Idem*, „La doute de Cézanne”, în *Fontaine*, 4, 1945, pp. 80–100, retip. în *Idem*, *Sens et non-sens*, Nagel, Paris, 1966, pp. 15–33.

15 Aristotel, *Fizica*, 201 a, trad. Alexander Baumgarten, Univers Enciclopedic Gold, București, 2018, p. 131.

este relevant este că, pentru Merleau-Ponty, lumea este mereu incompletă, iar eu sunt mereu incomplet. Totul se găsește pe falia dintre potență și act, în mișcarea de generare a lumii. Mai mult, generatorul principal pare să fie lumea, nu ca un moment al conștiinței transcendente – i.e. al faptului-de-a-fi-în-lume –, ca noemă corelativă a unei no-eze, ci ca *Faktum*, ca existență brută. Din acest punct de vedere, efectivitatea constant întemeiază posibilitatea și, deci, tocmai limita dinamică dintre posibil și actual care caracterizează procesul de naștere al lumii. Aceste coordonate sunt esențiale pentru ceea ce urmează.

Despre pictură

În cele ce urmează voi analiza câteva pasaje din *Fenomenologia percepției* în care Merleau-Ponty se referă la pictură. Aceste pasaje sunt organizate de mine în funcție de trei teme. Deși cele trei teme sunt legate intrinsec, ele reprezintă un *crescendo*. Astfel, (i) mai întâi voi vorbi despre cum actul de a picta îi folosește lui Merleau-Ponty pentru a vorbi despre corporalitate, (ii) despre cum corpul propriu ca întreg nu poate fi comparat decât cu o operă de artă (picturală), pentru ca, în final, (iii) să vorbesc despre pictură ca paradigmă pentru exprimarea originară.

Primul pasaj în care Merleau-Ponty se raportează la pictură se găsește în „Capitolul al III-lea: Spațialitatea corpului propriu și motricitatea” al „Părții I”. Acesta este cel mai lung capitol din partea I a *Fenomenologiei percepției*, iar în el Merleau-Ponty introduce câteva concepte cheie pentru analiza corpului fenomenal, precum „arcul intențional”, „intenționalitate motorie” etc. Folosindu-se de celebrul „caz Schneider” – un soldat german rănit în zona occipitală a capului, în timpul Primului Război Mondial¹⁶ –, documentat în mai multe studii de către psihologii Kurt Goldstein și Adhémar Gelb, Merleau-Ponty arată cum atât analiza empiristă (obiectivistă), cât și cea intelectualistă (subiectivistă) nu pot da seama până la capăt de acest caz, ceea ce îi permite să introducă așa-numita „analiză existențială”. Cazul Schneider este relevant pentru Merleau-Ponty într-un mod indirect. Mai exact, este vorba de un caz, adică de o situație aparte, prin care Merleau-Ponty ne face atenți la situația obișnuită în care noi ne găsim de obicei. Tocmai de aceea, deși cazul Schneider se bazează pe niște simptome false, care ar influența într-o oarecare privință relevanța studiilor lui Goldstein și ale lui Gelb¹⁷, acest fapt nu cred că are vreo relevanță pentru ceea ce susține Merleau-Ponty. El se folosește aici de o metodă predilect utilizată de fenomenologi pentru a investiga și, apoi, a expune ceea ce, în primă instanță și cel mai adesea, ne scapă, tocmai pentru că este ceva de la sine înțeles, deoarece este ceva mult prea aproape de noi pentru a-l sesiza. Mai precis, cazul Schneider ne arată că, în situația obișnuită, noi

¹⁶ Pentru mai multe detalii, v. Kurt Goldstein, Adhémar Gelb, „Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle auf Grund von Untersuchungen Hirnverletzter”, în *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 41, 1918, p. 9.

¹⁷ Referitor la suspiciunile care planează asupra acestor studii, a se vedea rezumatul din Georg Goldenberg, „Goldstein and Gelb's Case Schn.: A classic case in neuropsychology?”, în Chris Code, Claus-W. Wallesch, Yves Joannette și André Roch Lecours (eds.), *Classic Cases in Neuropsychology*, vol. II, Psychology Press, Hove and New York, 2003, pp. 292–295.

nu ne raportăm într-o modalitate intelectualistă, adică pe calea intelctului, la corpurile din jurul nostru. Astfel, pentru a desena după un anumit model pe care îl atingea, dar pe care nu putea să-l vadă, Schneider trebuia să rostească pentru sine diverse lucruri, iar abia apoi reușea să redea „fidel” desenul. Schneider trebuia deci să se raporteze într-un mod intelectual, prin limbaj, la model, pentru a putea să-l deseneze. În schimb, conform lui Merleau-Ponty, „subiectul *normal* [s.m.] pătrunde în obiect prin percepție, asimilează structura acestuia și obiectul îi reglează mișcările în mod direct prin intermediul corpului”¹⁸. Găsim aici o notă în care este citat pictorul Paul Cézanne, care, într-o discuție povestită de Joachim Gasquet, vorbește despre felul în care se raportează la ceea ce pictează¹⁹. Nota lui Merleau-Ponty nu spune altceva decât că „Cézanne obținea, după ore întregi de meditație, această luare în stăpânire a «motivului» în sensul său întreg. «Încolțim», spunea el. După care, dintr-o dată: «Totul cădea vertical».”²⁰ Nota are următoarea funcție: Merleau-Ponty, încă o dată, se duce către o situație excepțională, însă opusă cazului Schneider. Este vorba de un pictor, mai exact, de cineva care excelează în pictura după model. Cézanne, în acest caz, se raportează la modelul său predilect (*motivul* său) din perioada târzie a vieții sale, la Muntele Sfânta Victorie. Ceea ce vrea să sublinieze Merleau-Ponty prin această trimitere la Cézanne este că atunci când ne raportăm la un obiect, în acest caz, la un obiect care funcționează ca un model pentru un desen sau o pictură, noi facem acest lucru în primul rând pe o cale antepredicativă, nonlingvistică și, deci, corporală. Așadar, pasajul citat din lucrarea lui Gasquet – „Încolțim.” – se referă la „meditația” *corporală* a lui Cézanne în fața Muntelui Sfânta Victorie. Într-adevăr, deși „meditația” lui Cézanne este exprimată lingvistic și conține inclusiv elemente intelectualiste – vorbește, de pildă, despre atomi sau despre filosofia lui Lucrețiu –, ea este în primul rând o dare de seamă a unui raport prin excelență perceptiv pe care acesta îl are cu peisajul: „Mă simt colorat de toate nuanțele infinitului. În acel moment, devin una cu pictura mea. Suntem un haos irizat. Vin înaintea motivului meu, mă pierd în el.”²¹ Așadar, „a încolți” înseamnă aici a căpăta un raport privilegiat corporal sau, am putea spune, carnal cu peisajul, de unde și metafora care ține de domeniul vieții, raport care îi permite pictorului să picteze, de data aceasta, cu adevărat după model. Găsim aici o strategie similară cu cea folosită de obicei de Merleau-Ponty, și anume de a-și plasa analiza între două extreme: cazul Schneider, pe de o parte, respectiv „cazul” Cézanne, pe de altă parte. Numai că rolul ei nu este acela de a respinge două teorii extreme, ci de a pune în evidență felul în care experimentăm în mod obișnuit, prin contrast cu două situații neobișnuite.

18 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 154 (ed. rom., p. 170).

19 Joachim Gasquet, *Cézanne*, nouvelle édition, Les Éditions Bernheim-Jeune, Paris, 1926, p. 136.

20 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 154 (ed. rom., p. 170).

21 Joachim Gasquet, op. cit., p. 136.

Al doilea pasaj în care Merleau-Ponty se referă la pictură se găsește în „Capitolul al IV-lea: Sinteza corpului propriu”, în care, după cum aflăm de pe prima pagină, rezultatele obținute în capitolul precedent sunt generalizate. Corpul nostru nu este un obiect ca oricare altul, ci are un statut special: „A fi corp înseamnă a fi legat de o anumită lume, după cum am văzut, iar corpul nostru nu este mai întâi conținut în spațiu [*dans l'espace*]: el sălășluiește în spațiu [*il est à l'espace*].”²² Merleau-Ponty se folosește de prepoziția *à* pentru a reda momentul „in” din sintagma heideggeriană *In-der-Welt-Sein* (*faptul-de-a-fi-în-lume*)²³, el încercând, prin distincția dintre *à* și *dans*, să o redea pe cea pe care Heidegger o operează în *Ființă și timp* între „a fi conținut în [*Sein in*]” și „a sălășlui în [*In-sein*]”²⁴. Prima sintagmă exprimă relația categorială care se stabilește între ceea ce Heidegger numește *simple-prezențe* (*die Vorhandenen*), în timp ce a doua exprimă relația existențială dintre *Dasein* și lumea „în” care este. În fapt, Merleau-Ponty are în vedere prin aceasta ceva similar cu ceea ce Husserl deja exprimase prin distincția dintre *corp* (*Körper*) și *trup* (*Leib*)²⁵, distincție cu care era cu siguranță familiar, numai că limba franceză nu-i oferea resursele pentru a reda distincția prin doi termeni diferiți²⁶. Așadar, Merleau-Ponty încearcă astfel să combine distincția heideggeriană dintre „a fi conținut în” și „a sălășlui în” cu distincția lui Husserl dintre corp și trup. De fapt, „Capitolul al IV-lea” nu este altceva decât sublinierea distincției dintre corpul propriu și celelalte corpuri la care acesta se raportează. Or, exact pentru a reda această diferență, Merleau-Ponty recurge la opera de artă, inclusiv la opera de artă picturală:

„Nu putem compara corpul cu un obiect fizic, ci mai degrabă cu o operă de artă. Într-un tablou sau într-o bucată muzicală ideea nu se poate comunica decât prin desfășurarea culorilor și a sunetelor. Dacă nu am văzut tablourile lui Cézanne, analiza operei sale mă lasă să aleg între mai mulți Cézanne posibili, pe când singură percepția tablourilor îmi oferă adevărul pictor și analizele își află, în acest mod, rostul.”²⁷

După cum putea observa, aici, pictura este subsumată operei de artă, Merleau-Ponty făcând referire și la „o bucată muzicală”, iar mai jos se va referi la roman sau la poezie. Mă voi concentra însă asupra picturii. Rolul său este unul comparativ. Două lucruri sunt de subliniat aici. În primul rând, ceea ce observă Merleau-Ponty este că despre o pictură nu se poate vorbi și atât, ci este nevoie ca ea să fie văzută. O pictură nu poate fi niciodată epuizată pe calea ideii, așadar, pe o cale intelectualistă, căci caracterul ei de operă de artă este dat în mod necesar de individualitatea ei. Or, încă de la Aristotel,

22 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 173 (ed. rom., p. 188; traducere modificată).

23 A se vedea, de pildă, *ibid.*, pp. 491 f. (ed. rom., p. 501).

24 Martin Heidegger, op. cit., pp. 72 f. (ed. rom., pp. 72 f.).

25 De pildă, Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendentale Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. Walter Biemel, Haag, Martinus Nijhoff, 1976, p. 107 (Edmund Husserl, *Criza științelor europene și fenomenologia transcendentă*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2011, p. 194).

26 Spre exemplu, el traduce termenul *Leib* prin „corp viu [*corps vivant*]” atunci când redă un text de Franz Fischer, un psiholog influențat de fenomenologia lui Husserl: Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 327 (ed. rom., p. 339).

27 *Ibid.*, p. 176 (ed. rom., p. 191).

individualul nu poate fi epuizat prin discurs²⁸. Individualul în calitatea sa de individual este în mod principal ceva de arătat. De aceea, Aristotel vorbește despre τὸδε τι, adică „acesta de aici”²⁹. Cei doi termeni sunt niște indexicali, adică rostirea lor este întotdeauna dependentă de locul și timpul celui care-l rostește. Oricât de banal ar suna, o pictură trebuie văzută mai întâi, adică percepută, orice *logos* (analiză lingvistică) despre ea fiind dependent de pictura individuală. Încă o dată, Merleau-Ponty critică implicat doctrina esențelor, așa cum a fost aceasta elaborată de Husserl, căci ultimul susținea într-o lucrare (cunoscută de Merleau-Ponty) că este posibil să vorbim despre esența unui individual, ba chiar despre esența unei opere de artă: „se prea poate ca un obiect ideal să beneficieze, *din punct de vedere factic*, doar de o singură instanță mundană – precum, bunăoară, *Madonna* lui Rafael –, neputând astfel să fie repetată factic în maniera unei identități suficiente (așadar din perspectiva întregului său conținut)”³⁰. Or, Merleau-Ponty respinge tocmai această idee. Dacă este să facem dreptate operei de artă, atunci idealitatea este dependentă de individualitatea operei și, pornind de la această individualitate, orice analiză capătă sens. Pentru cel care se raportează la o asemenea analiză este necesar contactul perceptiv cu opera de artă, iar abia acest contact duce la o eventuală precizare a idealităților vehiculate în analiză. Această dependență a idealității de individual nu este doar în ordinea cunoașterii (în sensul în care Husserl ar spune că o intuiție eidetică se fondează într-o intuiție individuală), ci, pentru Merleau-Ponty, chiar în ordinea naturii, având în vedere considerațiile pe care le-am făcut mai sus, referitoare la posibilitate și efectivitate³¹. După cum spune mai jos, „[r]omanul, poemul, tabloul, bucata muzicală sunt individualități, adică ființe în care nu se poate deosebi expresia de conținutul exprimat, al căror sens nu este accesibil decât prin contact direct și care emană semnificație fără a-și părăsi locul spațial și temporal”³². În al doilea rând, orice operă de artă, și, deci, orice pictură este un întreg care presupune fiecare parte a sa. Fiecare parte este necesară întregului, iar opera de artă presupune deci sistemul ca punere laolaltă a unor părți care conlucrează în mod necesar. Această idee o regăsim și într-un alt pasaj din „Partea a II-a” a *Fenomenologiei percepției*, în care Merleau-Ponty se concentrează asupra lucrurilor, și nu a corpului propriu. În contextul unei referiri la Cézanne, care spunea că „un tablou conține în sine până și mirosul peisajului”³³, Merleau-Ponty susține că ceea ce face o pictură să fie operă de artă este și faptul că culorile ei ne trimit la relația constantă (am putea spune „conviețuirea”) pe care acestea o întrețin cu celelalte obiecte ale simțurilor noastre, precum mirosuri, duriități, gusturi și așa mai departe. După cum spune în altă parte, „este cu neputință să descriem în întregime culoarea covorului fără a spune că este vorba despre un covor de lână și fără a implica în această culoare o anumită valoare tactilă, o anumită greutate, o anumită rezistență la sunet”³⁴. Or, atunci când privesc o operă de artă pic-

28 De pildă, Aristotel, *Metafizica*, VII, 15, 1039; v. Aristotel, *Metafizica*, traducere, comentariu și note de Andrei Cornea, ediția a II-a revizuită și adăugată, Humanitas, București, 2007, p. 301: „nu există nici definiție, nici demonstrație pentru Ființele senzoriale și individuale”.

29 *Ibid.*, VII, 1, 1098 a (ed. rom., p. 255).

30 Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, ausgearbeitet und herausgegeben von Ludwig Landgrebe, Prag, Academia Verlagbuchhandlung, 1939, p. 320 (Edmund Husserl, *Experiență și judecată. Cercetări cu privire la genealogia logicii*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2012, p. 401).

31 De aceea și spune aici că „analiza operei sale mă lasă să aleg între mai mulți Cézanne *posibili* [s.m.], pe când singură *percepția* [s.m.] tablourilor [...]”.

32 Maurice Merleau-Ponty, op. cit., p. 177 (ed. rom., p. 192).

33 *Ibid.*, p. 368 (ed. rom., p. 379).

34 *Ibid.*, p. 373 (ed. rom., p. 384).

turală mi se deschide o lume³⁵, iar lumea deschisă în pictură nu se reduce la culoare, ci culorile ei aduc cu sine, adică *exprimă*, întreaga simbioză a simțurilor³⁶.

Comparând corpul propriu cu opera de artă, Merleau-Ponty încearcă să arate că trupul – ceea ce el numește *corpul propriu* – nu este unitatea unei funcții (inteligibile) care face cu puțință simțirea sau mișcarea. Corpul propriu este unitatea unui sistem organic (sau organismic, pentru a evita trimiterea etimologică la instrument)³⁷, însă această unitate este una în mod precis corporală, dinspre care așadar o distincție precum cea dintre formă și materie este posibilă. De aceea, corpul propriu este comparat cu opera de artă, fie ea picturală, muzicală, poetică sau romanescă, și nu cu obiectul fizic, care pare să fie perceput ca întreg pornind de la un ideal către care tindem constant (o idee regulativă, în termenii lui Husserl). Cu toate acestea, comparația cu opera de artă rămâne doar o comparație, căci, din alte perspective, există diferențe enorme între cele două³⁸.

Următoarele remarce despre pictură le găsim în „Capitolul al VI-lea: Corpul ca expresie și vorbirea”, cel cu care se încheie „Partea I”, dedicată corpului propriu. Aici întâlnim cele mai multe trimiteri la pictură, fapt oarecum firesc, având în vedere că una din teme centrale ale capitolului este expresia. Acest capitol este necesar în demersul lui Merleau-Ponty, deoarece, având în vedere atacurile asupra intelectualismului și, deci, asupra idealităților, pe care le-a lansat în capitolele precedente, cineva ar putea obiecta faptul că în limbaj, în *logos*, găsim totuși așa ceva și, deci, atacurile sale nu sunt justificate până la capăt. Or, arătând că limba se înrădăcinează, la rândul ei, în corp și în percepție, Merleau-Ponty poate astfel să obțină cea mai puternică justificare pentru ceea ce susține. Mai sus, am spus că este firesc să găsim aici referiri la pictură, având în vedere că Merleau-Ponty vorbește și despre expresie. Prin „expresie”, el înțelege ceea ce termenul și spune, dacă este privit etimologic: ceea ce, în urma unei presiuni, iese în afară, adică „interiorul” care se manifestă în „exterior”, „spiritualul” în „corporal” sau, în termenii lui Merleau-Ponty, „miracolul exprimării: un interior care se revelează în afară, o semnificație care coboară în lume și începe să existe”³⁹. Miraculosul expresiei este, în plus, potențat în acest capitol, având în vedere că Merleau-Ponty are în vedere exprimarea *originală*. Găsim aici celebra distincție dintre *rostirea rostitoare (parole parlante)* și *rostirea rostită (parole parlée)*⁴⁰, Merleau-Ponty atenționând într-o notă că întreaga sa discuție de-a lungul acestui capitol este despre

35 Cf. *ibid.*, p. 333 (ed. rom., p. 344, nota 73), unde Merleau-Ponty spune următoarele: „percepția estetică deschide, la rândul-i, o nouă spațialitate, [...] tabloul ca operă de artă nu este în spațiu pe care îl locuiește ca obiect fizic și ca pânză colorată”. Chiar dacă această remarcă din urmă se aplică oricărei imagini, unul dintre lucrurile speciale la opera de artă este că deschide, odată cu o nouă spațialitate, o nouă lume.

36 A se vedea și *ibid.*, p. 367 (ed. rom., p. 384 f.).

37 Această adăugare cred că este importantă, în măsura în care termenul „sistem” ne duce cu gândul la un concept introdus de Immanuel Kant și care cred că nu e relevant în cazul de față, în măsura în care conceptul kantian de sistem are modelul organului, și nu al organismului. A se vedea, de pildă, Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B XXXVII–XXXVIII.

38 A se vedea, în acest sens, Maurice Merleau-Ponty, op. cit., pp. 373 f. (ed. rom., p. 385): „Asemeni lucrului, tabloul este făcut să fie văzut, și nu definit, dar, în cele din urmă, dacă este ca o mică lume care se deschide în alta, nu înseamnă că poate avea aceleași pretenții de soliditate. Simțim foarte bine că tabloul este făcut cu un scop, că sensul precedă în el existența, și nu se învâluie decât cu un minim de materie, care îi este necesară pentru a se comunica [...] Dacă sfârtecăm tabloul, nu mai avem în mâini decât bucăți de pânză vopsită.”

39 *Ibid.*, p. 369 (ed. rom., p. 381).

40 *Ibid.*, p. 229 (ed. rom., p. 242). Cf. *ibid.*, p. 207 (ed. rom., p. 221).

rostirea rostitoare⁴¹. Or, artistul este unul dintre cei care prin excelență exprimă ceva în mod original. Tocmai de aceea, spune Merleau-Ponty, operele de artă, de pildă, „[o] muzică, o pictură, care la început nu sunt înțelese, sfârșesc prin a-și crea singure un public, dacă spun într-adevăr ceva, adică secretă propria lor semnificație”⁴². Ele secretă propria semnificație deoarece ele nu redau pur și simplu ceva preexistent – în acel caz ar exprima ceea ce este deja exprimat, ar fi vorba așadar de o exprimare exprimată sau, în termenii limbajului, de o rostire rostită –, ci instituie un nou sens, adică participă în mod original la nașterea lumii. Merleau-Ponty folosește aici exemplul picturii (și al muzicii), deoarece el are o preeminență în ordinea cunoașterii: înțelegem mai ușor raportul dintre „interior” și „exterior”, adică felul în care survine expresia, în acest caz, expresia originală. Înțelegem mai ușor posibilitatea esențială a omului de a participa la crearea lumii, deoarece în cazurile în care mediul exprimării este dat de limbaj, noi avem impresia că acel ceva exprimat îl dețineam în mod implicit. Astfel, avem impresia că, după ce am înțeles un text filosofic, poetic și așa mai departe, noi am experimentat un fel de anamneză. Or, Merleau-Ponty atenționează că în felul acesta noi nu facem dreptate experienței ca atare, căci, în fapt, este vorba de experiența instituirii unui nou sens. Or, tocmai în cazul picturii, această instituire originală de sens este mult mai ușor sesizabilă, căci, în actul contemplării, noi trăim șocul de a vedea lumea într-un mod în care nu o mai văzusem până atunci. Trăim, cu alte cuvinte, noul.

Merleau-Ponty mai face o remarcă în privința diferenței dintre pictură și literatură, care ar fi relevantă în acest caz. El spune că „operația expresivă în cazul vorbirii poate fi reiterată la nesfârșit, putem vorbi despre vorbire, dar nu putem picta despre pictură”⁴³. Această remarcă poate părea hazardată, căci cineva ar spune că există cu siguranță pictură despre pictură. Putem să ne gândim, de pildă, la *Arta picturii* a lui Johannes Vermeer, pentru a invoca un exemplu celebru, o veritabilă *ars poetica* focalizată asupra picturii, așadar o lucrare despre pictură cu mijloacele picturii ca atare. Însă dacă ne gândim la distincția *a menționa – a folosi* din filosofia limbajului⁴⁴, atunci remarca lui Merleau-Ponty ține. Într-adevăr, în cazul picturii lui Vermeer nu putem spune, pur și simplu, că pictorul menționează actul de a picta. Pictura încă neterminată pe care o vedem când ne imersăm în *Arta picturii* este ceva ce este înfățișat, ce ni se înfățișează și care nu poate fi substituit printr-o eventuală altă pictură încă neterminată într-o altă *Artă a picturii*. Sau putem exprima această chestiune și altfel, folosindu-ne de distincția *a menționa – a folosi*: tabloul lui Vermeer menționează pictura, însă o face folosind în același timp pictura. Or, tocmai această din urmă chestiune este relevantă pentru cel care privește tabloul, și nu doar presupusa menționare a actului de a picta. Însă dacă cele două – menționarea și folosirea – sunt prezente concomitent în tabloul lui Vermeer, atunci distincția pur și simplu nu mai este relevantă. Și totuși este ceva adevărat în faptul că avem, în acest caz, o pictură despre pictură. Iar această ambiguitate

⁴¹ „Încă o dată, ceea ce spunem aici nu se aplică decât rostirii originare – aceea a copilului care pronunță primul său cuvânt, a îndrăgostitului care-și descoperă sentimentul, «a primului om care a vorbit» sau a scriitorului și a filosofului, care trezesc, dincolo de tradiție, experiența primordiale.”, *Ibid.*, p. 208, nota 1 (ed. rom., p. 222, nota 5; traducere modificată).

⁴² *Ibid.*, p. 209 (ed. rom., p. 223).

⁴³ *Ibid.*, p. 222 (ed. rom., p. 235).

⁴⁴ A se vedea, de exemplu, Willard Van Orman Quine, *Mathematical Logic*, revised edition, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1981, pp. 23–26.

cred că poate fi tratată în continuare, referindu-ne la un alt pasaj în care Merleau-Ponty se referă la pictură. Înainte însă, pasajul comentat mai sus se continuă astfel: „în fine, orice filosofie s-a gândit la o vorbă care le-ar pune punct tuturor celorlalte, în vreme ce pictorul sau muzicianul nu speră să epuizeze toată pictura și toată muzica posibile. Există deci un privilegiu al Rațiunii.”⁴⁵ Diferența, în acest caz, este între arta picturii (și a muzicii) și filosofie, nu între pictură și vorbire (sau scriere). Merleau-Ponty înaintează astfel către chestiunea raportului dintre *sens* și *semn*.

Pictura este așadar relevantă pentru Merleau-Ponty în discuția privitoare la expresie și din alt unghi de vedere. Atunci când am vorbit de expresie ca despre o mișcare dinspre „interior” înspre „exterior” am folosit ghilimele. Rolul ghilimelelor este acela de a aproxima o idee, căci în acest capitol tocmai prejudecata conform căreia limbajul ar presupune un interior (gândul sau sensul) și un exterior detașabil (semnul) este criticată. Pentru Merleau-Ponty, această distincție este una *a posteriori*, rezultatul unei priviri teoretice. În lumea vieții, sensul și semnul sunt împletite unul în celălalt, pentru că, de fapt, ambele sunt de ordin corporal. Găsim aici celebra interpretare a limbii, conform căreia limba este, în mod original, gest. De aceea, nu putem să separăm între ceva interior (sensul) și ceva exterior (semnul, fie el sonor sau grafic), decât *a posteriori*, în urma unei raportări științifice la limbă, care deci o transformă pe aceasta în limbaj. Or, pictura funcționează aici tocmai ca un exemplu, pentru a arăta această inseparabilitate dintre sens și semn, spirit și corp, interior și exterior, între o lume inteligibilă și una sensibilă sau, dacă vrem, între rațiune și factual. Pentru aceasta, în urma mai multor remarce, în care face apel, încă o dată, la cazuri de bolnavi, Merleau-Ponty îl citează din nou pe Cézanne, care vorbește despre cum „[...] alăturând o nuanță de verde roșului, pot întrista o gură sau pot face să suradă un obraz”, pasaj pe care îl comentează astfel: „[a]ceastă revelație a unui sens immanent sau incipient al corpului viu”⁴⁶. Într-adevăr, pictorul, în acest caz, Cézanne, din experiența sa de pictor, observă inseparabilitatea dintre ceea ce cineva trăiește și mimica sa, așadar cum „interiorul” se manifestă în „exterior”, mai precis, cum în *expresia* cuiva găsim cele două dimensiuni tradiționale – spiritul și corpul – înfășurate una într-alta. Nu întâmplător, Merleau-Ponty vorbește aici despre „corpul viu”, care este propria traducere a termenului *Leib*, prin care Husserl a încercat să depășească vechea distincție dintre sufletesc și corporal. Merleau-Ponty exemplifică această înfășurare a spiritului și corpului printr-un alt citat din Cézanne, în care vorbește despre obsesia lui de a picta o față de masă descrisă de Balzac ca fiind „albă ca stratul de zăpadă proaspăt căzută și peste care se ridicau simetric șervețele încoronate de pâinici blonde”. Or, Cézanne exclamă că „dacă pictez șervețele încoronate sunt terminat, înțelegi?”. Evident, încoronarea este o metaforă, la fel cum stratul de zăpadă este o comparație, figuri de stil prin care Balzac vrea să dea seama de ceea ce cea față de masă *exprimă*. Dar pictorul nu are la dispoziție metafora pentru a exprima acest lucru. Ceea ce poate picta este doar fața de masă și lucrurile de pe ea. Ce face Cézanne în acest caz? „[D]acă echilibrez într-adevăr și nuanțez șervețelele și pâinile mele ca în natură, fiți siguri că zăpada, coroanele și întreaga înfiorare vor fi acolo.” spune el. Cu alte cuvinte, în măsura în care el devine una cu pictura lui, după cum am văzut în paragraful anterior, deci în măsura în care pictează „după model”, așadar „ca în natură”, atunci el va reuși să exprime prin pictura sa tocmai ceea ce Balzac nu putea să exprime decât recurgând la metaforă.

După cum ne putem da seama, actul mimetic al pictorului, exprimat în sintagme precum „a picta după model” sau, în termenii lui Cézanne, citați de Merleau-Ponty, a reda „ca în natură”, nu este o simplă imitare a unor calități sensibile. Artistul vede mai mult. În ce sens vede pictorul mai mult? El vede mai mult decât putem noi reda atunci când suntem chemați să vorbim despre ceea ce vedem, fiind distorsionați de prejudecăți și de ceea ce este de la sine înțeles. Cu alte cuvinte, noi exprimăm ceea ce este deja exprimat, rostirea noastră este una deja rostită. Pictorul, în schimb, exprimă în mod original, instituind astfel sensuri noi inclusiv pentru noi, cei care-i privim picturile. De aceea, „tabloul «spune» mai mult decât ceea ce ne învață despre el simplul exercițiu al simțurilor” și, în ultimă instanță, „muzica, pictura și poezia [...] își creează propriul obiect”⁴⁷. Astfel, Merleau-Ponty conchide: „În cazul pictorului sau al subiectului vorbitor, tabloul și vorbirea nu sunt ilustrarea unei gândiri gata făcute, ci apropierea acestei gândiri înseși. De aceea, am fost determinați să distingem o rostire secundară, care traduce o gândire deja dobândită și o rostire originală, care o face să existe mai întâi pentru noi, dar și pentru ceilalți.”⁴⁸

Înainte de a formula concluziile, aș vrea să subliniez ultima idee, și anume faptul că un creator, pictorul, în acest caz, prin creația sa, contribuie la modelarea, *i.e.* crearea, lumii în care trăim. Desigur, lumea în care trăim este în mod principial lumea mea. Privind către o pictură, care este rezultatul unui act original de exprimare, este instituit un nou sens. Acest nou sens este unul în mod precis original: el afectează fundamentele lumii mele și, deci, întregul sistem de relații pe care-l întrețin cu lucrurile din jurul meu, cu ceilalți și cu mine, inclusiv: „Pictura lui Van Gogh este instalată în mine pentru totdeauna, am făcut un pas asupra căruia nu pot reveni și, chiar dacă păstrez o amintire neclară a tablourilor văzute, experiența mea întreagă va fi, de acum înainte, aceea a cuiva care a văzut picturile lui Van Gogh.”⁴⁹ De aici și sentimentul anamnetic provocat de spectacolul picturii, în particular, și al artei, în general. Afectând fundamentele lumii, eu nu mai pot să fac pasul înapoi, la lumea așa cum era înainte de fi fost în contact cu opera de artă. Ea îmi reconfigurează întreaga lume, astfel încât ceea ce văd îmi pare că a fost dintotdeauna deja în mine, numai că până acum eu nu am știut decât într-un chip implicit. Cineva ar putea întreba care sunt condițiile necesare și suficiente pentru ca așa ceva să se petreacă? Iar răspunsul lui Merleau-Ponty ar fi, desigur, că nu putem da astfel de condiții. Este nevoie de experimentarea ca atare a acestui fapt. Iar dacă unii dintre noi sunt mișcați până-n adâncurile ființei de o pictură, iar alții nu, atunci pesemne că ar trebui să dublăm binomul lui Merleau-Ponty – *rostire rostită și rostire rostitoare* – cu o contraparte. Noi putem să auzim fără să ascultăm, putem să vedem fără să privim, cu alte cuvinte, putem fi pasivi în fața a ceva așa cum se face de obicei, ducându-ne să privim picturi pentru că așa face lumea bună, așa se comportă oamenii cultivați. Însă în tot acest iureș de „se”-uri, de flecăreli, de rostiri deja rostite, se poate întâmpla ca noul să ne izbească din spațialitatea fragilă, dar proprie unui tablou, să rămânem uluiți și să nu putem pune în judecăți ceea ce am văzut. Nu vom mai vorbi despre frumusețea unei picturi, căci frumosul, în acel moment, a și devenit un termen neîncăpător, mult prea vehiculat pentru a putea exprima ceea ce vedem⁵⁰, tot așa cum îndrăgostiții ajung să facă poezie, limba de toate zilele nemaifiind îndeajuns, ci fiind necesară

47

Ibid., p. 448 (ed. rom., p. 457).

48

Ibid., p. 446 (ed. rom., p. 455).

49

Ibid., p. 450 (ed. rom., p. 459).

50

Despre această idee, conform căreia în fața operei de artă privitorul răpit va spune mai degrabă „Această operă de artă este nonfrumoasă”, v. Vioarei Cernica, „Hermeneutica pre-judicativă – o introducere”, în *idem* (coord.), *Studii de hermeneutică pre-judicativă și meontologie*, vol. I, Ed. Universității din București, București, 2016, pp. 9–59.

o rostire care să rostească cu adevărat. În acel moment am experimentat noul, iar lumea ni s-a metamorfozat pentru totdeauna.

Concluzii

Deși pictura are un rol marginal în *Fenomenologia percepției*, în urma analizei pasajelor alese, ne dăm seama că ea are totuși o relevanță aparte pentru Merleau-Ponty, chiar și în această lucrare. Despre pictură putem să vorbim din două unghiuri de vedere, care sunt însă legate în mod intrinsec. Pe de o parte, putem vorbi despre relevanța ei pentru proiectul din *Fenomenologia percepției*, pe de altă parte, putem să ne referim la felul în care este ea înțeleasă pornind de la proiectul din *Fenomenologia percepției*.

În primul rând, trebuie observat că, deși pictura este de obicei subsumată artei în genere, Merleau-Ponty îi dă un statut aparte, alături de muzică și, în mai mică măsură, de dans, fiind așadar separată de literatură și poezie, care se folosesc de cuvânt pentru exprimare. Or, pictura, lucrând cu culori, este un exemplu privilegiat pentru tema centrală a lucrării – percepția – și, poate mai relevant decât muzica, în măsura în care există o preeminență cel puțin culturală a văzului în fața celorlalte simțuri. Desigur, Merleau-Ponty, în tradiție fenomenologică, privilegiază simțul tactil, dar nu acest lucru este important în cazul de față. Revenind, pictura este relevantă pentru Merleau-Ponty în contexte exemplificatoare și comparative. Însă exemplul este unul dintre instrumentele de bază ale fenomenologiei, având în vedere că experiența (în sens larg, ceea ce Husserl numește *donăție intuitivă*) reprezintă baza oricărui demers fenomenologic, fiind ridicată de Husserl la rangul de principiu al principiilor. În această privință, Merleau-Ponty, oricât de mult modifică conceptele cheie ale fenomenologiei, rămâne un fenomenolog. Așadar, (i) pictura funcționează ca un exemplu în cadrul unei comparații atunci când Merleau-Ponty vrea să arate preeminența corporalității în orice act pe care-l întreprindem. Astfel, a desena după model presupune un act eminent corporeal, și nu unul intelectual. După cum am văzut, Merleau-Ponty se folosește de acest exemplu extrem (felul în care Cézanne se raporta în aceste situații), pe care îl opunea unui alt exemplu extrem, dar de sens opus (cazul Schneider), pentru a scoate în evidență felul în care noi experimentăm în viața noastră de zi cu zi. De asemenea, (ii) pictura poate funcționa ca un element al unei comparații privilegiate. În acest sens, am văzut compararea corpului propriu cu opera de artă, unde pictura părea totuși mai importantă pentru Merleau-Ponty decât muzica, pe care o invocă în acel context. Însă exemplul poate să aibă un privilegiu aparte, iar atunci vorbim de o paradigmă. Așadar, în ultimul rând, (iii) pictura funcționa ca o paradigmă pentru exprimarea originară, cea prin care noi exprimăm noul⁵¹, iar aici găsim cele mai multe referi ale filosofului la pictură. Or, exprimarea originară, expresia, rostirea care rostește reprezintă nucleul *Fenomenologiei percepției*, în măsura în care miza lui Merleau-Ponty este de a descrie lumea în procesul nașterii ei. Iar artistul reprezintă cazul paradigmatic pentru așa ceva.

În al doilea rând însă, putem să ne referim la felul în care Merleau-Ponty vorbește despre pictură în *Fenomenologia percepției*, așadar nu atât la relevanța picturii în *Fenomenologia percepției*, cât la reflecțiile mai mult sau mai puțin explicite despre

pictură. Or, urmând structura de mai sus, putem spune că (i) actul de a picta este unul funciarmente corporal, ceea ce nu este neapărat ceva special, având în vedere că, pentru Merleau-Ponty, orice act al nostru este unul în ultimă instanță corporal. De aceea, mai relevant poate este faptul că (ii) pictura se caracterizează printr-o individualitate aparte, care nu este epuizată totuși doar de culoare, ci culoarea exprimă și „proprietați” olfactive, tactile etc. Însă această din urmă chestiune nu este posibilă decât în măsura în care (iii) pictura este privită de Merleau-Ponty ca ceea ce exprimă în mod original. Așa cum el distinge între rostire rostită și rostire rostitoare, la fel ar trebui să distingem între o pictură care nu exprimă nimic nou și o pictură care instituie în mod original un sens. Or, Merleau-Ponty, atunci când vorbește despre pictură, aproape de fiecare dată se referă la ultimul tip de pictură⁵², cea în care pictorul se exprimă în mod original și care provoacă în privitor o metamorfoză. Or, având în vedere toate aceste aspecte, observăm faptul că Merleau-Ponty avea deja ideile directe, pe care le va dezvolta la scurtă vreme după publicarea *Fenomenologiei percepției*, în celebrul său studiu „Îndoiala lui Cézanne”.

Bibliografie

- Aristotel, *Metafizica*, traducere, comentariu și note de Andrei Cornea, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Humanitas, 2007.
- Aristotel, *Fizica*, ediție bilingvă, traducere și comentarii de Alexander Baumgarten, București, Univers Enciclopedic Gold, 2018.
- Bruzina, Ronald, „Eugen Fink and Maurice Merleau-Ponty: The Philosophical Lineage in Phenomenology”, în Toadvine, Ted și Embree, Lester (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Dordrecht, Springer, 2002, pp. 173–200.
- Cernica, Viorel, „Hermeneutica pre-judicativă – o introducere”, în *Idem* (coord.), *Studii de hermeneutică pre-judicativă și meontologie*, vol. I, București, Ed. Universității din București, 2016, pp. 9–59.
- Gasquet, Joachim, *Cézanne*, nouvelle édition, Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.
- Goldenberg, Georg, „Goldstein and Gelb's Case Schn.: A classic case in neuropsychology?”, în Code, Chris et al. (eds.), *Classic Cases in Neuropsychology. Volume II*, Hove and New York, Psychology Press, 2003, pp. 281–299.
- Goldstein, Kurt și Gelb, Adhémar, „Psychologische Analysen hirnpathologischer Fälle auf Grund von Untersuchungen Hirnverletzter”, în *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, 41, 1918, pp. 1–142.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus dem »Hüttenexemplar«, hrsg. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1977.
- Idem*, *Ființă și timp*, traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București, Humanitas, 2003.
- Husserl, Edmund, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, ausgearbeitet und herausgegeben von Ludwig Landgrebe, Prag, Academia Verlagsbuchhandlung, 1939.
- Idem*, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erses Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, hrsg. Karl Schumann, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1976.
- Idem*, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie*, hrsg. Walter Biemel, eodem, 1976.
- Idem*, *Cartesianische Meditationen und Paris Vorträge*, hrsg. S. Strasser, Dordrecht, Springer, 1991.
- Idem*, *Meditații carteziene. O introducere în fenomenologie*, traducere, cuvânt înainte și note de Aurelian Crăițu, București, Humanitas, 1994.
- Idem*, *Idei privitoare la o fenomenologie pură și o filosofie fenomenologică. Cartea I: Introducere generală în fenomenologia pură*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, eodem, 2011.
- Idem*, *Criza științelor europene și fenomenologia transcendentă*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, eodem, 2011.
- Idem*, *Experiență și judecată. Cercetări cu privire la genealogia logicii*, traducere din germană de Christian Ferencz-Flatz, eodem, 2012.
- Jaeger, Werner (ed.), *Aristotelis Metaphysica*, Oxford University Press, 1957.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, hrsg. Jens Timmermann, Hamburg, Felix Meiner, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Idem*, „La doute de Cézanne”, în *Fontaine*, 4, 1945, pp. 80–100.
- Idem*, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966.
- Idem*, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999.
- Quine, Willard Van Orman, *Mathematical Logic*, revised edition, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1981.
- Toadvine, Ted și Embree, Lester (eds.), *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, Dordrecht, Springer, 2002.
- Van Breda, Herman Leo, „Maurice Merleau-Ponty et les Archives-Husserl à Louvain”, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, 67 (4), 1962, pp. 410–430.

Vechea și noua

estetică

În căutarea unei „științe a cunoașterii sensibile”

Cornel-Florin
Moraru

Abstract

Modern aesthetics, founded as a philosophical discipline by Alexander Gottlieb Baumgarten in the 18th century, was an ambitious, but unfortunately incomplete project, due to the philosopher's premature death 1762. In this study I will aim at reconstructing the main characteristics of Baumgarten's "Aesthetica" that distinguish it from previous philosophical reflections on art and beauty, as they can be deduced from the two published volumes and form the rest of his writings. Afterwards, I will argue that contemporary research in the field of scientific aesthetics – especially neuroaesthetics, information aesthetics and computational neuroaesthetics – follow the same conceptual framework and aim to resolve the same issues as the original project, but with the tools of nowadays mathematics and information theory. Thus, we can count these fields as an effort aimed at the continuation and fulfillment of modern aesthetics.

Keywords

aesthetics
neuroaesthetics
information aesthetics
computational neuroaesthetics

Dintre disciplinele filosofice, estetica este, probabil, cel mai paradoxal și temerar demers care a putut fi imaginat de către filosofi. Pe de o parte, obiectul ei este așa-numita „cunoaștere sensibilă” sau „senzitivă”, o cunoaștere care, prin chiar definiția ei, nu se supune în mod strict logicii cunoașterii raționale, ci are nevoie de dezvoltarea unei alte logici, pe care am putea-o numi o „logică a simțurilor”. Pe de altă parte însă, încă de la definirea ei în modernitate, estetica s-a dorit o „știință” în sensul tare al cuvântului, adică o cunoaștere riguroasă a fenomenelor legate de producerea și receptarea obiectelor numite „estetice”, fie ele opere de artă sau de altă natură. Această tensiune, dată de improbabilă „conciliere” a raționalului cu sensibilul într-un unic demers, este una dintre tensiunile ce pot fi reperate în toate eforturile de sistematizare a esteticii de la Alexander Baumgarten, fondatorul acestei discipline și primul filosof care folosește termenul în sensul său actual, până la estetica științifică a secolului XX, care își propune să descopere, cu ajutorul neuroștiințelor și al inteligenței artificiale, substratul neuronal și informațional al fenomenelor estetice.

Ca și cum lucrurile nu ar fi fost suficient de complicate, proiectul inițial al esteticii de secol al XVIII-lea, deși s-a dorit unul sistematic, a rămas până în zilele noastre fragmentar. Acest fapt se datorează, în principal, faptului că *Aesthetica* lui Baumgarten este, cel mai probabil, una dintre cele mai mari cărți neterminate ale istoriei filosofiei. Deși au fost publicate două volume consistente¹, care însumează aproximativ

1

Primul volum din *Aesthetica* a fost publicat în anul 1750, iar cel de-al doilea, intitulat inițial *Aesthetica Pars Altera*, a apărut în anul 1758, la insistențele editorului, într-o formă vădit fragmentară. Următoarele volume plănuite de filosoful german nu au mai putut fi scrise din cauza agravării rapide a problemelor sale de sănătate. Biografia spun că, cel mai probabil, boala care l-a împiedicat pe Baumgarten să-și ducă la bun sfârșit proiectul

650 de pagini, acestea cuprind mai puțin de o treime din planul anunțat de filosof în *Synopsis*-ul primului volum.

Potrivit acestui plan, estetica este structurată, ca și logica, „sora sa mai mare”², în două discipline distincte, dar interconectate – estetica teoretică și estetica practică³. În ceea ce privește prima disciplină, aceasta trebuia să cuprindă trei capitole: (1) Euristica, și anume prezentarea categoriilor fundamentale și a principiilor gândirii estetice; (2) Metodologia, și anume punerea elementelor prezentate anterior într-o ordine sistematică, prin urmarea unui principiu coerent de ordonare și (3) Semiotica, parte ce se ocupă de „semnele frumosului gândit și ordonat”⁴. Dintre acestea, doar primul capitol al esteticii teoretice a fost redactat de Baumgarten, dar chiar și acesta în formă incompletă. Cel de-al doilea volum al esteticii se încheie brusc, exact când cel mai important concept al acestei discipline, și anume trăirea cunoașterii estetice (*vita cognitionis aethetica*), ar fi trebuit explicat.

Așa stând lucrurile, voi argumenta că, în ciuda incompletitudinii sale inițiale, programul esteticii moderne nu numai că poate fi reconstituit și dezvoltat până la capăt, dar că această dezvoltare chiar a avut loc, într-o anumită măsură, în proiectul *noii estetici informaționale*, expusă de filosoful german Max Bense într-un tratat care, în mod evident, prin chiar denumirea sa, se poziționează în continuarea și completarea demersului lui Baumgarten: *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*⁵. Această continuare a proiectului inițial al esteticii nu este, după cum voi argumenta, doar o întregire a lui, ci și o „aducere la zi”, o actualizare, care însă nu depășește orizontul esteticii, ci îl reîntemeiază în gândirea epocii noastre.

Prin urmare, putem concluziona că știința pe care o numim estetică nu este o disciplină atemporală, ci se supune felului de a fi și rigorilor științei dintr-o anumită epocă. Așadar, actualizarea proiectului esteticii nu este un act punctual, realizat odată pentru totdeauna, ci un proces continuu, pe care fiecare generație de esteticieni trebuie să îl realizeze. Acest proces de modernizare a esteticii⁶ „este făcut manifest de o schimbare notabilă a centrelor lor de interes”⁷, care ne obligă la o redefinire a termenilor și a metodelor de lucru folosite. După cum vom arăta, proiectul lui Max Bense este doar una dintre posibilele actualizări pe care estetica lui Alexander Baumgarten o poate primi în contemporaneitate. Cea de-a doua este neuroestetica, disciplină ce își propune determinarea *corelatelor neuronale* ale frumosului și ale celorlalte noțiuni estetice fundamentale, în contextul neuroștiințelor moderne. Ce au în comun aceste două abordări – la care mă voi referi, în continuare, prin sintagma *noua estetică* – este tocmai

și care, în cele din urmă, a dus la moartea acestuia a fost tuberculoza (v. Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, vol. 1: *The Eighteenth Century*, Oxford, Cambridge University Press, 2017, p. 320).

2 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §13.

3 În școala filosofică a lui Christian Wolff, logica era împărțită în logică teoretică (*logica docens*), care cuprindea toate noțiunile și principiile logicii, prezentate în mod ordonat, după o metodologie deductivă, și logica aplicată sau practică (*logica utens*), care prezenta conținuturile explicitate la nivel teoretic, în folosirea lor concretă. De altfel, această împărțire a științei logicii nu este o invenție a modernității, ci ea poate fi reperată pe parcursul întregului Ev Mediu, până în lucrările de logică scrise de Aristotel, adică ceea ce noi numim *Organon*. Patru din cele șase tratate cuprinse în edițiile moderne ale acestei lucrări (*Categoriile*, *Despre interpretare* și *Analiticele prime și secunde*) prezintă termenii și principiile teoretice ale logicii aristotelice, în timp ce ultimele două tratate (*Topicele* și *Respingerile sofistice*) aplică aceste principii situațiilor concrete de argumentare, în care, cel mai adesea, premisele argumentelor sunt probabile și pot apărea vicii de argumentare.

4 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §13.

5 Max Bense, *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*, Baden, Agis, 1965.

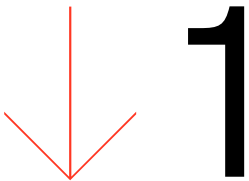
6 În acest context, ideea de „modernizare” nu trebuie gândită în logica istoriei filosofiei, ca fiind raportată la ceea ce se numește îndeobște „epoca modernă”, ci ca o continuă „aducere la zi” a esteticii, o armonizare a acesteia cu cunoașterea științifică și mijloacele tehnice ale unei anumite epoci.

7 Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 262.

viziunea statistică și tehnologică asupra științei, specifică conștiinței tehnice a epocii în care trăim.

Teza principală a acestui studiu este aceea că, deși noua estetică întemeiază pe alte fundamente metodologia și semiotica esteticii teoretice în sensul lui Baumgarten, precum și aplicațiile sale, ea păstrează coordonatele conceptuale și structurale generale ale proiectului inițial. Cu alte cuvinte, între vechea și noua estetică avem o continuitate în ceea ce privește conceptele și cadrele teoretice generale, însă o discontinuitate în ceea ce privește metodologia și semiotica, discontinuitate produsă tocmai de evoluția științei de la paradigma newtoniană la paradigma contemporană. Acest lucru ar face din *Aesthetica* lui Baumgarten, definită ca „știință a cunoașterii sensibile”⁸, un fel de origine fondatoare a tuturor demersurilor estetice în sens antic grecesc, adică în sens de ἀρχή. Deși teza este una tare, voi argumenta că, în cazul în care o astfel de rigoare nu este respectată, însăși constituirea esteticii ca disciplină filosofică este imposibilă.

În aceste condiții, titlul studiului de față este asumat ambiguu, în măsura în care conjuncția „și” poate desemna atât o continuitate, cât și o discontinuitate între programul inițial al esteticii, definit de Alexander Baumgarten, și „noua estetică”, așa cum este ea dezvoltată în estetica informațională și în neuroestetică. În alte discipline filosofice, cum ar fi logica, accentul pus în trecerea de la „vechea” la „noua” logică este pe discontinuitate⁹, între cele două existând o falie. Așa cum vom încerca să argumentăm, accentul în trecerea de la vechea la noua estetică ar trebui pus pe elementele de continuitate, care sunt multiple și esențiale. Pentru a explica cum este posibilă o astfel de „continuitate în disonanță”, trebuie însă să facem câteva precizări cu privire la sensul în care programul esteticii moderne poate fi gândit ca „origine fondatoare” a oricărui demers estetic, în sensul propriu al termenului.



Caracterul de origine al esteticii lui Alexander Baumgarten

Cuvântul grecesc ce desemnează originea (ἀρχή) este, probabil, unul dintre cele mai complexe concepte filosofice și, în același timp, conceptul fără de care filosofia nu ar exista. Încă de la primii gânditori ai culturii europene, filosofii au fost preocupați de gândirea și indicarea *principiului sau originii* lucrurilor. Dar, înainte de a deveni concept filosofic, cuvântul ἀρχή desemna, pur și simplu, începutul unei anumite acțiuni. El este un substantiv verbal construit pe un radical indo-european

⁸ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §1.

⁹ „Lui Russell i-a reușit eliminarea contradicțiilor prin «teoria tipurilor». Cu aceasta, prăpastia dintre vechea și noua logică a devenit și mai mare. Vechea logică se află nu doar mult mai săracă de conținut, ci, întrucât contradicțiile nu sunt înlăturate, nici nu-l mai ia în considerare (despre aceasta nici cele mai bune manuale de logică nu pomenesc încă nimic.”, Rudolf Carnap, *Vechea și noua logică. Carnap prin el însuși*, ediție, trad., note și comentarii, postfață de Alexandru Boboc, București, Paideia, 2001, p. 25).

(**h2r-ske/o-*) care, după reconstrucțiile moderne, avea sensul originar de „a începe”, „a domni”, „a comanda”, sensuri care s-au păstrat și în limba greacă. Prin urmare, ideea de origine are, în sine, conotațiile puterii de a comanda un anumit domeniu, de a exercita o putere invizibilă, dar constrângătoare asupra mersului ulterior al lucrurilor. Așa cum împăratul, care comandă începutul unei bătălii, își manifestă autoritatea „la depărtare”, prin intermediul comandanților de oști și al soldaților, și originea unui fenomen determină întreaga sa evoluție, aparent în absență. Această idee, a unei puteri ascunse care pune lucrurile pe făgașul lor și le comandă evoluția, poate fi cel mai bine observată în ideea grecească de natură care, deși „iubește să se ascundă”¹⁰, impune o măsură (λόγος), o „menire” (μόρος), căreia fiecare ființare trebuie să i se supună¹¹. Așa cum sămânța „comandă” ceea ce un lucru natural are să devină, natura însăși poate „comanda” nașterea, existența și pieirea tuturor lucrurilor naturale.

Pornind de la acest gând trebuie înțeleasă definiția dată de Aristotel originii, conform căreia ἀρχή este „acel prim loc de la care un lucru fie este, fie se naște, fie este cunoscut”¹². Întrucât originea definește existența și orizontul de manifestare al unui lucru, ea este locul de la care și cunoașterea lucrului poate fi cel mai bine făcută, deoarece nu desemnează doar un eveniment istoric punctual, ci o desfășurare de forțe care ține lucrul în rosturile sale. Ca autoritate ce determină parcursul unui lucru, originea nu se manifestă de la început, ci este într-o continuă desfășurare, circumscriind atât trecutul, cât și prezentul și viitorul ființării pe care o originează.

În ordine filosofică, aceeași logică se aplică și culturii în genere, în măsura în care fenomenele culturale își au originea în mintea și în activitatea omului. Prin urmare, actul întemeietor al esteticii moderne nu este doar un eveniment punctual în istoria culturii europene, ci totodată și o circumscriere a posibilităților de evoluție și desfășurare a esteticii. Vădit sau în mod ascuns, estetica lui Baumgarten, ca act originator al acestei discipline, nu ține de domeniul trecutului, ci în aceeași măsură determină prezentul și viitorul acestei discipline. Iar acest lucru nu se poate cuantifica doar prin numărul de citări și studii care-l vizează, ci prin ceea ce am putea numi „tradiția” instituită de el, care, prin desfășurare peste secole, a dus la ceea ce putem observa astăzi în estetica științifică. Prin urmare, caracterul de origine al tratatului lui Baumgarten este dat de faptul că el deschide o traiectorie istoric-narativă în care, fie în mod negativ, fie în mod pozitiv, toți gânditorii actuali se integrează.

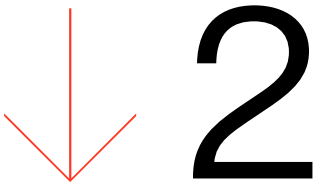
Aici se vede puterea ascunsă și autoritatea cărților fondatoare pentru o anumită cultură. Ele arată că prezența autorității unui anumit gânditor nu trebuie să fie tot timpul manifestă pentru ca narațiunea pe care aceasta o instituie, făgașul pe care ea pune desfășurarea faptelor culturale, să fie încă eficientă. Ca și împăratul care comandă de la distanță un atac, fără a fi el însuși în fața soldaților, și autoritatea culturală este la lucru, chiar dacă operele ies din dezbaterile culturale actuale.

10 Heraclit, DK B, 123.

11 *Idem*, DK B, 20.

12 Aristotel, *Metafizica*, 1013a.

Acest aspect este foarte important pentru studiul de față, fiindcă se poate argumenta și contrariul a ceea ce ne-am propus, și anume că importanța tratatului lui Baumgarten pentru cultura contemporană este una neglijabilă. El nu apare citat decât marginal sau deloc în demersurile esteticii contemporane academice și în cele ale esteticii științifice, de care ne vom ocupa în finalul textului de față. Bunăoară, în tratatul de estetică al lui Max Bense nu există nicio trimitere la Baumgarten, cum nu prea există nici în studiile de neuroestetică. Acest lucru nu face însă ca autoritatea fondatorului esteticii să fie inferioară. Ea lucrează ascuns în cadrele teoretice care sunt adoptate, în problematica domeniilor enumerate și, în cele din urmă, în răspunsurile pe care aceste domenii le prefigurează. Pentru a vedea cum proiectul lui Baumgarten are autoritatea de origine ascunsă a demersurilor contemporane, trebuie, mai întâi, să definim, în linii generale și fără pretenții de exhaustivitate, structura acestuia.



Estetica înțeleasă ca „știință a cunoașterii sensibile”

Încă din primul paragraf al esteticii sale, Baumgarten definește domeniul esteticii ca „știință a cunoașterii sensibile” (*scintia cognitionis sensitivae*) și, în același timp, dă o serie de sinonime care este totodată interesantă și contraintuitivă pentru mintea contemporană. Potrivit acesteia, estetica ar fi „teoria artelor liberale” (*theoria liberalium artium*), „gnoseologie inferioară” (*gnoseologia inferior*), „arta gândirii frumoase” (*ars pulchre cogitandi*) și „arta analogului rațiunii” (*ars analogi rationis*)¹³. Acestora li se adaugă definițiile timpurii din *Metafizica*, și anume „logica facultății inferioare de cunoaștere” (*logica facultatis cognoscitivae inferioris*) și „filosofie a Grațiilor și Muzelor” (*philosophia gratiarum et musarum*)¹⁴, fapt ce poate îngreuna înțelegerea statutului esteticii ca disciplină filosofică.

Ceea ce sare pentru prima oară în ochi la această listă este chiar modul cvasi-sinonimic în care par a fi folosite ideile de „teorie”, „logică”, „știință” și „artă”, mod ce își are întemeierea în viziunea sistematică a lui Baumgarten despre aceste domenii. În primul rând, trebuie luat în seamă faptul că, încă pe la începutul tratatului despre estetică, ni se spune clar că știința și arta „nu sunt aptitudini opuse”¹⁵ ale sufletului și nici măcar distincte în mod absolut, deoarece orice artă conține *in nuce* posibilitatea unei științe. Deși atât arta, cât și știința trec testul experienței, oferind rezultate concrete, diferența dintre ele este aceea că aceasta din urmă, prin intermediul teoriei în genere, oferă principii sigure care explică de ce acest test al experienței este trecut¹⁶. Cu alte cuvinte,

¹³ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §1.

¹⁴ *Idem*, *Metaphysica*, §533.

¹⁵ *Idem*, *Aesthetica*, §10.

¹⁶ *Ibidem*.

așa cum arată istoria artelor liberale, există o perpetuă tendință a disciplinelor artistice de a-și oferi baze teoretice și, astfel, de a deveni științe, într-un sens specific modernității – și anume acela de cunoaștere sistematică a unui anumit domeniu.

În al doilea rând, întorcându-ne la denumirile alternative date de Baumgarten, trebuie să spunem că, deși avem a face cu o practică obișnuită în opera filosofului german¹⁷, ele nu implică o sinonimie completă și nu includ termeni pe care filosoful îi adoptă fără rezerve¹⁸, ci mai degrabă o serie de trimiteri la dezbaterile din epocă asociate domeniului ce urmează să fie definit. Altfel spus, ca program sistematic, estetica lui Baumgarten își propune să aducă laolaltă toate discuțiile despre artă și despre trăirea estetică prezente în filosofia vremii. Prin urmare, lista de sinonime ne arată, chiar și parțial, vastul domeniu pe care filosoful german l-a proiectat pentru estetica sa, domeniu care se extinde de la o teorie a artelor către o logică a facultăților inferioare de cunoaștere, o filosofie a inspirației artistice și o epistemologie a cunoașterii senzoriale, gândită ca *analogon* al celei raționale.

Acest fapt ne arată, după cum alți comentatori deja au observat, că ambiția lui Baumgarten este aceea de „a oferi o știință *generală* a cunoașterii sensibile, mai degrabă decât doar o teorie a artelor frumoase și a gustului”¹⁹. După cum chiar filosoful german preconizează, această știință are implicații mult mai vaste decât orice domeniu deja prefigurat, atât pentru cunoașterea intelectuală, cât și pentru viața de zi cu zi. Printre acestea, menționează că estetica: „(1) oferă materia potrivită pentru științele care se bazează în principal pe cunoașterea intelectuală; (2) adaptează ceea ce este cunoscut științific la înțelegerea fiecăruia; (3) împinge progresul cunoașterii chiar și dincolo de ceea ce poate fi cunoscut în mod distinct; (4) oferă principii solide (*bona*) activităților contemplative și artelor liberale și (5) conferă o anumită superioritate față de alți oameni în activitățile vieții de zi cu zi”²⁰.

Prin urmare, estetica, în proiectul său inițial, nu era doar o disciplină printre celelalte discipline ale sistemului filosofic conceput de Baumgarten, cum greșit consideră unii exegeți²¹, ci una cu profunde implicații etice²² și epistemologice, menită să umple golul dintre cunoașterea intelectuală și cea practică, oferind o posibilitate de a cunoaște realitatea în toată bogăția sa. Această bogăție a realității, pierdută din vedere de gândirea abstractă („Căci ce este abstracția, dacă nu o pierdere?”²³), este uitată și de etică, domeniul libertății voinței umane, care se concentrează pe modurile de acțiune care aduc fericirea. Prin urmare, rămâne în sarcina esteticii ca, surprinzând bogăția realității, să ofere materie cunoașterii intelectuale și mai multă claritate în acțiune.

Având în vedere această anvergură a proiectului esteticii, este foarte important să înțelegem locul pe care cunoașterea sensibilă îl ocupă în sistemul lui Alexander Baumgarten și motivul pentru care ea este atât de importantă.

¹⁷ „Trebuie să spun, mai întâi, că am folosit termeni sinonimi care se găsesc în scrierile altor autori, pe lângă cei pe care urmează să-i definesc, și i-am pus în paranteze pentru a-i distinge mai ușor.” (Alexander Baumgarten, *Metaphysica*, editio VII, Halle, impensis C.H. Hemmerde, 1779, p. b3).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, vol. 1: *The Eighteenth Century*, Oxford, Cambridge University Press, 2017, p. 328.

²⁰ Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, §3.

²¹ Felix M. Gartz, „The Object of Aesthetics”, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, no. 4 (Winter, 1941-1942), p. 34.

²² Dagmar Mirbach, „*Magnitudo Aesthetica*, Aesthetic Greatness. Ethical Aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Fragmentary *Aesthetica* (1750/58)”, în *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 36-37 (2008/2009), pp. 102-128.

²³ „Quid enim est abstractio, si iactura non est”, Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §560.

În primul rând, trebuie să avem în vedere faptul că, în *Metafizica*, atunci când discută, în capitolul dedicat psihologiei empirice, despre structura sufletului²⁴, Baumgarten îl împarte în facultăți de cunoaștere superioare (intelectul, rațiunea) și inferioare (simțurile, imaginația, perspicacitatea, memoria, inventivitatea, prevederea, judecata senzorială, anticiparea și caracterizarea). Acestor două serii de facultăți, li se adaugă și cele apetitive (superioare și inferioare), care, pentru scopurile studiului de față, pot fi momentan trecute cu vederea.

Așa stând lucrurile, între facultățile de cunoaștere superioare și cele inferioare există o relație de analogie²⁵. Așa cum rațiunea și intelectul adună laolaltă gândurile în concepte și le ordonează, stabilind relațiile dintre ele și dând coerență lumii interioare omului, și facultățile inferioare de cunoaștere adună laolaltă semnele senzoriale în obiecte ale percepției și le ordonează, dând coerență lumii fenomenale. În acest sens definește Baumgarten estetica prin sintagma „știință a analogului rațiunii”²⁶ și o vede ca pe o „logică a facultății inferioare de cunoaștere”²⁷.

Prin urmare, așa cum intelectul are niște categorii care dau perfecțiunea obiectelor gândirii, și sensibilitatea are niște categorii care dau perfecțiunea obiectelor estetice. De aceea, obiectul esteticii este tocmai frumusețea, văzută ca analog al adevărului, deoarece „perfecțiunea gândirii conceptuale este adevărul, iar perfecțiunea gândirii sensibile este frumusețea”²⁸. Această concluzie are implicații majore, deoarece din ea putem deduce că despre frumusețe se poate vorbi doar în domeniul sensibilului. Cu alte cuvinte, frumusețea ține de modul în care lucrurile apar sensibilității noastre și este, prin excelență, un fenomen²⁹. De aici putem infera că, încă de la începuturile sale, estetica a fost privită ca o *fenomenologie a sensibilului și a percepției acestuia în sens larg*, fapt ce poate pune într-o altă lumină eforturile esteticii contemporane, gândită ca *Fenomenologie a percepției*³⁰.

Pentru a nu exista însă confuzii, trebuie să spunem că nu avem a face cu două perfecțiuni diferite, ci cu aceeași perfecțiune a lucrurilor, observată prin intermediul a două tipuri de facultăți. Lumea însăși, în tradiția leibniziană adoptată de Wolff și de Baumgarten, are atributul perfecțiunii, deoarece trăim în lumea care, grație armoniei sale prestabilite, permite cel mai mare ansamblu de legături sau relații (*nexus*) între lucruri³¹. Problema este că doar divinitatea poate sesiza sau cunoaște această perfecțiune „fără rest”, în toată bogăția sa. Din cauza constituției sufletului omenesc, noi suntem nevoiți să observăm perfecțiunea (dacă o observăm) doar prin filtrul propriilor noastre facultăți de cunoaștere, fiecare dintre ele fiind limitate³². Prin urmare, distincția dintre adevăr și frumusețe, dintre perfecțiunea inteligibilă și cea sensibilă este o urmare a limitărilor cognitive ale sufletului omenesc.

24 *Ibidem*, *Metaphysica*, §519–732.

25 *Ibidem*, *Metaphysica*, §640.

26 *Ibidem*, *Metaphysica*, §533.

27 *Ibidem*.

28 Felix M. Gartz, op. cit., p. 35.

29 „Perfecțiunea care este fenomen sau perfecțiunea observabilă prin gust într-un sens larg este frumusețea”, Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §662.

30 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999.

31 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §462.

32 *Ibidem*, §648.

Pe de o parte, lumea observată prin gândire este perfectă în măsura în care putem ajunge la concepte clare și distincte. Pe de altă parte însă, lumea percepută prin simțuri este perfectă în măsura în care putem ajunge la reprezentări clare și indistincte (sau „confuze”) asupra lucrurilor. Pe de o parte, gândirea lucrează analitic, încercând să distingă între ele determinațiile conceptului și să le subsumeze categoriilor intelectului, pe de altă parte, sensibilitatea lucrează sintetic, „contopind” semnele sensibile astfel încât să poată fi subsumate categoriilor estetice și să dea naștere reprezentărilor. Așa cum logica dă regulile prin care putem ajunge la perfecțiunea cunoașterii intelectuale, estetica dă regulile prin care putem ajunge la perfecțiunea cunoașterii sensibile.

Această *dualitate analogică* între domeniul inteligibilului și cel al sensibilului, vizibilă încă din prima lucrare în care Baumgarten folosește termenul de „estetică”³³, este una dintre inovațiile lui Baumgarten care a făcut posibilă apariția esteticii. În gândirea de sorginte leibniziană a școlii lui Wolff, care era, prin excelență, monistă, sensibilul, pentru a putea dobândi valoare de cunoaștere, trebuia, într-un fel, redus la inteligibil, pierzându-și astfel specificul. Separând cunoașterea inteligibilă de cea sensibilă, Baumgarten încheie tirania intelectului asupra facultăților inferioare de cunoaștere³⁴ și face posibilă estetica în calitate de domeniu de sine stătător. În același timp, păstrând frumusețea în domeniul fenomenalului, el depășește toate reflecțiile privitoare la estetică dinaintea sa, care, încă de la Platon, tindeau să reducă frumusețea sensibilă la o presupusă frumusețe inteligibilă. Tocmai de aceea, putem spune că Baumgarten este, pe drept cuvânt, întemeietorul esteticii. Spre deosebire de Platon, care, în cele din urmă, face din estetică o metafizică a frumosului, Baumgarten urmărește „aducerea la perfecțiune a cunoașterii sensibile ca atare” (*perfectio cognitionis sensitivae, qua talis*³⁵).

În același timp însă, deși este un domeniu de sine stătător, această autonomie nu este (nici nu poate fi) absolută. Motivul este faptul că sufletul omenesc, în ciuda multiplelor lui facultăți, este o entitate unitară și, prin urmare, cunoașterea sensibilă este doar una dintre capacitățile sale. Ca atare, sufletul nu doar percepe realitatea fenomenală, ci și gândește, voiește, are aversiuni, este afectat de emoții și sentimente ș.a.m.d. Prin urmare, cunoașterea estetică trebuie gândită în acest context mai larg, al capacităților conjugate ale sufletului, fără a-și pierde specificitatea. Ea întreține raporturi de analogie cu cunoașterea intelectuală și poate fi, la rândul său, afectată de facultățile apetitive, cum ar fi voința sau aversiunea.

Așa stând lucrurile, integrarea acestei cunoașteri estetice în „economia” sufletului ca întreg este o sarcină pe care Baumgarten și toți filosofii care s-au ocupat de estetică după el au preluat-o și au încercat, în cadrele proprii de gândire, să o săvârșească. În termenii lui Max Bense, chiar și când vorbim despre artă artificială, produsă în mod algoritmic, ea își păstrează o *dimensiune pragmatică*, ce face ca „receptorul să selecționeze din realitatea estetică ce-i este transmisă momentele imperative care declanșează «comportamentele», «obiceiurile», «deciziile», «acțiunile» ce alcătuiesc sistemul general de «saturări» personale, sociale, emoționale, economice”³⁶. Cu alte cuvinte, chiar și când arta nu mai este (doar) un produs uman, ea rămâne o funcție spirituală a umanității și trebuie integrată în coordonatele conștiinței umane.

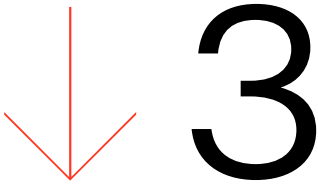
³³ *Idem, Meditationes philosophicae de Nullis ad poema pertinentibus*, §117.

³⁴ *Idem, Aesthetica*, §12.

³⁵ *Loc. cit.*, §12.

³⁶ Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 339.

Pentru a înțelege însă implicațiile proiectului lui Baumgarten asupra gândirii estetice contemporane, trebuie să clarificăm ceea ce am putea numi *principiul analogiei* dintre facultățile de cunoaștere superioare și inferioare, precum și modul în care, grație acestui principiu, cunoașterea umană este posibilă în genere.



Principiul gândirii analoge rațiunii

„Principiul gândirii analoge rațiunii” este un postulat folosit de Baumgarten pentru a surprinde faptul că, așa cum la nivelul facultăților superioare de cunoaștere diversul gândurilor este adus la unitate, și în ceea ce privește cunoașterea sensibilă, diversul senzațiilor este adus, în mod analog, la unitate. Deși aceste două unități – cea a gândurilor și cea a senzațiilor – sunt diferite, ele trebuie corelate într-un anumit fel, astfel încât noi să putem funcționa în lume. *Principiul analogiei* dă seamă tocmai de această corelație între facultățile noastre de cunoaștere³⁷: pe de o parte, la nivelul facultăților superioare de cunoaștere, legăturile dintre lucruri sunt reprezentate intelectual prin determinatii conceptuale și prin relațiile dintre diversele concepte; de cealaltă parte, la nivelul facultăților inferioare de cunoaștere, aceste legături sunt sintetizate în determinatii și reprezentări sensibile. Diferența fundamentală dintre aceste două moduri analoge de aducere la unitate a diversului este, cum doar făceam referire mai devreme, faptul că noi percepem legăturile dintre unele lucruri în mod distinct, în timp ce legăturile dintre altele, în mod confuz³⁸. Acum trebuie să explicităm această afirmație.

Ca exemplu judecata compusă „Stiloul de pe masă este albastru.”³⁹ și percepția acestui stilou așa cum se prezintă el simțurilor mele. În cazul judecății, conform logicii aristotelice, substanței individuale numită „stilou” i se dau două determinatii categoriale, una în categoria calității („Stiloul este albastru.”) și una în categoria poziției („Stiloul este pe masă.”). Aceste două determinatii, în măsura în care sunt diferite ca sens, sunt percepute de intelectul meu ca distincte. Doar în măsura în care nu cunosc sensul cuvintelor „masă” sau „albastru”, aș putea confunda aceste două noțiuni. Pe de altă parte, în percepția creionului, îmi este dat tot contextul senzorial în care creionul se află, dar într-un mod indistinct sau confuz. În percepție, creionul este perceput laolaltă cu culoarea sa, cu locația sa, cu relația pe care el o are față de celelalte obiecte de pe masă ș.a.m.d.

³⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §644.

³⁸ *Ibidem*, *Metaphysica*, §640.

³⁹ Spunem că judecata este compusă, deoarece, la nivel logic este formată din conjuncția a două judecăți distincte: „Stiloul este pe masă” și „Stiloul este albastru.”; pentru argumentarea noastră, ea poate fi luată, însă, ca o judecată unitară.

Cel mai important pentru a-l înțelege pe Baumgarten este faptul că nu trebuie să confundăm confuzia specifică percepțiilor și reprezentărilor sensibile cu neclaritatea. Percepția ca atare, în măsura în care organele mele de simț funcționează bine și există suficientă lumină, este foarte clară. Chiar dacă merg în cealaltă cameră și îmi reprezint din memorie pixul pe care l-am văzut cu câteva secunde înainte, această reprezentare sensibilă rămâne clară, în măsura în care memoria mea sensibilă (o facultate de sine stătătoare, pentru Baumgarten) funcționează bine. Cu toate acestea, în terminologia filosofului german, percepția creionului este una indistinctă sau confuză, în măsura în care nu facem, în mod activ, distincția dintre diversele determinații percepute, așa cum o facem în cazul judecății intelectuale. Prin urmare, percepția ne oferă, în mod sintetic, toate determinațiile obiectului, fără a le separa de acesta.

Așa stând lucrurile, confuzia trebuie gândită în sensul său etimologic, ca o „topire laolaltă” (*con-fusio*) a tuturor determinațiilor unui obiect. Din acest punct de vedere, ea reprezintă un avantaj pe care cunoașterea sensibilă îl are față de cunoașterea rațională, deoarece ne dă lucrul împreună cu toate determinațiile lui individuale. Intellectul, prin faptul că distinge determinațiile unui lucru între ele, automat și pierde din vedere anumite determinații. Doar intelectul divin, care nu are limitările inerente împărțirii facultăților sufletului omenesc, ar putea surprinde în mod intelectual și distinct toate determinațiile lucrurilor. Intellectul uman este nevoit să „abstragă” anumite determinații, pe care și le reprezintă clar și distinct, pierzând prin urmare bogăția realității înseși. În acest sens afirmă Baumgarten că abstracția este o pierdere⁴⁰.

Mergând mai departe în analiza celor două exemple, putem să observăm că discursul rațional se constituie pe baza a ceea ce gânditorii din tradiția lui Leibniz numesc *principiul rațiunii suficiente*. Acesta spune că, pentru orice judecată, putem indica un temei pe baza căruia respectiva judecată este adevărată. În cazul judecății „Stiloul de pe masă este albastru,” temeiul în baza căruia acest lucru este adevărat este unul senzorial – vedem că starea de lucruri corespunde percepției noastre. Există însă și judecăți al căror temei suficient este de natură logică, cum ar fi, de exemplu, judecata „Orice obiect sensibil are o culoare.” În cazul acestor judecăți, temeiul este dat de chiar esența a ceea ce numim „obiect sensibil” și de faptul că noi nu putem gândi contrariul acestei esențe.

Dar, întrucât cunoașterea sensibilă este analogă celei raționale, trebuie să găsim și aici un fel de echivalent al principiului rațiunii suficiente, care însă să se aplice cunoașterii sensibile și, mai exact, experienței estetice. Deși nu găsim în cele două volume ale esteticii lui Baumgarten tratată această problemă, putem să intuim care ar fi analogul principiului rațiunii suficiente pentru cunoașterea sensibilă, consultând în *Reflecțiile sale despre poezie*. Acolo, el definește tema ca fiind „acel ceva a cărui reprezentare conține temeiul suficient al altor reprezentări furnizate în discurs, dar care nu are propriul său temei suficient în ele”⁴¹. Chiar dacă această definiție se referă la discursul poetic, ea poate fi extinsă către orice operă de artă, pentru care tema constituie temeiul suficient al elementelor ce o compun. Cu alte cuvinte, întregul discurs vizual artistic se coagulează în jurul temei, așa cum discursul rațional se coagulează în jurul temeiului suficient.

Implicațiile acestui fragment sunt majore pentru estetică, deoarece el sugerează că, așa cum determinațiile unui concept nu sunt independente de substanța căreia îi sunt atribuite, nici diversele elemente ce formează o operă de artă nu sunt independente de temă. Prin urmare, unitatea operei de artă este dată de temă, iar această unitate este, ca și în cazul conceptului, o „unitate în diversitate”. Așa cum determinațiile conceptuale cad sub anumite categorii ale intelectului, și determinațiile estetice au propriul lor sistem de categorii. În virtutea principiului analogiei, există o serie de categorii estetice corespondente categoriilor intelectului.

Categoriile intelectului sunt analizate *in extenso* de Baumgarten în ontologia sa, care este definită ca „știință a celor mai generale predicate ale ființei”⁴², care sunt, în același timp, „principii prime ale cunoașterii umane”⁴³. Acestea sunt⁴⁴ *posibilitatea (possibile)*, *relația (connexum)*, *ființa (ens)*, *unitatea (unum)*, *ordinea (ordo)*, *adevărul (verum)* și *perfectiunea (perfectum)*. Corespondentele lor în cazul cunoașterii sensibile sunt tot șapte la număr, și anume *bogăția (ubertas)*, *grandoarea (magnitudo)*⁴⁵, *adevărul estetic (veritas)*, *luminozitatea (claritas)*⁴⁶, *certitudinea estetică sau fermitatea (certitudo)*, *trăirea cunoașterii (vita cognitionis)*⁴⁷ și *perfectiunea (perfectio)*. Pentru ca o experiență estetică să apară, trebuie ca aceste categorii să se armonizeze (*consentiunt*) într-o singură percepție și reciproc⁴⁸.

Această aducere la unitate a tuturor categoriilor estetice într-o temă, care deschide, în același timp, către cunoaștere în genere sau, mai exact, către contemplare, este ceea ce Baumgarten numește *perfectiunea a cunoașterii sensibile*⁴⁹. Unii exegeți nu consideră însă perfectiunea ca o categorie distinctă⁵⁰, ci o subsumează trăirii cunoașterii, însă avem rațiuni solide pentru a o gândi altfel. În primul rând, este adevărat că în contextul citat ea nu este inclusă în lista categoriilor. În același timp însă, în același context, filosoful german spune că „bogăția și grandoarea se armonizează (*consentiunt*) cu luminozitatea (*claritas*), adevărul și luminozitatea se armonizează cu certitudinea, iar toate rămân în trăire, în măsura în care alte cunoștințe variate se armonizează cu acestea, dând perfectiunea întregii cunoașteri”. Aici este vorba exact despre trecerea de la percepția simplă la contemplarea estetică ce deschide către cunoașterea teoretică și etică⁵¹. În aceste condiții, prin contemplare, sufletul este adus la unitate și cunoașterea la perfectiune.

42 *Idem, Metaphysica*, §4.

43 *Ibidem*, §5.

44 *Idem, Aesthetica*, §22.

45 După cum s-a observat, *magnitudo* este corelat în special cu valorile etice (Dagmar Mirbach, „*Magnitudo Aesthetica*, Aesthetic Greatness. Ethical Aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Fragmentary *Aesthetica* (1750/58)”, în *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 36–37). Mai târziu, la Kant, această categorie estetică ar putea fi asociată *sublimului*, însă am evitat această traducere tocmai pentru că ar fi avut prea multe conotații kantiene. Am ales, în schimb, „grandoare”, deoarece presupune caracterul sublim și, în același timp, păstrează niște vagi conotații etice în limba română, asociate ideii de „măreție”.

46 Deși, în timpul lui Baumgarten, *claritas* însemna atât „claritate”, cât și „luminozitate”, am ales cea din urmă traducere datorită conotațiilor sensibile pe care cuvântul românesc le are. De altfel, această traducere este susținută și de faptul că, în *Aesthetica II*, Baumgarten înlocuiește termenul de *claritas* cu *lux* („lumină”) (v. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica II*, §614–§630). Cu toate acestea, trebuie să spunem că, până la un punct, cele două concepte sunt sinonime din perspectiva esteticii, în măsura în care claritatea unei reprezentări este dată de luminozitate.

47 Termenul latin este foarte greu de transpus în română, mai ales din cauza contextului conceptual în care apare. În mod normal, s-ar traduce „viața cunoașterii”, dar, în acest context, Baumgarten sugerează că trăirea estetică pune în mișcare cunoașterea și, astfel, îi oferă o vivacitate și o dimensiune afectivă bogată. De fapt, este vorba despre faptul că trăirea estetică dă naștere contemplării. De aceea, am tradus *vita* prin „trăire”, pentru a sublinia caracterul estetic și afectiv al termenului.

48 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, §22.

49 *Ibidem*.

50 Paul Guyer, *A History of Modern Aesthetics*, ed. cit., p. 331; Mary J. Gregor, „Baumgarten's *Aesthetica*”, *The Review of Metaphysics*, vol. 37, nr. 2 (dec. 1983), p. 371;

51 Să nu uităm că, încă de la Aristotel, ideea de contemplare (θεωρία) nu desemna atât supremul act etic, ci și facultatea ce oferă cunoașterea intelectuală perfect adecvată (Aristotel, *Etica Nicomahică*, 1177a).

Mai mult, dacă ne întoarcem la *Metafizica* lui Baumgarten, perfecțiunea este definită tocmai ca acord sau armonizare a lucrurilor în genere. „Dacă mai multe lucruri, luate laolaltă, constituie rațiunea suficientă a unuia, ele se armonizează (*consentiunt*), consensul însuși fiind perfecțiunea, iar lucrul în care ele se armonizează este temeiul determinant al perfecțiunii (punctul focal al perfecțiunii – lat. *focus perfectionis*)”⁵². În contextul trăirii estetice, punctul focal în care toate categoriile estetice se armonizează este *tema*. Prin urmare, aceasta este temeiul determinant al perfecțiunii estetice.

Aici avem a face cu un aparent paradox: în măsura în care Baumgarten ține să separe cunoașterea senzorială de cunoașterea intelectuală, este obligatoriu ca perfecțiunii să-i adăugăm determinația de „estetică”, deoarece, altfel, perfecțiunea în domeniul facultăților superioare de cunoaștere este adevărul, în sensul său cognitiv. În același timp însă, în măsura în care perfecțiunea estetică este o armonizare a unor cunoștințe variate, ea nu este *propriu-zis* doar estetică. Credem că acest paradox poate fi lămurit prin apel la un exemplu.

Presupunem că privesc *Școala Ateniană* a lui Rafael. Bogăția, grandoarea, veracitatea, claritatea și fermitatea acestei lucrări mă mișcă și îmi pun mintea în mișcare. Contemplând opera, gândul îmi zboară la lumea greacă, la deschiderea spre infinit dată de cerul ce se profilează în fundal, la setea de cunoaștere ce se citește pe fața personajelor, la multiplele fațete ale adevărului și la dezbaterile din jurul său și la multe altele. Toate acestea însă nu au o ordine logică, ele nu sunt raționamente pe care le fac voit, ci reprezentări estetice ce-mi străbat gândul și se armonizează cu de la sine putere în jurul temei lucrării. Ele au o coerență specifică, mai degrabă simbolică, ce transformă semnele vizuale, miliardele de fotoni ce-mi cad pe retină, în reprezentări inefabile care curg prin toată ființa. Trăiri estetice, intuiții abstracte, un sentiment de respect profund pentru umanitate, toate se armonizează în această curgere și dau experienței o vivacitate ieșită din comun. Claritatea acestora și adecvarea lor reciprocă ating perfecțiunea, iar această perfecțiune, în măsura în care are ca temei determinant tema unei opere, este perfecțiune estetică. În măsura în care trimite către gândirea abstractă și către valori etice, nu este doar estetică. Este, într-un anumit sens, perfecțiune a gândirii în genere.

De asemenea în acest exemplu se vede limpede un alt aspect care, în traducerea fragmentelor lui Baumgarten, nu a putut fi surprins satisfăcător. Ceea ce am tradus prin „armonizare” este, de fapt, *con-simțire* (*consentio*), un cuvânt a cărui bogăție semantică nu poate fi redată în română. El desemnează, în același timp, „simțirea laolaltă” și „gândirea laolaltă”⁵³, în care sensibilitatea, afectivitatea și rațiunea nu se pot distinge. Con-simțirea nu este doar simțire, percepție senzorială, ci actul în care toate facultățile sufletului ajung să lucreze împreună în armonie și să cadă de acord.

Vedem astfel că, spre deosebire de discursul intelectual, care se bazează pe rațiune, discursul vizual se bazează pe con-simțire, pe simțirea laolaltă a tuturor categoriilor estetice și pe armonizarea lor cu cunoașterea în genere. Această con-simțire corespunde caracterului „confuz”, sintetic al reprezentărilor estetice. În ele nu sunt date doar unități perceptive, ci „aglomerări de sens”, care nu pot fi degajate fără a pierde tocmai

52

Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §94.

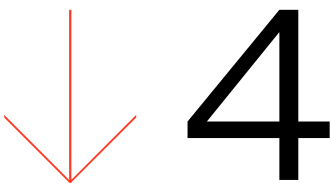
53

Verbul *sentio* desemna, în același timp, „a simți”, „a percepe”, „a fi conștient de ceva”, „a înțelege”, „a avea o opinie”, „a gândi”, „a fi cuprins de o emoție” și „a fi de acord”.

unitatea lor. A percepe o operă doar cu simțurile ar însemna să nu trecem dincolo de semnele senzoriale date de materie; a o percepe doar cu rațiunea ar însemna să distingem diversele sale determinații și să pierdem din vedere unitatea, individualitatea și bogăția lor.

Tocmai de aceea, „perfectiunea cunoașterii senzoriale” vizată de estetică pune în mișcare întreaga cunoaștere și toate facultățile sufletului. În acest sens, cunoașterea senzorială este văzută de Baumgarten ca temei sau fundație a sufletului (*fundus animae*)⁵⁴, un temei „încă necunoscut de mulți, chiar și de filosofi”⁵⁵. Nu știm un alt filosof care să enunțe, înaintea sa, cu atâta radicalitate și claritate acest adevăr, care constituie unul dintre punctele în care gânditorul german se desparte vehement de tradiția școlii lui Wolff și de tradiția filosofică în genere. Ca temei al sufletului omenesc, cunoașterea senzorială sau, mai bine spus, cunoașterea estetică face posibilă funcționarea acestuia ca întreg. Ea este „centrul focal” din care se nasc și spre care converg toate intuițiile noastre etice și toată cunoașterea noastră teoretică. Problema este că aceste percepții fundamentale ale sufletului sunt, în primă instanță, obscure, neclare⁵⁶. În stadiul funcționării naturale a facultăților inferioare de cunoaștere (estetica naturală), ele sunt ca niște fantome care ne bântuie și pe care nu le putem distinge cu claritate. Tocmai de aceea, programul esteticii este, în esență, acela de a aduce la claritate aceste percepții, ce constituie fundamentul sufletului nostru. De aceea, el este, în sensul cel mai strict și riguros al cuvântului, un program *fundamental* atât pentru filosofie, cât și pentru științele umaniste și exacte, în genere. Fără acest fundament, nici una dintre științe nu ar fi posibilă.

Acest fapt implică însă și un alt lucru remarcabil. Dacă percepțiile senzoriale constituie fundamentul sufletului, înseamnă că, în mod complet eretic față de tradiția filosofică, corpul dobândește un rol primordial. Dacă el oferă, în cele din urmă, posibilitatea percepției senzoriale, atunci înseamnă că relația dintre corp și suflet dobândește la Baumgarten alte conotații decât cele tradiționale, în care sufletul era esența, iar corpul doar un fel de accident, o *temniță* a sufletului, din care el ar trebui să scape.



Rolul corpului în gândirea lui Alexander Baumgarten

Pentru a înțelege importanța corpului pentru gânditorul german, trebuie să luăm în considerare că acesta este menționat în chiar definiția sufletului. Cu alte cuvinte, el este *esențial* pentru a înțelege sufletul omenesc, deoarece „sufletul este o putere de a reprezenta universul după

⁵⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §511; *Aesthetica*, §80.

⁵⁵ *Ibidem*, *Aesthetica*, §80.

⁵⁶ *Idem*, *Metaphysica*, §511.

poziționarea corpului său⁵⁷. Drept urmare, corpul, pentru prima oară în istoria filosofiei, dobândește un rol central, făcând posibilă actualizarea puterii de reprezentare a sufletului în orice situație imaginabilă. Lucrurile stau astfel deoarece poziționarea corpului nu este relevantă doar pentru simțuri⁵⁸, ci și pentru imaginație⁵⁹, prevedere⁶⁰, reflecție și comparație⁶¹, intuiție, judecată, plăcere, neplăcere, dorință⁶², libertatea de alegere⁶³ și chiar pentru atenție și capacitatea de abstragere⁶⁴. Practic, sufletul omenesc este legat de poziționarea (*positum*) corpului în toate activitățile sale intelectuale și senzoriale⁶⁵.

Asta face ca între corp și suflet să existe nu doar o corelație, ca între două substanțe eterogene obișnuite, ci o adevărată uniune, mai puternică decât pot avea cu orice altă ființare din univers. Cu alte cuvinte, corpul și sufletul nu doar se influențează, se armonizează și interacționează reciproc⁶⁶, ci ele formează o *singură ființă*, o unitate indisolubilă⁶⁷. Corpul meu, prin poziționarea sa în univers, este parte constituantă a oricărui act al sufletului.

Deși Baumgarten nu intră în detalii privitoare la ce înseamnă mai exact această poziționare, el spune totuși că reprezintă o „relație a unei ființări, determinată de conjuncția ei cu altele”⁶⁸, după anumite legi, iar corpul are „o poziționare, un loc, o vârstă și o situație determinate în această lume”⁶⁹. Prin urmare, ideea de poziționare este diferită de cea de loc, care nu este decât „poziționarea [spațială, n.n.] a unei ființări împreună cu altele din afara ei”⁷⁰. Ea este diferită și de vârstă, anume de poziționarea în relație cu alte ființări din perspectivă temporală⁷¹, dar și de situație, care este dată de poziționarea față de lucrurile co-existente la un anumit moment temporal, dar distante, asupra cărora am influență⁷².

Deși nu este deloc clar în textul lui Baumgarten care este sensul său exact, punând laolaltă indiciile oferite în diverse paragrafe, conceptul de „poziționare” ar trebui să reprezinte, de fapt, situarea individului în *toate* ansamblurile de relații din lume existente⁷³. Chiar dacă eu, ca un corp neînsuflețit, am doar o situație spațială și temporală

57 *Ibidem*, *Metaphysica*, §513.

58 *Ibidem*, §534.

59 *Ibidem*, §557.

60 *Ibidem*, §595.

61 *Ibidem*, §626.

62 *Ibidem*, §667.

63 *Ibidem*, §720.

64 *Ibidem*, §625.

65 În istoria filosofiei, poate doar Nietzsche să-i ofere corpului o mai mare importanță decât Baumgarten. Cu toate acestea, nu trebuie să uităm că momentul în care Nietzsche proclama că „există mai multă rațiune în corpul tău decât în cea mai 'naltă-nțelepciune-a ta'” marchează deja începutul postmodernității filosofice, o epocă marcată de răsturnarea tuturor valorilor modernității. Din acest punct de vedere, Baumgarten pare a fi înaintea timpului său cu aproximativ un secol și jumătate (v. Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, introducere, cronologie și trad. Ștefan Augustin Doinas, *Receptarea lui Nietzsche în cultura germană*, selecție și trad. de Horia Stanca, București, Humanitas, 1994, p. 90).

66 Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysica*, §736.

67 „Sufletul și corpul meu mă constituie pe mine, iar eu sunt unul. Prin urmare, ele sunt unite unul cu celălalt. Interacțiunea lor, în măsura în care, prin ea, o ființă umană dăinuie, este o unitate, care este cea mai strânsă, de vreme ce este foarte mare și nu există nicio astfel de unitate între sufletul meu și orice alt corp.”, *Ibidem*, §739.

68 *Ibidem*, §85.

69 *Ibidem*, §509.

70 *Ibidem*, §281.

71 *Loc. cit.*

72 *Ibidem*, §284.

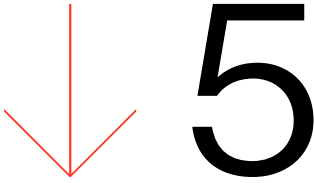
73 „În această lume există un ansamblu de relații eficiente (regatul forțelor [naturii, n.n.]), un ansamblu de relații al utilității și utilizării, un ansamblu de relații al scopurilor (regatul înțelepciunii), un ansamblu de relații subiectiv și formal, un ansamblu de relații al exemplarelor și un ansamblu de relații al semnificațiilor.”, *Ibidem*, §358.

În lume, eu, ca unitate indisolubilă dintre corp și suflet, am o situație mult mai complexă, care include influența pe care forțele naturii o au asupra corpului meu, dar și raportarea acestuia la instrumentele care-mi sunt disponibile, la scopurile pe care mi le impun, la propria mea stare subiectivă și constituție corporală, la alți semeni de-ai mei și la cunoaștere în general⁷⁴. În măsura în care poziționarea corpului îmi dă posibilitatea de a contrabalansa efectele gravitației prin efortul muscular, astfel încât să pot merge, de a folosi instrumente care îmi sunt la îndemână sau de a-mi îndeplini (sau nu) scopurile; în măsura în care corpul meu îmi oferă acces la propria mea stare subiectivă întrucât am conștiința limitelor sale, astfel încât să pot distinge între „interior” și „exterior”; în măsura în care corpul meu îmi dă norma de asemănare după care pot judeca dacă celelalte ființări pe care le văd sunt semeni sau fac parte din alte specii; în măsura în care corpul meu, prin organele de simț și prin simțul intern, îmi oferă fundamentul oricărei cunoașteri, el este *întotdeauna* prezent acolo, atunci când sufletul reprezintă ceva, oricât de abstract ar fi acel lucru.

Toate aceste elemente constituie, în limbajul lui Baumgarten, *poziționarea corpului în univers*, care face posibilă reprezentarea și gândirea lucrurilor în genere, deoarece aici nu vorbim despre corpuri în măsura în care sunt corpuri, ci despre corpuri în măsura în care constituie o parte indisolubilă a unei ființe însuflețite. Prin urmare, sufletul nu mai este gândit ca o substanță imuabilă și de sine stătătoare, ci ca o putere care oferă posibilitatea conștiinței și a reprezentării⁷⁵. În esență, pentru filosoful german, sufletul este gândire conștientă inseparabilă de corp în toate activitățile sale, motiv pentru care putem spune că el deschide deja posibilitatea tezei fundamentale a neuroștiințelor, conform căreia activitatea conștientă are, la nivel cerebral, niște corelate corporale de care nu se poate lipsi.

Este drept însă că Baumgarten încă mai atribuie sufletului, la nivel declarativ cel puțin, statutul de substanță, în măsura în care el oferă temei suficient *anumitor* gânduri⁷⁶. *De facto* însă, definirea sufletului ca *putere* legată intim de poziționarea corporală în lume și reticența în a face din acesta temeiul suficient al *tuturor* gândurilor noastre fac ca statutul de substanță al sufletului să fie unul foarte firav. În măsura în care sufletul are nevoie de corp în toate activitățile sale, se putea la fel de bine spune că sufletul este o *capacitate* sau *putere a corpului*, nu o substanță în sine.

Credem însă că această reticență nu este străină de faptul că Baumgarten nu avea instrumentele conceptuale necesare gândirii sufletului altfel decât în termeni de substanță. Pentru a înțelege însă de ce stau, mai exact, lucrurile astfel, trebuie să vedem modul în care acest suflet, intim legat de corp, are posibilitatea de a cunoaște *tocmai prin intermediul acestuia*.



Estetică și semiotică

În primul rând trebuie să spunem că, pentru filosoful german, cunoașterea în genere este intim legată de semiotică, deoarece semnul este „mediul de cunoaștere a existenței celuilalt”⁷⁷. Cu alte cuvinte, noi nu putem cunoaște nimic despre existența lucrurilor în mod direct, ci doar prin intermediul semnelor și ansamblurilor de semne în care acestea sunt integrate. Tocmai de aceea, potrivit lui Baumgarten, avem o facultate sufletească specializată tocmai în adunarea laolaltă a semnelor într-o reprezentare, numită *facultatea de caracterizare* (*facultas caracteristica*). În acest context însă, ideea de „caracterizare” trebuie înțeleasă în sensul latinescului *character*, care desemna totodată fierul înroșit folosit la însemnarea animalelor, semnul rezultat prin arsură sau incizie cu un astfel de instrument și sensul particular de apartenență pe care acest semn îl dă animalului însemnat. Astfel, și în cazul facultății de caracterizare a sufletului uman, avem a face cu trei elemente: *semn*, *semnificat* și *semnificație*. Caracterizarea nu este nimic altceva decât capacitatea sufletului nostru de a lega laolaltă semnele cu semnificatul într-o semnificație sau înțeles⁷⁸.

Pe de altă parte însă, semnele pot fi cunoscute, fie distinct (în cazul semnelor abstracte), fie confuz sau indistinct (în cazul semnelor sensibile). Primele sunt, în genere, cuvintele pe care le folosim pentru a comunica și a gândi, în măsura în care sunt semne ale unei reprezentări⁷⁹. Ele creează reprezentări simple și, prin sintaxa lor, combină aceste reprezentări primitive în reprezentări mentale complexe, ce formează mediul de cunoaștere al intelectului. Al doilea tip de semne reprezintă datele senzoriale prin care cunoaștem lumea exterioară și care sunt, după cum am văzut deja, percepute în mod confuz. Prin urmare, în virtutea principiului analogiei dintre facultăți, putem vorbi despre două facultăți de caracterizare aparte⁸⁰, o facultate de caracterizare intelectuală, care ține de facultățile superioare de cunoaștere, și o facultate de caracterizare sensibilă, care ține de facultățile inferioare de cunoaștere.

Pe de altă parte însă, știința ce se ocupă de studierea semnelor în genere este semiotica⁸¹. Așadar, în funcție de tipul de semne cu care se ocupă (intelectuale sau senzoriale), semiotica poate fi, de asemenea, de două feluri: (1) filologia este disciplina care se ocupă cu determinarea legilor de funcționare a limbajului și (2) estetica este disciplina

⁷⁷ „Medium cognoscendae alterius existentiae signum”, *Ibidem*, §347.

⁷⁸ „Percep semnele împreună cu semnificatul și, prin urmare, am facultatea de a îmbina semnele laolaltă cu semnificatul într-o reprezentare, care poate fi numită facultatea de caracterizare.”, *Ibidem*, §619.

⁷⁹ *Ibidem*, §350.

⁸⁰ *Ibidem*, §619.

⁸¹ *Ibidem*, §350.

care se ocupă cu legile de formare a reprezentărilor sensibile⁸². Prin urmare, pentru Baumgarten, estetica este prin chiar esența ei semiotică. Lucrurile însă nu sunt atât de simple, deoarece oricare dintre cele două tipuri de semiotică (filologică sau estetică) este compusă din două discipline: euristica și hermeneutica⁸³.

În primul rând, disciplina care se ocupă cu găsirea semnelor primitive (adică nederivate) și a regulilor prin care acestea compun semne derivate este numită *euristică*. În acest punct, am putea crede că Baumgarten se contrazice pe sine, în măsura în care, la începutul acestui studiu, am spus că euristica ce ține de estetică se ocupă cu prezentarea categoriilor și a principiilor generale ale esteticii. Această contradicție este însă doar aparentă, deoarece semnele primitive ale esteticii, în măsura în care constituie mediul cunoașterii sensibile, reprezintă tocmai ceea ce noi numim „categorii estetice”, iar regulile prin care acestea formează semne derivate sunt tocmai principiile gândirii estetice. Prin urmare, în măsura în care vizează înțelegerea modului de formare a semnelor derivate prin combinarea semnelor primitive, semiotica estetică este, în același timp, o *știință combinatorică*⁸⁴.

În al doilea rând, hermeneutica se ocupă cu principiile de cunoaștere a „lucrurilor semnificate prin semne”⁸⁵. Ea urmărește constituirea unui *înțeles* al semnelor primitive adunate în complexe de semne derivate și vizează ceea ce am putea numi *interpretarea* semnelor și adunarea lor în reprezentări – fie intelectuale, fie sensibile.

Cu acestea în minte, putem reconstrui proiectul esteticii lui Baumgarten, pe baza scrierilor sale de metafizică și pe baza reflecțiilor sale asupra filosofiei. În calitate de „știință a cunoașterii sensibile”, estetica este știința care dă seama de modul în care semnele sensibile primitive sunt adunate laolaltă de facultățile inferioare de cunoaștere în reprezentări estetice. Categoriile generale în care se pot încadra semnele sensibile sunt cele șapte categorii estetice prezentate de Baumgarten în cele două volume ale esteticii, împreună cu principiile lor de combinare, astfel încât să se poată atinge perfecțiunea estetică.

Dar pentru ca o astfel de perfecțiune să poată fi atinsă, trebuie ca aceste semne să fie adunate laolaltă, într-o ordine bine determinată, astfel încât să dea seama de o reprezentare adecvată a temei. Deși partea privitoare la ordonarea acestor semne (metodologia estetică) nu a fost scrisă, putem să deducem principiile ei generale din faptul că, în *Reflecțiile despre poezie*, Baumgarten spune că „regula generală a metodei lucide este aceea că reprezentările poetice se succed în așa fel încât tema este reprezentată progresiv, într-o manieră clară din punct de vedere extensiv”⁸⁶. Astfel, fluxul de reprezentări poetice dobândește o claritate înțeleasă într-un mod sintetic, în care bogăția determinațiilor individuale ale lucrului nu este sacrificată în favoarea distincției. Prin urmare, metoda este un fel de *sintaxă* a reprezentărilor poetice, care converg spre reprezentarea clară a temei. În virtutea principiului analogiei, reprezentarea adecvată

82 *Ibidem*, §521.

83 *Ibidem*, §349.

84 *Loc. cit.*

85 *Loc. cit.*

86 *Idem, Meditationes philosophicae de Nunullis ad poema pertinentibus*, §71.

a temei dobândește o coerență internă analogă cu cea a premiselor și concluziilor dintr-un raționament logic⁸⁷.

Pentru a face trecerea la artele vizuale, trebuie să luăm în considerare faptul că Baumgarten consideră percepția ca fiind un fel de „argument senzorial”⁸⁸, analog într-o oarecare măsură argumentelor logice. Așa cum există o întreagă tipologie a argumentelor logice, va exista, în mod analog, și o tipologie a argumentelor sensibile ale percepției. O diferență fundamentală între aceste două tipuri de argumente (logice și sensibile) este faptul că primele vizează puterea de convingere și eficacitatea, pe când cele din urmă vizează eleganța, care este o marcă a frumuseții. Dar, eleganța este dată de figura perceptibilă, în mod analog cu felul în care puterea și eficacitatea argumentelor este dată de figura silogistică.

De asemenea, imaginile senzoriale, ca semne complexe, sunt „semne ale figurii unui altceva”⁸⁹. Cu alte cuvinte, imaginile sunt formate dintr-o serie de percepții ale unor elemente primitive care, prin dispunerea lor, trimit în mod clar dincolo de ele, către o anumită temă. Opera de artă este, prin urmare, o serie de semne dispuse într-o ordine potrivită, care dau seama de o temă estetică și au, prin ele însele, putere de argument. Tocmai această dispunere dă caracterul de frumusețe al imaginii ca fenomen sensibil prin excelență. Astfel, ajungem la cea de-a treia parte a esteticii, și anume *semiotica*, ce tratează „semnele frumosului gândit și ordonat”⁹⁰.

Vedem astfel că prefigurarea programului esteticii ca știință a cunoașterii sensibile are o coerență internă care, deși nu avem la dispoziție întregul lucrării, poate fi sesizată cu ușurință. Prima parte a esteticii este o „semiotică euristică”, în sensul determinat mai devreme. Ea descoperă semnele primitive ale frumosului și principiile lor de combinare în semne derivate. Cea de-a doua parte, metodologia, expune principiile de ordonare a acestor semne primitive, sintaxa lor de dispunere într-o figură care să reprezinte în mod clar și transparent tema. În fine, cea de-a treia parte, semiotica, este, de fapt, o hermeneutică în sensul definit mai sus și expune modurile și principiile cunoașterii lucrurilor semnificate prin semne. Ea aduce laolaltă cele două părți prin determinarea modurilor în care expresia artistică poate ajunge să producă, în privitor, o trăire estetică.

Trebuie să recunoaștem însă că există, totuși, o lacună în proiectul lui Baumgarten, în măsura în care nu se arată în mod clar fundamentul pornind de la care noi percepem semnele împreună cu semnificațiile lor. Deși o evidență fenomenologică pentru mintea umană, această teză rămâne totuși un postulat. Niciunde nu se arată modul în care semnele senzoriale, provenind din exteriorul nostru prin intermediul corpului, sunt legate între ele într-un ansamblu de semnificații. Se spune doar că, în lume, există mai multe tipuri de ansambluri (*nexus*), dintre care cele mai importante sunt următoarele: (1) un ansamblu al efectelor, dat de relațiile de cauză și efect instituite de forțele naturii; (2) un ansamblu al scopurilor, dat de legile eticii, care converg spre un bine general și,

87 *Ibidem*, §72.

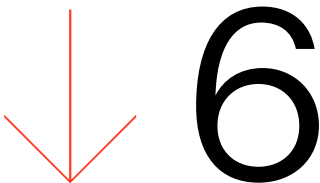
88 *Idem*, *Aesthetica*, §26.

89 *Idem*, *Metaphysica*, §852.

90 *Idem*, *Aesthetica*, §13.

în fine, (3) un ansamblu al semnificațiilor⁹¹. Acestea sunt cele trei mari domenii ale naturii, moralei și cunoașterii, care sunt legate de ipoteza armoniei universale prestabilite⁹², care spune că toate obiectele lumii sunt interconectate și că nu există „insule” separate de întreg.

Această lacună nu poate fi însă imputată gânditorului german din două motive fundamentale. În primul rând, pentru gândirea vremii sale, această ipoteză avea valoare de axiomă. Formulată ca atare de Leibniz, postulatul armoniei prestabilite universale era fundamental pentru întreaga școală a lui Wolff și a făcut posibilă știința vremii, nu doar în domeniul filosofiei, ci și în al științelor exacte. În al doilea rând, Baumgarten însuși nu avea la dispoziție conceptele necesare pentru a găsi fundamentul comun al acestor ansambluri, care a fost descoperit abia mai târziu și, care după cum o să vedem în continuare, are să fie punctul fundamental în care noile proiecte din estetica științifică contemporană se diferențiază de programul esteticii moderne. Aceste concepte sunt furnizate abia de teoria matematică a informației, formulată de Claude Shannon în anul 1948⁹³, ce a făcut posibilă atât estetica informațională, cât și studiile din neuroștiințe.



Era informației și relevanța conceptului de *informație* pentru cercetările contemporane

Ideea de informație, deși prezentă în cultura europeană încă din latina clasică, a trecut, de-a lungul timpului, prin mai multe schimbări de sens. Cuvântul latinesc, *informatio*, avea sensul principal de „a schița” sau „a da formă” unei anumite idei, fie că este vorba despre o formă concretă (ca în artă), fie de o formă conceptuală (ca în filosofie). Pe această ambiguitate de sens mizează, de exemplu, Cicero⁹⁴, atunci când vorbește despre reprezentarea unei întregi cugetări prin imaginea unui singur cuvânt, așa cum fac pictorii desăvârșiți în arta lor. În acest sens, ideea de *informatio* poate fi văzută ca un sinonim a ceea ce noi, astăzi, numim „expresie” (a unei idei), fie prin artă, fie prin gândirea discursivă. Tot acesta este sensul vizat de același Cicero, care, în *De natura deorum*⁹⁵, traduce conceptul epicurean de πρόληψις (conceptualizare văzută ca reprezentare a lucrurilor pentru suflet) cu *informatio rei*, adică schițare sau punere în formă a lucrurilor de către suflet.

⁹¹ *Idem, Metaphysica*, §358. În acest context, filosoful german vorbește despre șase astfel de ansambluri, dar, pentru necesitățile discuției noastre, cele trei enumerate sunt suficiente.

⁹² *Ibidem*, §357.

⁹³ Claude E. Shannon, „A Mathematical Theory of Communication”, în *The Bell System Technical Journal*, vol. 27 (iul.–oct. 1948), pp. 623–656.

⁹⁴ Cicero, *De Oratore*, 2, 357–358.

⁹⁵ *Idem, De natura deorum*, 1, 43.

Pe lângă acest înțeles, pe care-l putem numi „obiectiv”, al cuvântului *informatio*, latina dezvoltă însă, concomitent, și un înțeles „subiectiv”, care este legat de procesul de educație. Potrivit acestuia, *informatio* înseamnă formarea cuiva prin educație⁹⁶. În acest sens vorbește și gânditorul creștin Tertulian despre Moise ca „educator al poporului” (*populi informator*)⁹⁷. Așa stând lucrurile, informația privită în sens subiectiv este procesul prin care un dascăl „comunică” cunoștințe învățăcelului.

Având în vedere cele două înțelesuri tocmai expuse, nu putem să nu observăm faptul că, la origine, cuvântul *informatio* era legat de viziunea filosofică a lui Platon și Aristotel, care presupune că ideile dau formă materiei. De altfel, etimologic vorbind, cuvântul *informatio* este compus în jurul cuvântului *forma*, care este una dintre traducerile latinești ale noțiunii de *idee* (gr. ἰδέα, εἶδος, μορφή). Așadar, noțiunea de *informație* privea, în primă instanță, accesul uman la lumea platonice a ideilor, fie prin intermediul procesului de conceptualizare specific gândirii înseși, fie prin transmitere de cunoștințe în procesul de educație.

Interesantă este însă turnura pe care ideea de *informație* o ia în Evul Mediu, când ajunge să definească, nici mai mult, nici mai puțin, decât creația umană în raport cu creația divină. Lucrurile stau astfel deoarece, de pildă, pentru Toma din Aquino, creația umană este doar o „punere în formă a materiei” (*informatio materiae*), pe când doar actul divin este capabil de a crea lucrurile în mod original, adică de a crea chiar *ideea* lucrurilor din nimic⁹⁸. În domeniul uman, creația nu este posibilă decât în condițiile în care ființa lucrurilor, ideile însele au fost deja create în sens original de către Dumnezeu. Pe lângă acest sens, gândirea medievală continuă să păstreze și sensul pedagogic al ideii de *informație*, în expresii precum *informatio virtutum* („formarea virtuții”) și *informatio morum* („formarea moravurilor”)⁹⁹.

Abia prin venirea modernității și a revoluției carteziene, care pune subiectul, gândit ca *res cogitans*, în centrul gândirii filosofice, sensul ideii de *informație* ajunge să aibă o conotație strict subiectivă, în măsura în care procesul de informare își pierde sensul principal inițial, acela de punere în formă a ideilor, și „este redus la schimbul de informații despre lume”¹⁰⁰. Începând cu secolele al XVI-lea și al XVII-lea, informarea se referă doar la transmiterea de mesaje cu conținut informativ între indivizi, fapt ce poate fi pus, de asemenea, pe o schimbare de paradigmă a gândirii filosofice.

Trecerea de la o ontologie cu accentul pus pe idei ca entități existente în sine, independent de subiectul cunoscător, la o ontologie subiectivistă, în care ideile nu există decât în măsura în care sunt gândite de un subiect¹⁰¹, poate fi văzută ca una dintre cauzele principale ale acestei transformări de sens. În măsura în care ideile nu mai sunt entități în sine, ci doar forme ale gândirii umane, singurul mod în care are sens să vorbim despre idei este cel comunicațional, în care subiectul își comunică gândurile unui alt

96 Cicero, *Orator ad Brutum*, 33.

97 Tertulian, *Adversus Marcionem*, 4, 22.

98 Toma din Aquino, *Summa theologiae*, trad. Alexander Baumgarten (coord.) et. al., prefață de Adriano Oliviero, lămuriri preliminare de Alexander Baumgarten, Iași – București, Polirom, 2009, pp. 410–420.

99 Raphael Capurro, „Past, present and future of the concept of information”, în *TripleC* 7(2), 2009, p. 129.

100 *Ibidem*, p. 130.

101 Ca argument pentru această schimbare de perspectivă, putem aminti chiar definiția dată de Descartes, părintele gândirii moderne, ideilor. Pentru acesta, ideea este „forma oricărei percepții (însoțită de conștiință)”, ea neavând o existență exterioară minții umane, așa cum se întâmplă în ontologia antică – v. René Descartes, *Meditationes de prima philosophia*, în românește după textul original, cu un rezumat, punct cu punct, al întămpinărilor și răspunsurilor, precum și un indice de Constantin Noica, București, Tipografia Bucovina, 1937, p. 95.

subiect. Acesta este, de altfel, și sensul pe care ideea de informație îl avea în perioada în care scria Baumgarten, motiv pentru care ea nu putea ajuta la stabilirea unui *teren comun* între *semne*, gândite ca elemente independente de conștiință, și *sens*, gândit ca produs al facultății de caracterizare. În măsura în care, în epoca despre care vorbim, informația nu avea (și) un sens obiectiv, este normal ca semnul să nu poată fi despărțit de semnificat cu ajutorul acestui concept.

O ultimă dezvoltare în istoria ideii de informație relevantă pentru cercetarea noastră vine, la mijlocul secolului al XX-lea, însă nu dinspre filosofie, ci mai degrabă dinspre gândirea inginerescă. În acest sens, părintele noțiunii contemporane de informație este Claude Shannon, gânditorul a cărei teorie despre informație este centrală atât esteticii informaționale¹⁰², cât și neuroștiințelor¹⁰³. Într-o lucrare scurtă, intitulată *Teoria matematică a comunicării*¹⁰⁴, Shannon încearcă să rezolve problema transmiterii la distanță a mesajelor fără erori, cu ajutorul unui concept de informație care, la prima vedere, pare „dezamăgitor și bizar”¹⁰⁵. Asta deoarece inginerul american își propune, din rațiuni tehnice, să elimine orice conținut semantic din definiția informației. După cum afirmă Shannon în chiar introducerea lucrării sale, „problema fundamentală a comunicării este aceea de a reproduce la un anumit punct, în mod exact sau măcar aproximativ, un mesaj selectat la un alt punct. Adesea, mesajele au *sens*, adică se referă la sau sunt corelate cu anumite entități fizice sau conceptuale. Aceste aspecte semantice ale comunicării sunt irelevante pentru problema inginerescă”¹⁰⁶. Cu alte cuvinte, în această paradigmă, nu conținutul semantic, ci patternurile statistice care pot fi codificate și decodificate într-un sistem binar de comunicare format dintr-un emițător și un receptor sunt elementele ce definesc informația.

Astfel stând lucrurile, putem observa faptul că, prin separarea conceptului de informație de conținutul său semantic, Shannon se apropie, din nou, de un sens „obiectivist” al ideii de informație¹⁰⁷, definit riguros din punct de vedere statistic. Întrucât înțelegerea teoriei matematice a informației necesită cunoștințe avansate de matematică, nu putem intra în contextul de față în toate detaliile sale, însă putem spune că, din punctul de vedere al lui Shannon, informația este cuantificată în *biți* (eng. *binary units*, „unități binare”), care pot fi codificați, respectiv decodificați cu ajutorul unui algoritm. Prin urmare, informația există *in sine*, independent de conștiința umană, în măsura în care ea se exprimă prin impulsuri (electromagnetice sau de altă natură) cu configurație binară. Mesajul pe care informația îl codifică, pe de altă parte, este ceva ce trebuie interpretat de către om. În măsura în care oamenii își transmit, de obicei, mesaje, nu informații, putem vedea informația ca un „suport” al mesajelor.

Pentru claritate, putem lua un exemplu din artele vizuale: o lucrare de artă digitală în format nevectorial. Ea este, în principiu, o „hartă de biți” (*bitmap*) sau o colecție de pixeli. Pentru ca mesajul estetic să poată ajunge la receptor, algoritmul care codifică imaginea într-un fișier trebuie să transmită calitățile (de ex. culoare) și pozițiile fiecărui pixel, astfel încât imaginea să poată fi recompusă, printr-un cod comun, de aplicația

102 Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 123.

103 Johnjoef McFadden, „Integrating information in the brain’s EM field: the cemi field theory of consciousness”, în *Neuroscience of Consciousness*, 2020, 6(1): niaa016, p. 2.

104 Claude E. Shannon, „A Mathematical Theory of Communication”, ed. cit., pp. 623–656.

105 Idem și Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press, 1972 (orig. 1949), p. 31.

106 Claude E. Shannon, „A Mathematical Theory of Information”, ed. cit., p. 379.

107 Raphael Capurro, op. cit., p. 132.

care recepționează informația, pentru ca mesajul să poată fi interpretat de un subiect uman. Dar, dacă gândim astfel o imagine, ca o colecție de semne grafice ce pot fi descompuse, codificate digital, iar apoi recombuse, înseamnă că putem gândi, la fel de bine, și un algoritm care să *genereze* mai degrabă decât să *transmită* această colecție de pixeli. Acest algoritm nu ar trebui să înțeleagă *mesajul estetic* transmis, ci doar legile statistice de compoziție a unui mesaj estetic în genere, adică legile de dispunere a pixelilor. În esență, aceasta este ideea ce stă la baza esteticii informaționale.

În ceea ce privește neuroștiințele, dacă luăm în considerare că percepțiile noastre sunt, de fapt, impulsuri electromagnetice procesate și integrate de creierul uman¹⁰⁸ în senzații conștiente, atunci ne putem da seama că aceeași noțiune matematică de informație funcționează și în acest domeniu. De fapt, primele aplicații ale teoriei informației la neuroștiințe au venit la scurt timp după ce Shannon și-a publicat lucrarea, în 1952, când MacKay și McCulloch au folosit conceptul matematic de informație pentru a propune limite ale capacității de transmisie a unei celule nervoase¹⁰⁹. De atunci, s-au deschis mai multe direcții de studiu în neuroștiințe, ce folosesc teoria matematică a informației¹¹⁰, și chiar un întreg domeniu aparte, neuroștiințele computaționale, printre care se numără și neuroestetica computațională¹¹¹.

Acest domeniu de studiu nou creat urmărește îmbinarea dezvoltărilor actuale ale esteticii informaționale din domeniul inteligenței artificiale cu cercetările din neuroștiințe, pornind de la modele teoretice care postulează un grad anumit de similitudine între funcționarea creierului și funcționarea algoritmilor de inteligență artificială¹¹². Prin urmare, putem spune că ideea de informație este fundamentul comun ce a făcut posibilă turnura științifică a esteticii contemporane. Rămâne însă să arătăm că această estetică a rămas, în continuare, în cadrele trasate de proiectul lui Baumgarten.

Până atunci, să observăm că această definiție a informației, dată de Shannon este fundamentală pentru înțelegerea lumii în care trăim. În măsura în care vorbim despre o „societate a informației” și despre o „eră a informației”, conceptul matematic de informație este conceptul central al *Weltanschauung*-ului contemporan. Cu toate acestea, el nu ar trebui suprasolicitat. Shannon însuși scrie un editorial în anul 1956¹¹³ în care subliniază faptul că ceea ce el numește „teoria informației” este o ramură a matematicii „ale cărei rezultate de bază sunt orientate într-o direcție foarte bine determinată, o direcție care nu este neapărat relevantă pentru domenii precum psihologia, economia sau științele sociale”¹¹⁴. Motivul este acela că științele enumerate se ocupă mai degrabă cu *interpretarea* unor anumite mesaje, nu cu problemele tehnice ale transmiterii informației.

108 Johnjoe McFadden, „Integrating information in the brain’s EM field: the cemi field theory of consciousness”, in *Neuroscience of Consciousness*, 2020, 6(1): niaa016.

109 Donald MacKay & Warren S. McCulloch, „The limiting information capacity of a neuronal link”, in *Bulletin of Mathematical Biophysics*, 14, pp. 127–135.

110 Alexander G. Dimitrov, Aurel A. Lazar și Jonathan D. Victor, „Information theory in neuroscience”, in *Journal Of Computational Neuroscience*, 2011, 30, pp. 1–5.

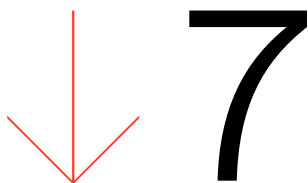
111 Rui Li și Junsong Zang, „Review of computational neuroaesthetics: bridging the gap between neuroaesthetics and computer science”, in *Brain Informatics*, vol 7 (2020): 16.

112 Stanislas Dehaene, Michel Kerszberg, Jean-Pierre Changeux, „A neuronal model of a global workspace in effortful cognitive tasks”, in *Proceedings of the National Academy of Sciences*, noi. 1998, 95 (24) 14529–14534; DOI: 10.1073/pnas.95.24.14529.

113 Claude E. Shannon, „The Bandwagon”, in *IRE Transactions on Information Theory*, vol. 2 (1)/march 1956, p. 3.

114 *Loc. cit.*

Mai mult, încă din primii ani de după publicarea lucrării lui Shannon, existau deja debateri acerbe care tindeau să găsească în conceptul de informație „sfântul Graal” al înțelegerii tuturor domeniilor de cercetare. Este clar însă că lucrurile nu stau astfel, iar dacă vorbim despre o eră a informației, aceasta înseamnă că, în lumea în care trăim, informația gândită matematic este suportul activităților noastre, nu neapărat răspunsul la toate problemele noastre. Cu alte cuvinte, chiar dacă în spatele oricărui act de comunicare în lumea digitală stă ideea matematică de informație descrisă de Shannon, asta nu înseamnă că totul se poate reduce la această idee. Neuroestetica și estetica informațională însă, în măsura în care interpretează creierul uman, respectiv opera de artă, ca sisteme de transmitere și procesare a informației estetice, și-au găsit în teoria matematică a informației un temei comun, pe care se pot dezvolta științific.



Vechea și noua estetică

Potrivit celor discutate mai sus, „noua estetică” este direcția de cercetare din esteticile actuale care continuă programul prefigurat de Baumgarten pe baza noilor instrumente ale statisticii și ale teoriei matematice a informației. Pe lângă aceasta, o altă trăsătură a acestor demersuri este aceea că ele integrează în chiar nucleul lor tehnologia modernă, văzută deja mai degrabă ca parte constituantă a conștiinței și existenței omului contemporan, decât ca mijloc exterior de gestionare a nevoilor existenței. Așa cum estetica informațională nu ar fi posibilă fără dezvoltarea computerelor și sistemelor de calcul moderne, nici neuroestetica nu ar fi posibilă fără descoperirile din zona tehnologiilor medicale de scanare cerebrală. De pe aceste poziții, noile discipline ale neuroesteticii și inteligenței artificiale continuă tradiția esteticii moderne într-o altă paradigmă științifică.

În ceea ce privește neuroestetica, putem observa că ea continuă tradiția de gândire a unității dintre corp și conștiință, deschisă de Baumgarten, punând accentul pe activitatea cerebrală care o generează. În aceste coordonate, creierul uman „construiește” experiența estetică în strânsă legătură cu suportul biologic al organismului nostru, modelat de-a lungul evoluției. Chiar dacă avem a face cu nivele de descriere diferite – unul neuro-biologic, celălalt filosofic –, punctul comun al acestor descrieri constă într-o tendință, debutantă cu Baumgarten și continuată de-a lungul istoriei culturii europene, de a privi corpul ca factor din ce în ce mai important în înțelegerea conștiinței umane.

Ceea ce este însă și mai interesant este faptul că, la fel ca în cazul gândirii lui Baumgarten, pentru care perfecțiunea cunoașterii estetice implica o punere în mișcare a tuturor facultăților sufletului în conformitate cu poziționarea corpului, și în neuroștiințe vedem că, în timpul contemplării, sistemele sensorio-motor, emoțional-evaluativ

și semantic-cognitiv de procesare a informației din creierul nostru sunt activate¹¹⁵. Cu alte cuvinte, experiența estetică nu este o experiență pur emoțională, ci una în care sensibilitatea, afectivitatea și gândirea sunt aduse laolaltă într-un mod armonios, nu doar la nivelul conștiinței, ci și la nivelul funcționării creierului nostru. Diferența dintre cele două descrieri este, iarăși, una de nivel, dar cele două converg atât la nivel structural, cât și la nivel de rezultate.

Acesta este și motivul pentru care putem spune că direcția neuroestetică de cercetare continuă proiectul lui Baumgarten. Punerea trăirii estetice în legătură strânsă cu corpul și conceperea ei ca fenomen integrator al sensibilității, afectivității și gândirii sunt moșteniri pe care gânditorul german le-a lăsat cercetărilor contemporane, fie că ei sunt conștienți de acest fapt, fie că nu. Ca origine, programul esteticii lui Baumgarten se desfășoară, în continuare, în neuroestetica contemporană.

Trecând acum la estetica informațională, este suficient să privim la ceea ce am putea numi „tratatul fondator” al acestui domeniu, *Aesthetica* lui Max Bense, pentru a vedea niște concordanțe evidente. În primul rând, Max Bense definește, la fel ca Baumgarten, estetica drept semiotică. „Punerea în evidență a semnelor și a lumii semnelor constituie principalul câmp de cercetare al analizei estetice a operei de artă”¹¹⁶ și, din acest punct, estetica este o disciplină care urmărește să determine regulile matematice și statistice de dispunere a semnelor, astfel încât obiectul obținut să dobândească calități estetice. Din acest punct de vedere, „expresia de «frumos» se referă la semne și la serii de semne”¹¹⁷. În această linie de gândire, opera de artă este dispunerea ordonată a unor semne primitive într-un semn complex. Tocmai de aceea, estetica gândită ca analiză semiotică a operei de artă este împărțită de Max Bense în două discipline principale: (1) micro-estetica, disciplină ce studiază „aspectele care nu sunt direct accesibile sau evidente ale operei de artă sau obiectului estetic”¹¹⁸ și (2) macro-estetica, disciplină ce vizează „aspectele accesibile și evidente când este vorba despre perceperea sau reprezentarea unui obiect estetic sau a unei opere de artă”¹¹⁹. Vedem astfel că, în ceea ce privește structura, „noua estetică” a lui Max Bense corespunde punct cu punct proiectului lui Baumgarten. Așa cum semiotica în sensul lui Baumgarten, văzută ca *euristică*, este o disciplină *combinatorică* ce își propune să explice modul în care semnele primitive sunt dispuse în semne complexe care converg spre un sens, și estetica lui Bense, ca semiotică micro- și macro-estetică, urmărește același lucru.

Ciudat și interesant în același timp este faptul că Max Bense nu-l citează explicit pe Baumgarten și, mai mult decât atât, consideră că „diferența dintre estetica clasică și cea modernă (*adică „noua estetică”, n.n.) nu este alta decât aceea dintre conceptul ontic și cel semantic de frumos*”¹²⁰. Or, dacă ne raportăm la proiectul esteticii moderne doar în acest sens, *noua estetică este vechea estetică*. Estetica lui Baumgarten nu este mai puțin semiotică decât cea a lui Bense. Adevărata diferență dintre ele, pe care Bense nu o subliniază pe cât de mult ar merita, ține de *metodologie* și vizează integrarea teoriei matematice a informației și tehnologiei contemporane în studiul estetic.

115 Anjan Chatterjee și Oshin Vartanian, „Neuroaesthetics”, în *Trends in Cognitive Sciences*, iul. 2014, vol. 18, nr. 7.
 116 Max Bense, *Aesthetica*, ed. cit., p. 138.
 117 *Ibidem*, p. 139.
 118 *Ibidem*, p. 142.
 119 *Loc. cit.*
 120 *Ibidem*, p. 138.

Adevărata diferență dintre vechea și noua estetică este, de fapt, paradigma științifică în care se lucrează. În rest, estetica informațională urmează același proiect conceput de Baumgarten cu mai bine de două secole în urmă.

Așa stând lucrurile, dacă punem laolaltă observațiile pe care le-am făcut în acest capitol, putem spune că ceea ce am numit „turnura științifică a esteticii contemporane” sau „noua estetică” este continuatorul de drept al programului lui Baumgarten, dar și speranța lui de realizare. Aducând împreună cercetările din neuroestetică și estetica informațională, neuroestetica computațională are șansele de a împlini visul modern al unei științe riguroase a cunoașterii sensibile.

Desigur că acest demers trebuie văzut cu un optimism temperat. La ora actuală, încă mai sunt multe necunoscute, atât în zona neuroesteticii, cât și în cea a inteligenței artificiale. Cu toate acestea însă, un domeniu nou și fertil de lucru se deschide în fața ochilor noștri, care ar putea, totodată, să ne schimbe modul în care producem, contemplăm și gândim fenomenele estetice.

Bibliografie

- Aristotel, (1) *Metaphysica*, ed. W. D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1970; (2) *Metafizica*, traducere, comentarii și note de Andrei Cornea, București, Humanitas, 2001; (3) *Metafizica*, trad. Ștefan Bezdechi, note și indice alfabetic de Dan Bădărău, București, IRI, 1999; (4) *Metafizica A-N*, traducere, notiță introductivă și note de Gheorghe Vlăduțescu, București, Paideia, 2011.
- Idem*, (1) *Ethica Nicomachea*, edited by I. Bywater, Oxford, Clarendon Press, 1962; (2) *Etica Nicomahică*, traducere, studiu introductiv, comentarii și index de Stella Petecel, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988.
- Idem*, Alexander Gottlieb, (1) *Aesthetica*, 2 vol., Frankfurt / Oder, 1750–58; reprinted in 1 volume, Hildesheim & New York, Georg Olms, 1970; (2) *Teoretische Ästhetik: Die Grundlegenden Abschnitte der Aesthetica (1750/58)*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 1983.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb, (1) *Metaphysica*, editio VII, Halle, impensis C. H. Hemmerde, 1779; (2) *Metaphysics. A Critical Translation with Kant's Elucidations, Selected Notes and Related Materials*, translated and edited with an Introduction by Courtney D. Fugate and John Hymers, London, Bloomsbury, 2014.
- Idem*, (1) *Meditationes philosophicae de Nullo ad poema pertinentibus*, ristampa dell'unica edizione de 1735 a cura di Benedetto Corce, 1900, Napoli; (2) *Reflections on Poetry*, translated, with the original text, an Introduction, and notes by Karl Aschenbrenner and William B. Holther, Los Angeles, University of California Press, 1954.
- Bense, Max, (1) *Aesthetica: Einführung in die neue Aesthetik*, Baden, Agis, 1965; (2) *Aesthetica: Introduction a nouvelle esthétique*, traduction de l'allemand par Judith Yacar, Preface par Hans Hartje, Paris, CERF, 2007.
- Capurro, Raphael, „Past, present and future of the concept of information”, in *TripleC*, 7(2), 2009.
- Carnap, Rudolf, *Vechea și noua logică. Carnap prin el însuși*, ediție, traducere, note și comentarii, postfață de Alexandru Boboc, București, Paideia, 2001.
- Cicero, M. Tullius, *De Natura Deorum*, in *M. Tulli Ciceronis Scripta Quae Manserunt Omnia. Fasc. 45*, ed. W. Ax, 1933.
- Changeux Jean-Pierre, *Raison et Plaisir*, Odile Jacob, Paris, 1994.
- Idem*, *De Oratore*, in *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, vol. 1, ed. A. S. Wilkins, 1902.
- Chatterjee, Anjan și Vartanian, Oshin, „Neuroaesthetics”, in *Trends in Cognitive Sciences*, July 2014, vol. 18, no 7.
- Dehaene, Stanislas, Kerszberg, Michel și Changeux, Jean-Pierre, „A neuronal model of a global workspace in effortful cognitive tasks”, in *Proceedings of the National Academy of Sciences*, noi. 1998, 95 (24) 14529–14534; DOI: 10.1073/pnas.95.24.14529.
- Descartes, René, *Meditationes de prima philosophia*, în românește după textul original, cu un rezumat, punct cu punct, al întâmpinărilor și răspunsurilor, precum și un indice de Constantin Noica, București, 1937.
- Dimitrov, Alexander G., Lazar, Aurel A. și Victor, Jonathan D., „Information theory in neuroscience”, in *Journal Of Computational Neuroscience*, 2011.
- Gartz, Felix M., „The Object of Aesthetics”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 1, no 4 (Winter, 1941–1942).
- Gregor, Mary J., „Baumgarten's Aesthetica”, in *The Review of Metaphysics*, vol. 37, nr. 2 (dec. 1983).
- Guyer, Paul, *A History of Modern Aesthetics*, vol. 1: *The Eighteenth Century*, Oxford, Cambridge University Press, 2017.
- Heraclit, (1) *Fragmenta*, în Diels H., Kranz W., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th ed., Weidmann, Berlin, 1951; (2) *Fragmente*, în Ion Banu, Adelina Piatkowski, *Filosofia greacă până la Platon*, vol. I, partea a 2-a, trad. și note de Adelina Piatkowski și Ion Banu, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979.
- Li, Rui și Zang, Junsong, „Review of computational neuroaesthetics: bridging the gap between neuroaesthetics and computer science”, in *Brain Informatics*, vol. 7 (2020): 16.
- MacKay, Donald. M. și McCulloch, Warren S., „The limiting information capacity of a neuronal link”, in *Bulletin of Mathematical Biophysics*, 14.
- McFadden, John Joe, „Integrating information in the brain's EM field: the cemi field theory of consciousness”, in *Neuroscience of Consciousness*, 2020, 6(1): niaa016.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenologia percepției*, trad. Ilieș Cămpăanu și Georgiana Vătăjelu, Oradea, Aion, 1999.
- Mirbach, Dagmar, „Magnitudo Aesthetica, Aesthetic Greatness. Ethical Aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's Fragmentary Aesthetica (1750/58)”, in *The Nordic Journal of Aesthetics*, nr. 36–37, (2008/2009).
- Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra*, introducere, cronologie și trad. Ștefan Augustin Doinaș și Receptarea lui Nietzsche în cultura germană, selecție și trad. de Horia Stanca, București, Humanitas, 1994.
- Shannon, Claude E., „A Mathematical Theory of Communication”, in *The Bell System Technical Journal*, vol. 27 (iul.–oct. 1948).
- Idem* și Weaver, Warren, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, University of Illinois Press, 1972 (orig. 1949).
- Shannon, Claude E., „The Bandwagon”, in *IRE Transactions on Information Theory*, vol. 2 (1)/mar. 1956.
- Toma din Aquino, *Summa theologica*, trad. Alexander Baumgarten (coord.) et al., prefață de Adriano Oliviva, O. P., lămuriri preliminare de Alexander Baumgarten, Iași – București, Polirom, 2009.

„Etica și estetica sunt unul și același lucru.”

Temeiuri ale esteticii analitice în *Tractatus Logico-Philosophicus*
al lui Ludwig Wittgenstein

Constantin
Aslam

Abstract

In this article I argue that Ludwig Wittgenstein created the frames of thought of analytical philosophy and, consequently, of analytical aesthetics, by changing direction in the original data of the tradition inherited from Gottlob Frege and Bertrand Russell.

Keywords

analytical thinking and philosophy

analytical aesthetics

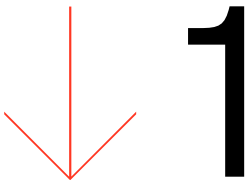
aesthetics

ethics

language

logic

mysticism



Introducere

O bună parte dintre marile tematizări ale esteticii analitice de astăzi, practică în mod profesionist mai ales în spațiul anglo-saxon de cultură, își are originea în filosofia lui Ludwig Wittgenstein, care a fixat, alături de Gottlob Frege, Bertrand Russell și George Moore, cadrele de gândire ale tradiției analitice de reflecție. În fapt, nu doar estetica analitică și-l revendică pe Wittgenstein ca pe un antemergător, ci și alte domenii umaniste desprinse din marele trunchi istoric al filosofiei. „În cataloagele marilor edituri, numele lui apare adesea ca titlu al unei secțiuni, alături de alte secțiuni consacrate marilor discipline filosofice, cum ar fi logica, epistemologia, filosofia limbajului, filosofia minții sau filosofia morală. O practică la prima vedere surprinzătoare, care nu se justifică doar prin proporțiile neobișnuite ale literaturii ce s-a scris deja în jurul textelor și temelor gânditorului austriac. Determinantă pentru această decizie pare a fi fost mai degrabă împrejurarea că scrierile lui pot fi cu greu subsumate unor discipline și preocupări filosofice consacrate”¹. Mai mult decât atât, Peter Kampitz, unul dintre cei mai pertinenti istorici ai filosofiei din spațiul german de expresie, vorbește despre un fenomen cultural numit „Wittgenstein Industry”², cu referință la

¹ Mircea Flonta, *Ludwig Wittgenstein și tradiția filosofică*, în *Cum recunoaștem pasărea Minervei?*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1998, p. 171.

² V. Peter Kampitz, *Wittgenstein sau Lumea ca limbaj*, în *O istorie a filosofiei austriece*, trad. Radu Gabriel Părvu, București, Ed. Humanitas, 1999, pp. 227–252.

faptul că există un număr considerabil de cercetători și exegeți specializați strict, după principiul diviziunii muncii intelectuale, pe anumite părți ori aspecte tematice ale gândirii lui Wittgenstein, care publică în fiecare an un număr impresionant de articole și studii de specialitate, arhivate în reviste și bănci de date ce depășesc puterile de lectură ale unui singur cititor.

În ce măsură îl putem considera pe Wittgenstein ca pe unul dintre antemergătorii esteticii analitice? La această întrebare se poate răspunde, fără pretenții de exhaustivitate, în cel puțin trei moduri.

Primul răspuns este de natură factologică și ar putea consta în operația de inventariere a trimiterilor bibliografice și a ocurențelor legate de opera lui Wittgenstein, pe care le putem identifica în scrierile esteticienilor profesioniști care se autoidentifică cu aria tradiției analitice. Evident că o astfel de operație exegetică ține de o imposibilitate factuală, iar rezultatele unui astfel de demers exegetic nu ar putea depăși nivelul simplei descrieri.

Cum știm, simpla inventariere a citărilor nu spune nimic despre osatura logică a unei construcții conceptuale sistematice și nici despre mesajul unui text sau al unor reprezentări teoretice care formulează pretenții de adevăr. Firește că autori de prim plan ai esteticii analitice de ieri și de azi, precum Robin George Collingwood, Moritz Weitz, Frank Sibley, Monroe Beardsley, George Dickie, Nelson Goodman, Joseph Margolis, Harold Osborne, Jerome Stolnitz, William Wimsatt, Richard Wolheim, Arthur Danto, Noël Carol, Clive Bell, Roger Scruton, Susanne Langer etc. fac continuu trimiteri la ideile lui Wittgenstein, dar faptul că atare nu spune nimic despre o posibilă influență sistematică a gânditorului austriac. Adevărul acestei afirmații se păstrează chiar dacă identificăm anumite nume sonore din estetica analitică, cum sunt cele ale lui Moritz Weitz sau Virgil Aldrich, ce susțin că ei continuă, într-un fel sau altul, spiritul gândirii lui Wittgenstein în domeniul filosofiei artei³.

Al doilea răspuns ar putea consta în identificarea acelor lucrări de estetică ale lui Wittgenstein care au făcut școală, precum Kant în filosofia cunoașterii sau Hegel în metafizică ori estetică. Lucrările de istorie a filosofiei tratează, cum se știe, în capitole separate, atât contribuția neokantienilor, Hermann Cohen, Paul Natorp, Ernst Cassirer ori Heinrich Rickert, în domeniul filosofiei cunoașterii și valorilor, cât și pe cea a neohegelienilor cu contribuții în estetică, Benedetto Croce, ori metafizică, precum Francis Herbert Bradley și J. M. Mc. Taggart. Or, în ceea ce-l privește pe Wittgenstein, există neo-wittgensteinieni doar în domeniile logicii și epistemologiei, cum sunt reprezentanții „Cercului de la Viena” (Moritz Schlick, Otto Neurath, Rudolf Carnap etc.), care au impus ideea de empirism logic plecând de la *Tractatus Logico Philosophicus*, și, deopotrivă, în filosofia logicii și a limbajului, Alonso Churk, G. H. von Wright, Willard Van Orman Quine, Alfred Tarski etc.⁴. Or, în estetica analitică nu există neo-wittgensteinieni, chiar

³ V. Moritz Weitz (ed.), *Problem in Aesthetics*, New York, Mac Milan, 1958, și Virgil Aldrich, *Philosophy of art*, Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1963. Un comentariu relevant pentru această înrudire cu ideile lui Wittgenstein este realizat de George Dickie, în *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997 – Chapter 3, *The aesthetic attitude in the Twentieth Century*, *Aesthetic Perception: <Seeing As>*, pp. 34–37 și Chapter 6, *Twenty – Century Theories of Arts: 1914 to the 1950s*, Morris Weitz: *Art as an Open Concept*, pp. 69–73.

⁴ V. Constantin Stoescu, *Limbaj, experiență, cunoaștere. Cercetări asupra empirismului logic*, Ed. Pelican, Giurgiu, 2009, și Michael Devitt, Kim Sterenly, *Limbaj și realitate. O introducere în filosofia limbajului*, traducere și cuvânt înainte de Radu Dudău, Iași, Ed. Polirom, 2000, în mod special, *Introducere*, pp. 26–35.

dacă Moritz Weitz, Virgil Aldrich și alții ca ei susțin că duc mai departe anumite idei și intuiții pe care Wittgenstein le-a avut în ceea ce privește filosofia artei și estetica.

Firește că referirile la artă ca fenomen cultural autonom ori la anumite domenii ale artei, în mod cu totul special, muzica, sunt multiple și variate în toate lucrările postume ale lui Wittgenstein, dar faptul acesta nu-l face pe Wittgenstein, într-un sens propriu, un estetician creator de școală. Doar apariția postumă a lucrării *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*⁵, ce grupează un șir de prelegeri private susținute în fața unor studenți apropiați lui, l-ar putea plasa pe Wittgenstein în rândurile filosofilor *preocupați* de estetică, dar în niciun caz în comunitatea esteticienilor care au scris și publicat tratate sau studii (în genul lui Hegel, Nicolai Hartmann ori Benedetto Croce).

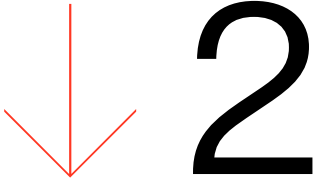
Al treilea răspuns, în opinia noastră, cel corect, pleacă de la premisa că Wittgenstein este un antemergător al esteticii analitice prin faptul că a fondat tradiția analitică de gândire și, pe cale de consecință, și aria specializată de preocupări decupată de ceea ce azi numim „estetică analitică”⁶. Elementul de unitate ce leagă gândirea analitică de estetica analitică este *metoda de explorare* în înțelegerea faptelor naturale, culturale și artistice. Mai precis, Wittgenstein poate fi văzut și ca un estetician pentru că el a fixat *cadrele de gândire* ale explorării fenomenelor legate de artă și de frumos. Trebuie spus, fără echivoc, că esteticienii profesionalizați în analizele specifice domeniului filosofiei artei și esteticii, care se autodefinesc ca „analitici”, împărtășesc, în mod explicit sau tacit, relevanța paradigmei de gândire wittgensteiniene, care fixează, în mod generic, cadrele conceptuale și metodologice de analiză ale acestei tradiții⁷.

Simplu spus, acei esteticieni care practică *estetica și filosofia artei ca cercetare a unor teme și subiecte restrânse* urmează linia gândirii lui Wittgenstein chiar și atunci când Wittgenstein însuși este pus sub lupa analizelor conceptuale riguroase și sistematice.

5 Ludwig Wittgenstein, *Lecții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, traducere din engleză de Mircea Flonta și Adrian Paul-Iliescu, Introducere de Adrian Paul-Iliescu, București, Ed. Humanitas, 2005.

6 *Wittgenstein and Aesthetics: Perspectives and Debates*, eds. Alessandro Arbo, Michel Ledu, Sabine PLaud, Ontos Verlag, Frankfurt a. M., 2012, pp. 183–193.

7 Din perspectiva acestor cadre de gândire, Wittgenstein este revendicat ca fondator al mai multor discipline sociale practicate „analitic”, psihologie, sociologie, științele educației, istorie etc. Biblioteca Hintikka grupează în colecția de literatură filosofică a profesorului Jaakko Hintikka (1929–2015), elev al lui Georg Henrik von Wright, cu referire la Ludwig Wittgenstein, un număr impresionant de lucrări scrise de psihologi, sociologi, teoreticieni ai educației etc. care fac referiri la Wittgenstein ca la un antemergător. V. citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.457.5502&rep=rep1&type=pdf. V. și Crizantema Joja, *Locul lui Wittgenstein în filosofia secolului XX*, în Călin Candiescu, Sorin Vieru, Alexandru Surdu, *Orientări fundamentale în dezvoltarea logicii*, București, Ed. Științifică, 1991, pp. 109–170.



Gândirea filosofică analitică și estetică analitică

Estetica analitică, numită, în anumite lucrări de specialitate, „estetica anglo-americană”⁸, este o specie a gândirii filosofice analitice. Dacă ținem seama de principiul logic ce formulează cerința ca în interiorul aceleiași clase de obiecte să admitem că ceea ce spunem despre „toți” se aplică în mod logic necesar și la „unii”, atunci suntem îndreptățiți să considerăm că determinațiile atribuite gândirii analitice se aplică și esteticii analitice. În alte cuvinte, ceea ce spunem generic despre gândirea filosofică analitică se aplică, cu diferențe specifice, evident, și esteticii analitice, psihologiei analitice, sociologiei analitice etc.

Dar ce este gândirea filosofică analitică sau cum mai este ea numită, având în vedere practicile intelectuale cu o vechime de aproape o sută de ani, tradiția analitică?

Înainte de toate, trebuie spus că în cultura reflexivă românească există o serie de mari prejudecăți legate de filosofia analitică, gândită restrictiv, doar ca o preocupare sistematică legată de logică și de cunoașterea științifică. Filosofia analitică este acuzată că nu are sensibilitate pentru problemele noastre de viață și că, mai mult, se dezinteresează de ele. Fiind centrată doar pe analiza limbajului logicii și a științelor exacte, filosofia analitică este o gândire austeră lipsită de coloratură emoțională și dezinteresată de dimensiunea culturală a actului de filosofare, așa cum vine el din tradiția platoniană. Pentru Platon, cum se știe, cel care filosofează se schimbă pe sine în acest act al gândirii și contemplării lumii, iar filosofia este concepută ca o pregătire pentru moarte⁹. Filosofia analitică, spun criticii ei, este doar un club de dezbateri între specialiști, care se cunosc și care se citează unii pe alții. Este o filosofie fără frontiere, fără coloratură etnică, ce a pierdut orice legătură cu omul cultivat, interesat de lecturi reflexive și lămuritoare asupra tainei vieții sale¹⁰.

⁸ *A Companion to Aesthetics*, second edition, edited by Stephen Davies, Kathleen Marie Higgins, Robert Hopkins, Robert Stecker, and David E. Cooper, Blackwell Publishing Ltd (1e, 1992), *Twentieth-century Anglo-American aesthetics*, Stephen Davies & Robert Stecker, pp. 61–74.

⁹ „Să ne închipuim un suflet care se desparte de trupul său în stare de puritate, ca unul care de-a lungul vieții nu s-a însoțit cu el de bună voia sa, ci, dimpotrivă, fugind de el, s-a adunat el însuși în el însuși, făcându-și din aceasta un exercițiu neîntrerupt, făcând adică, în sensul cel mai drept, filosofie, adică, de fapt, deprinzându-se stăruitor să se despartă cu ușurință de viață, *căci oare nu aceasta e filosofia, o stăruitoare pregătire pentru moarte?*”, v. *Phaidon*, trad. Petru Creția, lămuriri preliminare și note de Manuela Tecușan, București, Ed. Humanitas, 1996, fr. 81 a, pp. 80–81.

¹⁰ „Dar aprecierea acestui gen filosofic a fost întunecată și la noi, ca de altfel și în alte locuri, de prejudecăți și de neînțelegeri care s-au consolidat, în primul rând, sub influența unor intelectuali umaniști și literați. Dintre acestea aș vrea să remarc în mod deosebit trei concepții greșite, care împiedică o receptare potrivită a acestei tradiții filosofice. 1) O supralicitare a caracterului unitar al acestei școli de gândire sau a doctrinelor susținute de reprezentanții ei. 2) O restrângere a avantajului său tematic sau problematic, filosofia analitică fiind socotită, în mod restrictiv, ca fiind legată numai de explorarea anumitor subiecte, ceea ce ar împiedica-o să cuprindă bogăția domeniilor filosofiei contemporane; astfel, filosofia analitică s-ar restrânge tematic numai la epistemologie, logică filosofică și filosofia limbajului. 3) O îngustare reduționistă și deformatoare, sub raport metodologic, filosofia analitică fiind identificată cu un demers care practic numai un anumit gen de analiză, și anume analiza logico-formală, ceea ce ar împiedica-o să pună în lumină bogăția și subtilitățile științelor spiritului... Împotriva celei de-a doua prejudecăți deformatoare menționate mai sus, filosofia analitică de azi, în faza ei post-positivistă, se remarcă prin ambitusul amplu al cercetărilor întreprinse de practicanții săi. Cei care sunt deja mai familiarizați cu această tradiție filosofică vor recunoaște că nu există câmp al reflecției filosofice, începând cu istoria filosofiei (recent introdusă în circuitul abordării analitice), cu metafizica, logica și epistemologia, trecând prin filosofia limbajului și filosofia minții, prin etică și filosofie politică și ajungând în zona filosofiei acțiunii, a valorii sau a esteticii, în care modul analitic de a filosofa să nu fi produs

În realitate însă, gândirea filosofică imersată în această tradiție analitică înseamnă o înțelegere metodică a resurselor naturale de argumentare și raționare, ce-și are originea într-o serie de discipline riguroase, cum sunt matematica și logica și, deopotrivă, în promovarea ideii că analiza filosofică a limbajului este cheia rezolvării marilor dileme cu care se confruntă domeniile cunoașterii umaniste, inclusiv filosofia artei și estetica¹¹.

Cum arată Michel Dummett, „ceea ce distinge filosofia analitică, în diversele sale manifestări, de alte orientări filosofice, este în primul rând convingerea că o analiză filosofică a limbajului poate conduce la o explicație filosofică a gândirii și, în al doilea rând, convingerea că aceasta este singura modalitate de a ajunge la o explicație globală. La aceste două principii îngemănate aderă întreg pozitivismul logic, Wittgenstein în toate fazele dezvoltării sale, filosofia oxfordiană a limbajului comun, filosofia postcarnapiană din Statele Unite, reprezentată de Quine și Davidson, chiar dacă între toți acești autori există diferențe considerabile”¹².

Prin urmare, filosofia de expresie analitică face din limbaj cheia înțelegerii naturii, structurii și funcționării gândirii și doar de pe această bază se pot clădi itinerare metodologice specifice cercetării unor probleme survenite din cercetarea unor domenii speciale de explorare, cum sunt, în cazul nostru, filosofia artei și estetica. Simplu spus, drumul cunoașterii în tradiția analitică are ca punct de plecare gândirea și limbajul, adică modalitatea în care vorbim din interiorul unei rețele conceptuale care fondează toate domeniile cunoașterii omenești. Cercetările întreprinse pe cazul particular al filosofiei artei și esteticii au loc în interiorul unei rețele conceptuale formate din cuvinte fundamentale, numite și cu expresia „termeni estetici categoriali”, precum: *obiect artistic, obiect estetic, trăire sau experiență estetică, plăcere estetică, gust, contemplare estetică, creație, evaluare, frumos, sublim, tragic etc.*

Pe aceste fundamente ale analizei filosofice a limbajului se constituie și estetica analitică, ce are de rezolvat o serie de probleme eterogene, unele venite din exteriorul ei, din lumea practicilor artistice concrete, altele din interior, adică din tradiția de gândire ce începe odată cu clasicii filosofiei grecești.

Astfel, după George Dickie, într-o privire istorică extrem de sintetică ce prefațează lucrarea sa dedicată prezentării „căii analitice” în estetică¹³, problemele domeniului esteticii apar în secolul al XVIII-lea, odată cu constituirea disciplinei „estetică”. Încă de la începuturi, interesele de cunoaștere au fost duale, fiind generate de tematicile legate de teoria frumosului și, complementar, de teoria artei. Aceste două probleme își au originea în gândirea lui Platon, filosoful care fixează și paradigma de gândire esențială ce traversează secolele. Dacă teoria artei s-a folosit și se folosește și astăzi de termenii lui Platon, teoria frumosului a trecut printr-o schimbare drastică în secolul al XVIII-lea. Frumosul, arată Dickie, fie s-a rupt în părți componente, fie i s-au adăugat noi

opere substanțiale, provocatoare, interesante și clarificatoare.”, v. Mircea Dumitru, *Cuvânt înainte*, în vol. W. V. Quine, J. S. Ullian, *Teșătura opiniilor*, trad. Mircea Dumitru, Pitești, Ed. Paralela 45, 2007, pp. 6–9.

¹¹ „Filosofii analitici nu sunt angajați nici în apărarea unui număr fix de doctrine și nici în sprijinirea unor teze ferm delimitate. Dar dacă nu coeziunea doctrinară este aceea care-i caracterizează pe membrii acestei școli filosofice, atunci trebuie subliniat că ceea ce-i face, totuși, să fie solidari cu tradiția prin care se identifică este un puternic atașament față de un anumit mod de a practica filosofia, iar caracteristica definitorie a acestuia rezidă în cultivarea unor idealuri de argumentare și de rigoare puse în slujba activității de clarificare sistematică a limbajului în care sunt formulate problemele și întrebările filosofice și în care sunt avansate răspunsuri la aceste chestiuni”, v. *Ibidem*, p. 6.

¹² Michael Dummett, *Origins of analytical philosophy*, Gerald Duckworth & Co. Ltd. London, 1993. A se vedea traducerea românească realizată de Ioan Biriș, *Originile filosofiei analitice*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2004, p. 15.

¹³ V. George Dickie, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1997. Am sintetizat *Chapter I, Introductory Remarks*, pp. 3–7.

concepte estetice, cum ar fi: *sublim, pitoresc, urât* etc. Secolul al XVIII-lea a adus în discuție, printr-o serie de gânditori englezi, Addison, Shaftesbury, Burke etc., o nouă teorie, respectiv teoria gustului, pentru a putea realiza o analiză adecvată a experiențelor legate de frumos, sublim, pitoresc și a fenomenelor înrudite, așa cum apar ele în natură și artă. Kant este cel care fixează apoi o teorie complexă a gustului, în centrul căreia așază conceptul de *dezinteres* (detașare)¹⁴.

În secolul al XIX-lea, teoretizările legate de *gust* au fost înlocuite cu teoretizările legate de *estic*. Cuvântul „frumos” este folosit de acum încolo ca sinonim cu expresia „având valoare estetică”, identificată la rândul ei cu unul dintre multiplele adjective estetice aflate la același nivel cu sublimul, pitorescul, urâtul, grotescul etc., cuvinte folosite pentru a descrie arta și natura.

De la sfârșitul secolului al XIX-lea și până la mijlocul secolului al XX-lea, teoria esteticului s-a aflat în prim plan și, în plan secund, teoria artei, întrucât problemele legate de teoria artei, de calitățile ei estetice au fost subsumate, în acest răstimp, teoriei esteticului.

Estetica analitică, arată Dickie, s-a constituit în acest context, fiind alcătuită din trei segmente de analiză intersectate: filosofia criticii sau a metacriticii, filosofia esteticului și filosofia artei.

Filosofia criticii (metacriticii) s-a născut în lumea criticilor literari și a fost concepută ca o activitate de analiză și de *clarificare conceptuală a limbajului* folosit de criticii de artă atunci când descriu, interpretează sau evaluează anumite opere de artă. Metacritica în estetica analitică este rezultanta unei răspândiri pe scară largă a filosofiei lingvistice analitice, care concepe filosofia ca pe o activitate de „ordin secund”, având ca subiect limba unei activități de „prim ordin”. Această critică, numită și „noua critică”, este îndreptată înspre operele de artă văzute ca „opere de limbaj”, iar metacritica analizează limbajul implicat în aceste operații de analiză propuse de noua critică¹⁵. Pe scurt, metacritica este o filosofie ce are ca obiect de analiză limbajul folosit de criticii de artă.

În centrul filosofiei esteticului se află conceptul de „atitudine estetică”¹⁶, respectiv teoretizările ce susțin că doar acele obiecte, naturale ori artefacte, devin obiecte estetice (de artă), cu precondiția ca acestea să fie „prinse” într-o experiență estetică. Obiectul estetic este centrul sau cauza experienței estetice și acest obiect este supus aprecierii și criticii.

Jerome Stolnitz, fost președinte al Societății Americane de Estetică și teoretician de primă mărime a esteticii urâtului¹⁷, este considerat unanim ca fiind cel mai important

¹⁴ O prezentare sintetică a dezbaterilor în jurul conceptului „gust” poate fi consultată în Carolyn Kosmeyer, *Taste*, în *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, London and New York, 2001, pp. 193–203.

¹⁵ V. *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly (ed.), Oxford University Press, 1998, vol. 3, pp. 349–352. Importante pentru estetica analitică sunt lucrările lui William K. Wimsatt și Monroe Beardsley, autorii care au susținut, încă din 1954, ideea că supozițiile legate de intențiile gândirii unui autor sau a altuia pentru a înțelege mesajul unei opere de artă conduc la argumente falacioase.

¹⁶ Conceptul „atitudine estetică” este central în estetica analitică. Înțelesurile lui sunt complexe și ambigue în principal din cauza bogăției de sinonime specifice limbii engleze. Astfel, cuvântul „attitude” propune o serie sinonimică deconcertantă: abordare, aspect, produs, rodire, comportament, relație, raport, aspect, implicație, direcție, orientare, condiție, dispoziție, sentiment, manieră, dispoziție interioară, opinie, perspectivă, punct de vedere, punct de observație, concepție, vedere. Dacă avem în vedere că și termenul „opinion” cuprinde, la rândul său, o serie sinonimică bogată (evaluare, credință, concepție, estimare, sentiment, idee, impresie, judecată, minte, noțiune, percepție, convingere, punct de vedere, sentiment, teorie, vedere, voce, poziție, atitudine, ținută, doctrină, teză, dogmă, principiu), ne dăm seama la câte nuanțe comprehensive ne trimite cu gândul expresia „atitudine estetică”.

¹⁷ V. Jerome Stolnitz, *On Ugliness in Art*, în *Philosophy and Phenomenological Research*, 11, 1950, pp. 1–24.

teoretician analitic al atitudinii estetice. Stolnitz preia conceptul „atitudinii” din tradiția estetică engleză din secolul al XVIII-lea, prin care se înțelegea (în esență) o sinteză nemijlocită realizată între spiritul omenesc („simțul interior”) și obiectul cu care acesta vine în contact. Spre deosebire de alte procese de natură psihologică, în experiența estetică spiritul și obiectul se contopesc. Lord Shaftesbury și discipolul acestuia Francisc Hutcheson au operat cu termenul de „experiență estetică”, ca produs al unui simț interior (simțul frumosului, despre care vorbea și Plotin) pentru a sugera caracterul nemijlocit al modului în care noi interacționăm cu anumite obiecte, numite estetice, interacțiune ce nu este mediată de interese practice sau teoretice.

Fără să intrăm în amănunte, trebuie spus că Stolnitz preia conceptul „dezinteres” (concept fundațional al esteticii moderne, central și în filosofia frumosului la Kant) pentru a vorbi despre experiența estetică drept percepție dezinteresată, producătoare de emoții și stări de bucurie. Simplu spus, atitudinea estetică se referă la reacția noastră de răspuns dezinteresat față de anumite caracteristici formale ale obiectelor, în vreme ce aceste obiecte devin estetice tocmai pentru faptul că sunt percepute dezinteresat de spiritul nostru. Desigur ca avem a face cu un cerc vicios. Obiectele estetice produc în noi anumite reacții dezinteresate de răspuns, în vreme ce ele devin obiecte estetice pentru că sunt încercuite de percepțiile noastre dezinteresate. Stolnitz și-a propus, între altele, să descifreze natura și „predicatul” experienței estetice, considerată de întemeietorii acestui concept un mister.

Estetica analitică astfel concepută, ca unitate între cele trei segmente intersectate, susține Dickie în lucrarea citată, nu întrunește un acord total nici măcar în rândul practicienilor acestei direcții.

În vreme ce pentru Jerome Stolnitz, spune Dickie, estetica analitică înseamnă, în esență, teoria atitudinii estetice plus metacriticism, pentru Monroe Beardsley, de pildă, estetica analitică înseamnă numai metacriticism¹⁸. Beardsley și-a dezvoltat propria teorie privind irelevanța intențiilor autorului în evaluarea artei, fără a folosi expresia „atitudine estetică”. Cu toate acestea, George Dickie afirmă explicit că „reprezentanții teoriei esteticului în secolul al XX-lea sunt filosofi care folosesc și apără noțiunea de *atitudine estetică*. Acești filosofi afirmă că există o atitudine estetică identificabilă și că orice obiect, artefact sau natural, poate deveni obiect estetic față de o persoană care are o astfel de atitudine estetică”¹⁹.

Observațiile globale asupra esteticii analitice ale lui George Dickie, pe care le-am rezumat mai sus, trebuie completate cu o perspectivă de detaliu, în acord cu practicile actuale din interiorul acestui domeniu ce pot fi ilustrate invocând o serie de lucrări sintetice, accesibile și pe Internet²⁰. Astfel, estetica analitică poate fi caracterizată prin câteva trăsături identificatoare:

18 Direcția „metacritică” de analiză în estetica analitică este dezvoltată în volumele: Monroe Beardsley, *Aesthetic Experience Regained*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, 1969, pp. 3–11, și *The Aesthetic Point of View*, în *Metaphilosophy*, 1, 1970, pp. 39–58.

19 George Dickie, op. cit. p. 5. A se vedea articolul program al lui Jerome Stolnitz, *The Aesthetic Attitude: from Aesthetic and Philosophy of Art Criticism*, și critica demolatoare a lui George Dickie, *All Aesthetic Attitude Theories Fail: The Myth of the Aesthetic Attitude*, în George Dickie, Richard Sclafani, Ronald Roblin, *Aesthetics a Critical Anthology*, Second Edition, Bedford/St. Martin's, Boston, New York, pp. 334–355.

20 Prezentări sintetice ale apariției și evoluției gândirii și esteticii analitice pot fi găsite în: *Routledge History of Philosophy*, vol. IX, *Philosophy of Science, Logic and Mathematics in the Twentieth Century*, edited by Stuart G. Shanker, London and New York, 2002, și *Routledge History of Philosophy*, vol. X, *Philosophy of Meaning, Knowledge and Value in the Twentieth Century*, edited by John V. Canfield, în mod special studiul: A.P. Martinich, chapter 1, *Philosophy of language*, pp. 33–52, *A Companion to Aesthetics*, second edition, ed. cit., Levinson, Jerrold (Editor), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Department of Philosophy, University of Maryland, 2005, *The Domain of Aesthetics – Five Problems in Analytic Aesthetics*, pp. 3–24.

a) Pentru început, trebuie spus clar că filosofii practicieni ai esteticii analitice sunt, de regulă, adepții unui monism metodologic, considerând că științele naturii, care aplică structuri matematice și logice experiențelor noastre, constituie modelul științei în genere. Cu alte cuvinte, oricine exprimă opinii cu pretenții de adevăr trebuie să țină cont de standardele impuse de aceste științe întemeiate pe obiectivitatea și universalitatea concluziilor sale. Filosofii practicieni ai esteticii analitice consideră, pe bună dreptate, că estetica nu este o știință, dar susțin că demersurile lor teoretice legate de fenomenul artistic sunt riguroase, argumentative, întemeiate logic și conceptual, pe scurt, că acestea sunt „în genul științei”.

Practicarea filosofiei artei și esteticii ca cercetare cu mijloace riguroase, logice și conceptuale ce implică gândire critică și comparativă, dublată de o conștiință critică și metodologică a profesiei, intră, ca să spunem astfel, în „meniul de bază” al esteticianului analitic. Metaforic vorbind, esteticianul analitic privește continuu la metodele științelor naturii, la rigoarea și exactitatea lor, pentru a le aplica, pe cât posibil, și în analiza fenomenelor legate de artă.

Pe scurt, în opinia esteticienilor analitici există doar o singură formă de cunoaștere, cunoașterea științifică care propune și modelul cunoașterii în genere. Numite și *științe mature* sau, în expresia lui Karl Popper – cu referire la fizica teoretică, la chimie, biologie și genetică etc. –, *științe eroice*, aceste demersuri de cunoaștere produc cunoștințe cu valoare universală.

Succesele acestor științe se bazează pe modele teoretice tari, pe aplicarea matematicii la experiență, pe punerea la probă a teoriilor și pe experimentarea rezultatelor etc. Aceste științe explică prin cauze, metode deterministe și statistice de ce lucrurile se supun unor legi universale valabile la nivelul întregului cosmos.

Pentru gânditorii analitici nu există probleme filosofice, ci *doar* științifice. Filosofia nu explică, ci *clarifică și descrie*; ea este cercetare critică și conceptuală, având o funcție existențială și valorică. „Scopul filosofiei este clarificarea logică a gândurilor. Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate. O operă filosofică constă, în esență, din clarificări. Rezultatul filosofiei nu sunt «propoziții filosofice», ci faptul că propozițiile devin clare. Filosofia trebuie să facă clare gândurile, care altfel sunt oarecum tulburi și confuze, și să le delimitează în mod net.”²¹

În esență, filosofia e cercetare conceptuală, critică și argumentativă și are funcții terapeutice: ne eliberează de erorile și de captivitatea în care este prinsă gândirea de către limbaj.

b) Pentru tradiția analitică, limbajul are o preeminență ontologică fundamentală. Limbajul este gândire, în sensul tranzitivității gândirii. Gândirea „trece” în totalitate în limbaj. A cerceta gândirea înseamnă a cerceta limbajul. Nu există fapte nude, fără a fi numite și corelate cu propoziții. Firește că limbajul este, deopotrivă, și relativ autonom, dar ca fenomen social și public, inclusiv în ordinea analizelor logice și conceptuale. A explica înseamnă a pleca de la limbaj și, cum spunea Dummett, o explicație a

limbajului este și una a gândirii. Preeminența ontologică a limbajului explică posibilitatea comparării obiectelor care au proprietăți diferite. Înainte de a fi comparate cu realitatea, cuvintele întrețin anumite relații între ele, relații care sunt deja precondiții ale comparării. Când comparăm culoarea neagră cu cea albă, nu comparăm obiecte, ci cuvinte și înțelesuri, sensuri și semnificații, asociate cuvintelor prin intermediul limbajului.

Așa se explică de ce estetica analitică privește fenomenele legate de artă, de la creație la evaluare și „consum”, din interiorul limbajului, considerând că *doar* propoziția declarativă, adică enunțul despre „fapte”, este purtătoare de adevăr. Și în acest context trebuie reținut un fapt elementar: chiar dacă estetica analizează *propozițiile de valoare*, adică enunțuri în care sunt exprimate valori (trăiri, acte și fapte emoționale făcute publice de oameni), analiza acestora are loc tot pe terenul propozițiilor declarative, simplu spus, al enunțurilor după care punem punct și nu un alt semn de punctuație. „Obiectul estetic” este un „obiect lingvistic” prins în complexe rețele conceptuale generate de formele de viață practice și teoretice ale oamenilor. În această configurație teoretică analizele estetice sunt orientate spre clarificarea mecanismelor de folosire *publică* a rețelelor conceptuale și lingvistice de apariție a cuvintelor fundamentale ale „esteticii”: *creație, talent, geniu, artă, frumos, sublim, gust, trăire, evaluare* etc.

Estetica analitică explorează, astfel, modul în care aceste cuvinte intră în compunerea unor propoziții declarative conexe în teorii argumentative mai ample ce formulează pretenții de cunoaștere și adevăr cu privire la diverse practici artistice. Esteticianul este interesat, așadar, de analiza punctelor de vedere personale exprimate *deja* într-o formă de *limbaj expresiv* (artistic) ori *lingvistic* (gramatical), iar „atenția” sa este îndreptată primordial către interpretarea de texte și, deopotrivă, către producerea și evaluarea de teorii estetice.

Așa se explică de ce estetica analitică propune o serie de cercetări gramaticale, conceptuale și logice ale modului în care noi folosim împreună cuvintele generate de ceea ce Arthur Danto și George Dickie numesc „lumea artei”, un concept care a permis producerea celei mai importante teorii în estetica analitică, și anume, „teoria instituțională” a artei. Mai precis, estetica analitică propune analize de clarificare a încurcăturilor provenite din imprecizia și polisemantismul limbajului natural, saturat de termeni generali fără corespondență în plan observațional.

Numai astfel, prin promovarea acestui ideal de clarificare, se poate răspunde provocării de principiu a lui Wittgenstein: „Subiectul (estetica) este foarte întins și, atât cât pot să-mi dau seama, cu totul greșit înțeles. Folosirea unui cuvânt ca «frumos» poate să fie înțeleasă greșit într-o măsură chiar mai mare decât a multor cuvinte, atunci când considerăm forma lingvistică a propozițiilor în care apare. «Frumos»... este un adjectiv, astfel încât suntem înclinați să spunem: «Acest lucru are o anumită însușire, aceea de a fi frumos.»”²²

c) Obiectivele pe care le urmărește estetica analitică în explorările sale lingvistice și conceptuale sunt, deopotrivă, critice și constructive. Pe de o parte, estetica analitică se instituie într-un fel de „terapie a minții”, întrucât, în acest „talmeș-balmeș” al cuvintelor despre cuvinte, al propozițiilor despre propoziții și al textelor despre texte, ea își

propune să apeleze la instrumentele riguroase de analiză, logice și conceptuale, menite să atenueze, în expresia lui Wittgenstein, *vraja* pe care o exercită asupra noastră limbajul²³. Estetica analitică este o analiză critică în sens vechi grecesc, adică de sesizare a distincțiilor lingvistice și conceptuale.

În postura aceasta, de „critică a limbajului”, estetica își propune să denunțe *atitudinea esențialistă* a minții noastre, care caută permanent „ceva”, o esență invizibilă, ce stă ascunsă „în spatele cuvintelor”, în mod special, al substantivelor. De pildă, atunci când formulăm întrebări de genul „Ce e arta?”, „Ce este frumosul?”, tentația noastră naturală este să căutăm o „esență”, ceva ce „rămâne” constant în timp și pe care ar trebui să îl descoperim și să îl devoalăm din succesiunea de apariții fenomenale.

Astfel, estetica analitică își propune să dezvolte în noi o atitudine critică față de automatismele lingvistice care ne conduc către căi înfundate, provocatoare, cum spune Wittgenstein, de „crampe mentale”. În alți termeni, a ne exercita gândirea estetică în mod critic înseamnă a admite, cum subliniază același Wittgenstein, că verbele „a simți”, „a plăcea” etc. descriu *doar* experiențe personale și că modul în care noi folosim cuvintele este decisiv pentru orice activitate de interogare, comparare și evaluare a „obiectelor estetice”.

Limbajul, în viziunea analiticilor, este gândirea însăși și nu, așa cum se crede, *doar* o expresie a gândirii. Simplu spus, „obiectele estetice” sunt cuvinte *banale*. Nu există nimic misterios sau magic în cuvinte precum „creație”, „artă”, „frumos”, „geniu” etc. Înțelesurile lor sunt adăpostite în felul în care noi trăim și folosim cuvintele.

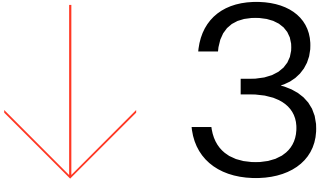
Pe de altă parte, în strânsă legătură cu atitudinea critică menționată, obiectivul constructiv al esteticii analitice are în vedere producerea și consolidarea unei gândiri estetice proprii, aptă să evalueze critic vechi teorii și să propună noi perspective interpretative antiesențialiste.

Această atitudine se referă la faptul că noi, *în mod sistematic*, trebuie să învingem tentația naturală de a pune întrebări esențialiste de tipul „Ce este arta?” sau „Ce este frumosul?”, care ne conduc mintea pe un drum înfundat. Întrebarea corectă, în acest caz, este: „În ce constă *explicația înțelesului* cuvântului «artă»?” Astfel, gândirea noastră nu va mai căuta presupuse entități ce se ascund în spatele cuvintelor, ci va analiza „materialul” lingvistic existent, prin anumite proceduri ce țin de logica și filosofia limbajului. „Punerea, mai întâi de toate, a întrebării «Ce este o explicație a înțelesului?» are două avantaje. Într-un sens, aducem întrebarea «Ce este o explicație a înțelesului?» înapoi pe pământ. Căci, cu siguranță, pentru a înțelege sensul expresiei «înțeles» trebuie să înțelegem sensul expresiei «explicație a înțelesului». Am zice: «Să ne întrebăm ce este explicație a înțelesului, căci orice explică, acesta [orice] va fi înțelesul.» Studiarea gramaticii expresiei «explicație a înțelesului» ne va învăța ceva privitor la gramatica cuvântului «înțeles» și ne va vindeca de tentația de a căuta în jur un obiect pe care l-am putea numi «înțelesul.»²⁴

23 „Filosofia, în sensul în care folosim noi cuvântul, este o luptă împotriva fascinației pe care o exercită asupra noastră formele de exprimare.”, v. Ludwig Wittgenstein, *Caietul albastru*, trad. Mircea Dumitru, Mircea Flonta, Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Ed. Humanitas, 1993, p. 71.

24 *Ibidem*, pp. 21–22.

Prin urmare, depășirea atitudinii esențialiste și îndreptarea minții către analiza contextelor de apariție lingvistică a termenilor generali de tipul „artă”, „frumos”, „trăire”, „experiență estetică”²⁵ etc. reprezintă unul dintre scopurile majore către care se îndreaptă strădaniile „terapeutice” ale modului de gândire analitic în estetica²⁶.



„Etica și estetica sunt unul și același lucru.”

Perspective etice și estetice în *Tractatus Logico-Philosophicus*

Wittgenstein face parte din familia acelor gânditori care au produs „co-titura lingvistică” în gândirea filosofică și au creat stilul de gândire anglo-saxon. În fapt, toți exegeții susțin că Wittgenstein a propus *modelul clasic* al acestui stil de gândire, prin faptul că ne-a arătat că *doar* plecând de la limbaj se poate gândi necontradictoriu și că putem arăta cum se leagă gândirea, ceva ce este ideal și intangibil, de lucruri, de ceea ce este concret și tangibil.

Pe de altă parte, tot Wittgenstein este gânditorul care a inspirat, prin partea a doua a creației, *filosofia limbajului*, respectiv *filosofia limbajului comun*, orientări dominante și astăzi în filosofia de expresie anglo-saxonă.

În sfârșit, alături de ceilalți membri ai familiei, Wittgenstein trasează cu o mai mare claritate stilul metodei analitice, care constă în a descompune întregul în părți, a analiza conceptual și critic partea, văzută ea însăși ca întreg, și a recompune întregul inițial cu părțile analizate și justificate. De exemplu, opera de artă ca întreg este descompusă în obiect, obiect artistic, obiect estetic, obiect cultural, experiență (trăire) estetică, evaluare estetică etc.; se recompune apoi întregul între elementele sale. În treacăt fie spus, metoda analitică a produs diviziunea muncii intelectuale din filosofia și estetica de azi, ce implică specializări înguste, comunități profesionale (închise) și modalități de comunicare publică strict specializate.

Tractatus Logico-Philosophicus este lucrarea fondatoare ce trasează cadrele de gândire ale filosofiei analitice și, pe cale de consecință, ale esteticii analitice²⁷. Considerată

²⁵ Conceptul „experiență estetică”, așa cum este folosit în istoria esteticii, este analizat în lucrarea Noël Carroll, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction*, London, Routledge, 1999, Chapter 4, *Art and aesthetic experience*, pp. 155–204.

²⁶ O prezentare sintetică și didactică a istoriei gândirii analitice se află în *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ce poate fi accesată la adresa: iep.utm.edu/analytic. Pentru dobândirea de cunoștințe suplimentare, se poate consulta o serie de antologii semnificative pentru ceea ce înseamnă orientarea analitică în gândirea actuală, lucrări accesibile pe Internet: Ammerman, Robert (ed.). 1990: *Classics of Analytic Philosophy*, Indianapolis: Hackett; Baillie, James (ed.). 2002: *Contemporary Analytic Philosophy: Core Readings*, 2nd edition, Prentice Hall; Martinich, A.P. and Sosa, David (eds.). 2001a: *Analytic Philosophy: An Anthology*, Blackwell Publishers; Martinich, A.P. and Sosa, David (eds.). 2001b: *A Companion to Analytic Philosophy*, Blackwell Publishers; Rorty, Richard (ed.). 1992: *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

²⁷ Profesorii universitari Ekkehard Martens și Herbert Schnädelbach susțin că lucrările fondatoare de filosofie și estetică filosofică contemporană sunt: *Tractatus logico-philosophicus* (1921), de Ludwig Wittgenstein, *Istorie și conștiință de clasă* (1923), de Georg Lukács, și *Ființă și timp* (1927), de Martin Heidegger. „Toate trei au acționat revoluționar, în moduri diferite, și au întemeiat tradiții teoretice noi. Prin raportare la Frege, Bertrand

unanim că o capodoperă a reflecției filosofice, *Tractatus* a survenit, firesc, din educația, din experiența de viață și din formula de personalitate a lui Wittgenstein.

Wittgenstein a avut o educație științifică legată, în același timp, de teorie și, deopotrivă, de tehnologie. În perioada formării sale, științele naturii au cunoscut salturi spectaculoase mai ales în fizică, chimie și biologie. Aceste științe exacte, producătoare de cunoaștere obiectivă și adevăr intersubiectiv testabil, au dat și modelul cunoașterii în genere. Cunoștea toate aceste schimbări din știință și și-a afirmat mereu convingerea că doar știința produce cunoaștere și că orice demers cognitiv, dacă formulează o pretenție de adevăr, trebuie să fie în genul științei. Cu această supoziție de fundal, Wittgenstein redactează *Tractatus*-ul său în dorința de a decela statutul filosofiei (al metafizicii) prin raportare la știință²⁸.

Pe de altă parte, Wittgenstein a fost pasionat de matematică, iar întâlnirea cu lucrările de logică ale lui Bertrand Russell l-au familiarizat cu problemele și controversile din logica și filosofia matematicii. L-a cunoscut pe Frege și, la sfatul lui, Wittgenstein s-a înscris în 1912 ca student la Cambridge. Prietenia cu Russell și lungile lor discuții și controverse au avut un impact decisiv asupra formației filosofice a lui Wittgenstein. Vom reveni asupra acestei genealogii a *Tractatus*-ului, pentru că este esențială în înțelegerea explorărilor pe care Wittgenstein le face în domeniul logicii matematice.

O altă rădăcină a *Tractatus*-ului o reprezintă biografia lui Wittgenstein, care și-a căutat un loc în viață, fiind profund nemulțumit de faptul că relațiile dintre oameni se fac pe bază de calcul și ipocrizie²⁹. De aceea, în 1913, pleacă în Norvegia, într-un sat izolat, pentru a medita în liniște la problemele filosofice care îl frământau și pe care le privea existențial. Trebuie spus clar că, pentru Wittgenstein, problemele filosofice, pe care alții gânditori le tratau erudit și profesional, erau probleme de viață și de moarte. Prin filosofie, el căuta un sens al vieții menit să-i aducă acel echilibru existențial pe care și l-a dorit, dar nu l-a avut, atât timp cât a trăit. Odată cu izbucnirea Primului Război Mondial, în 1914, viața lui Wittgenstein a luat nouă turnură. Participă la război ca mecanic într-o unitate de artilerie, iar în 1918 cade prizonier în Italia, la Monte Casino. Abia la sfârșitul lui 1919 sosește la Viena din prizonierat. Wittgenstein era acum alt om. Convins că banii mulți corup moral pe oricine, Wittgenstein a renunțat la averea sa, pentru a trăi modest și în acord cu sine. Experiențele războiului, despre care nu vorbea niciodată, au stimulat și mai mult nota tragică a vieții sale. Wittgenstein nu putea să înțeleagă, așa cum nu poate nimeni înțelege, care sunt cauzele răului în lume și de ce oamenii, în numele unor cuvinte neînsemnate, dar emfatic, se măcelăresc unii pe alții. În perioada detenției în lagăr, a citit scrierile lui Tolstoi dedicate valorilor autentice ale creștinismului, *Evanghelia pe scurt*³⁰, și a redactat într-o formă aproape definitivă

Russell, G.E. Moore și alții, *Tractatus*-ul înfăptuiește cotitura filosofiei de la conștiință la limbaj și devine, astfel, actul de instituire al filosofiei analitice... Cartea lui Georg Lukács, *Istorie și conștiință de clasă*, reprezintă fundamentul neomarxismului filosofic (Max Horkheimer, Th. W. Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse și alții). Lucrarea *Ființă și timp* a lui Heidegger pare să pună în umbră fenomenologia husserliană și s-o așeze pe un nou fundament. Școala lui Heidegger a devenit... școala conducătoare în mediul academic, poziție păstrată până în anii '60." V. Ekkehard Martens & Herbert Schnädelbach, *Filosofie. Curs de bază*, trad. din limba germană coordonată de Mircea Flonta, București, Ed. Științifică, 1999, p. 13.

28 Dezbaterile în marginea cunoașterii științifice la care au participat mari personalități ale vremii, savanți și filosofi ai științei, precum Gustav Kirchhoff, Herman von Helmholtz, Ernst Mach, Heinrich Hertz, Ludwig Boltzman etc., erau cunoscute de către Wittgenstein, chiar dacă nu a participat nemijlocit la ele. V. Allan Janik, Stephen Toulmin, *Viena lui Wittgenstein*, traducere și note de Mircea Flonta, București, Ed. Humanitas, 1998, pp. 131-160.

29 V. Anthony C. Grayling, *Wittgenstein*, traducere din engleză de Gheorghe Ștefanov, București, Ed. Humanitas, 1996, cap. 1, *Viața și personalitatea*, pp. 13-30.

30 „Nu aduce nici un câștig a lucra și a agonisi pentru viața trupească... Mai mult decât orice altceva, lăcomia, agonisirea de bogății nimicește viața Duhului. Oamenii uită că oricât de multe bogății și averi pot agonisi, pot muri în orice ceas; iar bogăția nu este trebuincioasă pentru viață. Moartea

Tractatus Logico-Philosophicus. Îi scrie lui Russell despre această lucrare și i-o trimite în manuscris, cu rugămintea de a-i oferi o prefață. *Tractatus*-ul apare în limba germană în 1921 și în traducere în limba engleză în 1922.

Pe de o parte, această lucrare l-a eliberat pe Wittgenstein, cum mărturisește chiar el, de gândul sinuciderii. Pe de altă parte, Wittgenstein consideră că, prin această lucrare, s-au rezolvat toate problemele filosofiei și, plecând de la o astfel de credință, a renunțat la filosofie. Cu toate acestea, el revine asupra deciziei sale după mai bine de zece ani de absență din lumea filosofică, pentru a răspunde critic interpreților săi grupați în ceea ce s-a numit „Cercul de la Viena”³¹.

Trebuie spus că lucrarea *Tractatus Logico-Philosophicus* este compozită, pentru că se referă în același timp la mai multe domenii: logică matematică, filosofia științei, filosofia limbajului (prin faptul că produce o teorie denotativă a înțeleșului), metafizică (prin faptul că lumea trebuie înțeleasă ca întretăiere între cunoaștere și mistică), etică și estetică.

De reținut că scopurile cognitive ale lucrării *Tractatus Logico-Philosophicus* sunt precondiții ale îndeplinirii de așteptări și clarificări etice. Resursele de analiză ale logicii sunt folosite pentru clarificări de sine, existențiale, valorice, etice și estetice. Cu alte cuvinte, Wittgenstein apelează la logică și instrumente riguroase de analiză pentru a rezolva mai apoi probleme de natură valorică legate de sensul vieții și de cum poți fi fericit în viață. „Etica este cercetarea a ceea ce este bun; aș putea spune că etica este cercetarea a ceea ce este valoros sau a ceea ce este cu adevărat important sau aș putea spune că etica este cercetarea sensului vieții sau a ceea ce face ca viața să merite să fie trăită sau a modului corect de a-ți trăi viața.”³² (s.n.)

Important de știut este faptul că, în manuscris, Wittgenstein și-a intitulat *Tractatus*-ul cu un titlu de o simplitate totală, *Propoziția*. Motivul era simplu. *Tractatus*-ul este în primul rând o cercetare a propoziției în sensul fixat în *Principia Mathematica*, adică propoziția declarativă, care afirmă sau neagă ceva despre cunoașterea realității și care este decidabilă, adică are valoare de adevăr. „Propoziția” este elementul de unitate a cunoașterii științifice, obiective și universale, „vasul” în care se așază cunoașterea lumii. „Cuvintele noastre, folosite așa cum le folosim în știință, sunt vase capabile numai să conțină și să transmită înțeles și sens, înțeles și sens natural.”³³

Propoziția, în înțelesul fixat de logica simbolică, este o intersecție de straturi solide: ea transmite cunoștințe (informații, reprezentări asupra lumii) și adevăr – reprezentări fidele ale realității); propoziția unește gândul nostru cu realitatea; structura formală a propozițiilor indică operațiile universale pe care le face gândirea însăși, ca structură transcendentală a lumii. Propozițiile surprind și încapsulează „lumea așa cum este ea”,

atârnă deasupra fiecăruia dintre noi – boala, uciderea, nenorocirea pot întrerupe viața în orice clipă”. Lev Tolstoi, *Evanghelia pe scurt*, traducere și prefață de Wilhelm Tauwinkl, București, Ed. Humanitas, 2017, p. 94. Influența lui Tolstoi asupra lui Wittgenstein (precum și cea a lui Heidegger) este bine surprinsă de Cătălin Cioabă în cap. *Filosofie la persoana întâi. Efectul Tolstoi*, în Cătălin Cioabă, *Filosoful și umbra sa. Turnura gândirii la Martin Heidegger și Ludwig Wittgenstein*, București, Ed. Humanitas, 2013, pp. 37–61.

³¹ „Dacă această lucrare are vreo valoare, ea constă în două aspecte. Mai întâi, în acela că în ea sunt exprimate gânduri, iar această valoare va fi cu atât mai mare cu cât gândurile sunt exprimate mai bine... Pe de altă parte, adevărul gândurilor comunicate aici mi se pare a fi intangibil și definitiv. Sunt, așadar, de părere că, în esență, am rezolvat problemele în mod definitiv.”, v. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., p. 78.

³² *Idem*, *O conferință despre etică*, în *Filosoful rege? Filosofie, morală și viață publică*, editor Mircea Flonta, București, Ed. Humanitas, 1992, p. 46.

³³ *Ibidem*, p. 48.

prin afirmarea unui gând adevărat sau a unuia fals. Dar nu tot ceea ce considerăm noi că este propoziție este astfel, în sensul precizat deja.

În practica cotidiană a vieții, deseori, rostim forme false de propoziții, enunțuri care seamănă cu propozițiile, dar care nu sunt propoziții. Pentru a pleca de la exemplul lui Wittgenstein, enunțul: „Sunt uimit de existența lumii.” nu este o propoziție propriu-zisă, ci doar seamănă cu o propoziție. „Dacă spun «Sunt uimit de existența lumii.», eu folosesc în mod greșit limbajul. Dați-mi voie să vă explic. Are un sens perfect adecvat și clar să spun că sunt uimit de ceva ce există de fapt; toți înțelegem ce înseamnă a spune că sunt uimit de mărimea unui câine care este mai mare decât orice alt câine pe care l-am văzut până acum sau de orice alt lucru care, în sensul obișnuit al cuvântului, este extraordinar. În fiecare din aceste cazuri sunt uimit de ceva ce există de fapt, dar pe care eu pot să-l concep ca neexistând de fapt. Sunt uimit de mărimea acestui câine pentru că mă pot gândi la un alt câine, și anume la cel care are o mărime obișnuită, de care nu sunt uimit. A spune «Sunt uimit de cutare și cutare lucru care există de fapt.» are sens numai dacă pot să-mi imaginez că acel lucru nu există de fapt. În acest sens, cineva poate fi uimit de existența unei case, să zicem, atunci când o vede după ce nu a vizitat-o multă vreme, vreme în care și-a imaginat că a fost demolată. Dar este un nonsens să spui că sunt uimit de existența lumii, pentru că nu-mi pot imagina că ea nu există. Desigur, pot fi uimit de faptul că lumea din jurul meu este așa cum este. Dacă aș avea, de exemplu, această experiență în timp ce privesc cerul albastru, aș putea fi uimit de faptul că el este senin, ca fiind opus cazului când este înnorat. Dar nu asta vreau eu să spun. Eu sunt uimit de cer, indiferent cum este. Cineva ar putea fi tentat să spună că lucrul de care eu sunt uimit este o tautologie? Și anume faptul că cerul este senin sau nu este senin. Dar atunci este un nonsens să spui că cineva este uimit de o tautologie.”³⁴

În toate expresiile noastre etice și religioase nu avem a face cu propoziții, deși le tratăm ca și cum ar fi propoziții purtătoare de esențe, așa cum gândea, de pildă, Platon. Despărțirea de Platon este evidentă, căci conceptele sunt *doar* cuvinte și nu esențe. Se poate gândi fără esențe, plecând de la sens, semnificație, referință; gândirea nu are nimic misterios în ea, fiind o activitate de operare cu semne. Prin acest mod de a înțelege propoziția se face trecerea de la substanțialism la funcționalism și anti-esențialism. Totul se află în interiorul limbajului, care, în calitatea lui de cadru în care este amplasată gândirea, are o funcție transcendentă. Limbajul, prin structurile sale lăuntrice și prin „gramatica de adâncime”, ne arată care sunt *condițiile* sub care are loc experiența.

Tractatus-ul, cum s-a arătat, poate fi văzut în același timp ca o lucrare de logică, estetică și estetică, dar și ca o carte cu o puternică deschidere metafizică, în înțelesul pe care-l dădea acestui cuvânt Russel în articolul *Misticism și logică*, publicat în 1914. „Metafizica sau încercarea de a concepe lumea ca întreg, cu ajutorul gândirii, s-a dezvoltat de la început prin uniunea și conflictul a două impulsuri umane foarte diferite, unul împingând oamenii către misticism, celălalt împingându-i către știință. Unii oameni au dobândit măreție doar printr-unul dintre aceste impulsuri, alții doar prin celălalt... Dar, cei mai mari oameni care au fost filosofi au simțit atât nevoia de știință, cât și de misticism: încercarea de a armoniza cele două impulsuri a fost ceea ce a făcut viața

lor și ceea ce, după unii, întotdeauna trebuie să facă filosofia, pentru întreaga ei incertitudine ardentă, un lucru mai mare decât știința sau decât religia.”³⁵

În acest înțeles al lui Russell putem spune că *Tractatus*-ul este o lucrare de metafizică pentru că unifică atitudinea științifică cu atitudinea mistică într-un tot. Când vorbim despre mistică avem în vedere tot sensul precizat de către Russell în articolul amintit.

Wittgenstein cunoștea această distincție și a aplicat-o la *Tractatus*, prin unificarea celor două atitudini: științifică și mistică. „Filosofia mistică din toate epocile și din toate părțile lumii se caracterizează prin anumite credințe... în primul rând, credința în înțelegerea intuitivă, ca opusă cunoașterii analitice discursive: credința într-un mod al înțelepciunii, brusc, pătrunzător, coercitiv, care este pus în contrast cu studierea înceată și imperfectă a aspectului exterior de către o știință, care se bazează în întregime pe simțuri. Toți cei capabili de a fi absorbiți de o pasiune interioară trebuie să fi trăit uneori sentimentul straniu al irealității obiectelor obișnuite, pierderea contactului cu lucrurile cotidiene, când soliditatea lumii exterioare se pierde, iar sufletul pare, în singurătate totală, să scoată la iveală din propriile adâncimi dansul bolnav al fantomelor care apăruseră până atunci ca reale și vii în mod independent... Mulți oameni, pentru care această experiență negativă este familiară, nu trec dincolo de ea, dar pentru mistic este numai poarta către o lume mai vastă. Primul și cel mai direct rezultat al momentului de iluminare este credința în posibilitatea unei modalități de cunoaștere, care poate fi numită revelație sau aprehensiune, ori intuiție, în contrast cu simțurile, rațiunea și analiza, ce sunt privite ca niște ghizi orbi, care duc la mrejele iluziei. Strâns legată de această credință este conceperea unei Realități în spatele lumii aparenței și complet diferită de ea. Această Realitate este privită cu o admirație care se ridică des până la venerație, se simte a fi întotdeauna și peste tot la îndemână, învăluită ușor de umbrele simțurilor, gata, pentru mintea receptivă, să strălucească în gloria ei, chiar și prin aparenta prostie și răutate a omului. Poetul, artistul și îndrăgostitul sunt căutători ai acestei glorii: frumusețea obsedantă pe care o urmăresc este reflexia slabă a soarelui ei. Misticul trăiește însă în lumina deplină a viziunii: el cunoaște ceea ce alții caută orbecăind, cu o cunoaștere pe lângă care orice altă cunoaștere este ignoranță.”³⁶

Atitudinea mistică a lui Wittgenstein este vizibilă în ultimele paragrafe din *Tractatus*, atunci când filosoful austriac face o distincție netă, cum vom remarca, între lume, domeniu al faptelor care poate fi cunoscut prin instrumentarul științei, prin metode riguroase, logice, matematice și experimentale, și universul valorilor în care noi ne exprimăm preferințele estetice și prescripțiile morale. Fraza de final a *Tractatus*-ului, propoziția nr. 7, „Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.”, este evident mistică.

Doar în sensul lui Russell, care, și el, recomanda o atitudine mistică moderată față de viață, trebuie să-l vedem pe Wittgenstein ca un mistic: „... în timp ce misticismul, în forma lui total dezvoltată, mi se pare greșit, cred totuși că, dacă suntem moderați, există un element de înțelepciune de învățat din modalitatea mistică de simțire, care nu pare

tangibil în nicio altă manieră. Dacă acesta este adevărul, misticismul este de recomandat ca o atitudine față de viață, nu ca un crez despre lume.”³⁷

Repetăm, *doar* în acest sens precizat de către Russell, Wittgenstein este un mistic. Pentru Wittgenstein, modelul cunoașterii științifice, obiective și universale trebuie luat ca bază pentru înțelegerea idealurilor noastre etice, privitoare la felul în care trebuie să ne trăim *într-un mod corect* viața și, firește, estetice, privitoare la plăcerea de a trăi această viață.

Cum s-a arătat, în centrul *Tractatus*-ului se află cunoașterea științifică, pe care Wittgenstein o explorează plecând de la structura ei intimă. Pe scurt, Wittgenstein consideră, ca toți filosofii științei din acea perioadă, că doar știința produce cunoașterea despre fapte. Știința în această calitate propune și modelul cunoașterii în genere. A cunoaște în genul științei înseamnă a cerceta faptele dintr-o abordare matematică și cantitativă. Cuvintele fundamentale ale științei sunt cauzalitate, măsurare, determinism, experimente, replicarea de experimente, explicație, legi. Știința spune ceva despre lume și este o imagine adevărată și obiectivă a ei.

În toate celelalte domenii ale discursului propozițional care nu sunt știință, facem doar *clarificări*; a te clarifica nu este o activitate de cunoaștere, ci una existențială, adică de obținere a unui acord cu tine însuși și cu propriile tale dileme; această activitate *arată* cum stau lucrurile, văzute ca valori, ca expresii subiective asupra lumii, și nu pot fi explicate în genul științei. Doar știința, cum spuneam, produce propoziții cu sens și, în calitate lor de imagini ale lumii, propoziții adevărate.

Am putea spune că *Tractatus*-ul propune o strategie logică prin care mintea poate scăpa din propria ei captivitate: mentalismul (gândirea, ca activitate mentală individuală) și captivitatea limbajului. *Tractatus*-ul anunță sfârșitul filosofiei în general, ca domeniu al unor discuții insolubile care-și au originea în neînțelegerile limbajului nostru. „Dacă această lucrare are vreo valoare, ea constă în două aspecte. Mai întâi, în acela că în ea sunt exprimate gânduri, iar această valoare va fi cu atât mai mare cu cât gândurile sunt exprimate mai bine... Pe de altă parte, *adevărul* gândurilor comunicate aici mi se pare a fi intangibil și definitiv. Sunt, așadar, de părere că, în esență, am rezolvat problemele în mod definitiv.”³⁸

Scopul explorărilor filosofice nu este să producă cunoaștere prin propoziții ale filosofiei, ci doar clarificări de sine. Iată considerațiile lui Wittgenstein pe această temă: „4.1 Totalitatea propozițiilor adevărate este întreaga știință a naturii (sau totalitatea științelor naturii). 4.111 Filosofia nu este una din științele naturii. (Cuvântul „filosofie” trebuie să desemneze ceva ce stă deasupra sau dedesubtul științelor naturii, dar nu alături de ele.) 4.112 Scopul filosofiei este clarificarea logică a gândurilor. Filosofia nu este o doctrină, ci o activitate. O operă filosofică constă, în esență, din clarificări. Rezultatul filosofiei nu sunt „propoziții filosofice”, ci faptul că propozițiile devin clare. Filosofia trebuie să facă clare gândurile, care altfel sunt oarecum tulburi și confuze, și să le delimiteze în mod net.”³⁹

37

Ibidem, p. 19.

38

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. cit., p. 78.

39

Ibidem, p. 102.

Cu toate că partea legată de considerentele lui Wittgenstein despre știință și logică ocupă, cum vom remarca, mai bine de 1/3 din paginile *Tractatus*-ului, în privința importanței și, subliniem, a scopurilor lucrării, perspectivele etice și estetice ale lucrării sunt chiar mai importante⁴⁰.

Motivul? *Tractatus*-ul propune examinări logice pentru clarificări etice și estetice; pentru a discuta despre estetică trebuie să vorbești despre lume, adevăr și despre valori (sisteme de credințe și preferințe); a discuta despre etic înseamnă a vorbi despre obligații și corectitudine. Universul acestor clarificări se mișcă în interiorul propozițiilor numite de Wittgenstein *non-sensuri*. Dar, pentru viață, enunțurile purtătoare de non-sens sunt mai importante decât propozițiile cu sens. Asta și pentru faptul că moartea noastră este non-sensul absolut.

Pentru a înțelege în mod fidel distincțiile și mesajele pe care le găsim în conținutul *Tractatus*-ului, vom analiza pas cu pas drumul gândirii lui Wittgenstein.

La nivel statistic, această lucrare conține 527 de paragrafe, grupate în jurul a 7 propoziții fundamentale, expuse într-o ordine liniară și neramificată, materializată printr-o notare de tip geometric: 1.; 1.1; 1.1.2 etc. și stilistică: ordinea logică dintre propoziții nu coincide cu numărătoarea paragrafelor.

Lucrarea este redactată cu o concizie și claritate extreme. Wittgenstein folosește cuvinte extrem de puține la număr, pentru a spune cât mai mult posibil. Cititorii neantrenați în lecturi filosofice complexe sunt șocați de stilistica lucrării, care cultivă, cum spuneam, acest limbaj eliptic și ezoteric. Chiar exegeții lui Wittgenstein susțin că ezoterismul cu care a fost redactată lucrarea, respectiv folosirea eliptică a limbajului reprezintă cauza atâtor ambiguități și neînțelegeri.

Cele șapte propoziții fundamentale în jurul cărora este construit argumentativ *Tractatus*-ul sunt: „1. Lumea este tot ceea ce se întâmplă;” „2. Ceea ce se întâmplă, adică faptul, este existența stărilor de lucruri atomare;” „3. Imaginea logică a faptelor este gândul;” „4. Gândul este propoziția cu sens;” „5. Propoziția este o funcție de adevăr a propozițiilor elementare;” „6. Forma generală a funcției de adevăr este $[(p), \xi, N(\xi)]$;” „7. Despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă.”

Cum arătam, Wittgenstein propune în *Tractatus* un mod relațional de a gândi care substituie gândirea de tip substanțialist. Există astfel un număr indefinit de relații între obiectele lumii, obiectele lingvistice, cuvintele care sunt imagini ale acestora, stările de lucruri și faptele reprezentate în limbaj, relații posibile datorită formelor logice ale minții. Cum spuneam, vom descrie pas cu pas principalele distincții conceptuale, lingvistice și logice, care fac posibile înțelegerea *Tractatus*-ului.

Într-un prim pas, în *Tractatus* Wittgenstein vorbește despre lume ca intersecție de obiecte, relații dintre obiecte (stări de lucruri atomare) și relații de relații între aceste

40

Wittgenstein însuși, într-o scrisoare către unul dintre prietenii lui, Ludwig von Ficker, subliniază că sensul ultim al *Tractatus*-lui este unul de natură etică (evident și estetică, din moment ce pentru filosof etica și estetica sunt unul și același lucru). „Conținutul vă va apărea cu totul străin. În realitate, el nu vă este cu totul străin, căci sensul cărții este unul etic. Aș fi vrut să introduc în *Cuvântul înainte* o propoziție, ce nu există acolo, dar pe care v-o scriu acum, deoarece ar putea să vă servească drept cheie. Voiam să scriu anume că opera mea constă din două părți: din aceea care stă în față și din ceea ce nu am scris. Și tocmai aceasta a două parte este cea importantă. Eticul este delimitat în cartea mea oarecum dinăuntru: și sunt convins că el poate fi delimitat în mod strict NUMAI în acest fel.”, *apud* Allan Janik, Stephen Toulmin, op. cit., pp. 184–185.

stări care sunt fapte. Aceste corelații sunt exprimate în propoziția 1: „Lumea este tot ceea ce se întâmplă.” Folosind exemple intuitive, distincțiile lui Wittgenstein ar putea fi expuse didactic astfel: faptele sunt relații complexe între elementele lumii, obiecte (lucruri) și stări de lucruri. Exemplu: lucru – un creion; relație – țin creionul în mână; țin creionul pe masă etc.; fapt – țin creionul în mână și scriu cu el pe caiet; totalitatea relațiilor constituie lumea; nu există lucru fără fapte; nu există fapte fără lucruri; există o interdependență între obiecte și relație. Faptele sunt relații între realități, care la rândul lor sunt relații între obiecte. Spațiul logic, din propoziția 1.13, *Faptele din spațiul logic sunt lumea*, trebuie văzut similar cu spațiul tridimensional; spațiul logic este spațiul în care lucrurile au toate relațiile între ele; în lumea reală, un fapt este ceea ce este el ca relație; în spațiul logic este tot ce poate fi; în spațiul logic există toate relațiile în mod potențial; spațiul logic este o hartă a relațiilor posibile ce pot exista între două obiecte; realitatea este o restrângere a posibilităților existente în spațiul logic; în spațiul real, dintre toate posibilitățile se actualizează una singură; spațiul logic este spațiul de posibilități; spațiul logic este legat de posibilitățile gândirii noastre de a-și imagina relații de relații dintre obiecte, plecând de la structura internă a lor.

Consecință a propoziției 1 este propoziția 2: „Ceea ce se întâmplă, adică faptul, este existența stărilor de lucruri atomare.” Explicare: faptele sunt relații ale stărilor de lucruri atomare reale: „țin creionul în mână”; „caietul este pe masă”, iar stările de lucruri sunt constituite din obiecte simple, „creion”, „mână” etc., puse în relație. De reținut că obiectul este din capul locului o relație. În primul rând, un obiect este într-o relație de identitate cu sine. Relația este atomară în condițiile în care intră în cea mai minimă relație cu alte obiecte, în afară de relația cu sine. Atomarul nu este obiectul singular, pentru că așa ceva nu există; obiectul este o relație, dar relația nu e un obiect; ceea ce e atomar este nedecompozabil; obiectele nu sunt ca atare, ele sunt în relații atomare; faptul este un complex de relații, chiar dacă gândirea noastră pleacă de la obiect; am lucrul, am starea de lucruri atomară și apoi faptul, stare de fapt; faptul este o stare de lucruri atomară ceva mai complexă; de ex., creion, lucru; creion în mâna mea; relație – stare de lucru atomară; apoi al doilea sens: caiet; caiet pe masă; deci avem două lucruri și o relație; faptul se stabilește între aceste două seturi: faptul se formează din relația celor două relații – eu scriu cu creionul pe caiet. Am două stări de lucruri atomare (relații între două obiecte), care, puse împreună, în relație, fac un fapt. Realitatea e o posibilitate realizată din multe alte posibilități existente în spațiul logic; una *doar* dintre cele multe; creta se află pe masă; în mod real, un obiect este prins totdeauna într-o relație.

Propozițiile care urmează sunt tot consecințe ale primelor două propoziții fundamentale. Astfel, propoziția 2.02 subliniază că obiectul este simplu și că el constituie substanța lumii; 2.021: *substanța lumii este constituită din obiecte*; ea garantează că o propoziție este adevărată și nu falsă; dacă propoziția nu s-ar baza pe substanța lumii, atunci ea ar trebui să se bazeze pe altă propoziție adevărată; or, s-ar produce regresivitatea la infinit; aici avem relația dintre limbaj și lume; la fel stau lucrurile cu propoziția 2.012–13, care subliniază că distincția dintre intern și extern trebuie gândită ca fiind între logic și real, între necesar și contingent; structura internă a unui obiect este ceea ce îl face pe el să fie; aceasta îi permite să aibă doar anumite relații cu un obiect și nu orice fel de relații – proprietatea de a fi rotund dă posibilitatea de a stabili o anumită relație cu obiectele pătrate; ele nu se pot îmbina; cercul nu poate fi pătrat.

În al doilea pas, *Tractatus*-ul arată cum trebuie să înțelegem relația lume – limbaj. Ideea fundamentală ce trebuie reținută este că nu putem exprima *în* limbaj ceea ce

putem exprima *prin* limbaj. Metaforic vorbind, dacă vedem limbajul ca niște ochelari prin care privim, atunci nu putem în același timp să privim *prin* ochelari și *la* ochelari. Cum spune un vechi proverb chinez: cuțitul care taie nu se poate tăia pe sine.

Propoziția este o relație între limbaj și lume. Lumea e compusă din obiecte, ce constituie substanța lumii, stări de lucruri atomare, stări de lucruri, fapte. Între limbaj și lume se creează o relație necesară dată de formă, așa cum afirmă propoziția 2.022: „Forma este elementul comun dintre lume și lumea reală.” sau propoziția 2.1: „Ne facem imagini ale faptelor.” raporturile dintre imagine și reprezentare sunt exprimate în propozițiile 2.12–2.15, care susțin că ne facem imagini ale lumii și că propozițiile noastre sunt imagini ale faptelor; imaginea este un model al realității.

Limbajul reprezintă fidel realitatea așa cum este ea; **între lume și limbaj este o relație de reprezentare** (elementul comun dintre lume și reprezentare este structura comună, logică); – relația de reprezentare nu este ceva psihologic; ea este o relație nemijlocită, solidară; reprezentarea are funcție de „mandatar”, cel care vorbește în numele cuiva. Între lume și limbaj avem o relație de oglindire; limbajul re-prezintă lumea. Imaginea este singurul model pe care-l avem asupra realității; elementele imaginii se raportează unele la altele în același fel în care se raportează lucrurile pe care imaginea le reprezintă. Imaginea nu este ceva deformat. Noi nu avem altceva decât propozițiile ca imagini ale realității.

Între lume și limbaj este o relație de omologie – acord necesar, unic, nemijlocit, direct, care nu trădează: fiecărui element al lumii îi corespunde un element de limbaj – astfel avem: **pentru obiect (lucru) folosim numele** (semn în logică, cuvânt în limbaj); pentru stare de lucruri atomară folosim propoziții elementare (conțin doi termeni – un subiect și un predicat, de ex.: „Afară ninge.”); pentru fapte și stări de fapt folosim propoziții complexe (de ex.: „Afară ninge și mi-am luat căciula.”), sau, pur și simplu, propoziții care sunt corelații de propoziții elementare; această relație de izomorfism între lume și limbaj este necesară și inexorabilă.

De reținut că lumea intră în contact cu limbajul prin nume. Numele semnifică obiectul, iar obiectul este semnificația numelui. Propozițiile elementare sunt aranjamente logice ale numelor și, împreună, intră în compunerea faptelor. Limbajul și lumea au în comun *forma de reprezentare*, care este forma logică; prin forma logică trebuie să înțelegem structura internă a unei propoziții de tip: conjuncția logică ($p \& q$), disjuncția logică ($p \vee q$) etc.; forma reprezentării este ceea ce face posibil ca eu să vorbesc într-un limbaj *despre* lume. Limbajul și lumea au în comun forma logică, astfel încât una s-o reprezinte pe cealaltă. Forma logică este o structură de adâncime care le prinde pe ambele într-un tot indisolubil.

Prin urmare, forma logică reprezintă starea, structura de fundal a lumii și a limbajului, care ni se înfățișează solidar în gândire. Forma logică este o structură atât de elementară încât cele două elemente, lumea și limbajul, devin tot una; firește că există diferențe între lume și limbaj, dar prin raport de forma logică, diferențele nu mai contează. Încălcarea formei logice produce nonsens.

Într-un al treilea pas, atunci când avem în vedere drumul gândirii lui Wittgenstein din *Tractatus*, trebuie să vorbim despre enunțuri cu sens, lipsite de sens și non-sensuri.

Trebuie precizat că sensul aparține spațiului logic și realității, pentru că realitatea este doar un fragment al spațiului logic; spațiul logic este lumea posibilităților, în vreme ce realitatea este ceea ce în mod actual se realizează; spațiul logic este suma tuturor posibilităților; avem sens în măsura în care configurația internă a obiectelor permite anumite stări de lucruri, care cuprind, la rândul lor anumite fapte. De ex.: configurația internă a unui pix oarecare îi permite să stea pe masă, dar nu și întrepătruns în masă; un non-sens contrazice configurația internă a unui obiect; ceva ce e rotund nu poate fi pătrat. Propoziția cu sens este propoziția care nu încalcă regulile logice și care se înscrie în spațiul logic, adică descrie una dintre posibilitățile spațiului logic; este perfect logic ca acest scaun să stea pe masă; dar este ilogic ca omul să aibă aripi de liliac.

Există, arată Wittgenstein, trei tipuri de propoziții relative la sens: a) **Propoziții cu sens** (ele sunt ale științelor naturii, care descriu toate stările de lucruri existente); ele se înscriu în spațiul logic, dar nu sunt neapărat reale; o propoziție reală este o propoziție adevărată; prin urmare, există o distincție între sens și adevăr; pot avea sens fără adevăr; a avea adevăr înseamnă că propozițiile cu sens corespund stărilor de lucruri din realitate, că reprezintă acea realitate; sensul și adevărul sunt date împreună, în înțelesul că nu poți avea adevăr fără sens; dar poți avea sens fără adevăr. De exemplu, scaunul: în spațiul logic este pe masă; în realitate el este sub masă; în spațiul logic pot să gândesc tot ceea ce are o posibilitate; în realitate, însă, se produce acordul între adevăr și sens; sensul nu e o valoare de adevăr, ci o precondiție a adevărului. Pe de altă parte, o propoziție are sens doar dacă putem preciza în ce condiții este ea adevărată. Cu alte cuvinte, propozițiile cu sens sunt decidabile, adică ori sunt adevărate, ori false. În rezumat, propozițiile cu sens sunt purtătoare de adevăr. b) **Propoziții lipsite de sens**, care nu spun nimic despre lume, dar care nu sunt non-sensuri; ele sunt tautologii sau contradicții; ele nu au nicio legătură cu sensul. Tautologia este o reluare a unui sens deja dat anterior, *A este A*. Predicatul nu spune nimic nou despre subiect, ca în enunțul teoretizat de Kant „Toate corpurile sunt întinse.”. Acest enunț este analitic și continuu adevărat, pentru că ideea de întindere este o proprietate intrinsecă a oricărui corp. Despre propoziții lipsite de sens vorbim și atunci când avem în vedere contradicțiile logice în care predicatele se exclud reciproc, de exemplu „Pătratul este rotund.”. În acest caz, aceste enunțuri nu spun nimic despre lume și sunt false în mod necesar. c) **Propozițiile care sunt efectiv non-sensuri** sunt propozițiile filosofiei tradiționale și ale vechii metafizici. În aceste propoziții, unul dintre semne eșuează să semnifice, pentru că nu are nicio referință la obiecte individuale, cum spune Wittgenstein, la „substanța lumii”. Aceste propoziții nu au o legătură nici cu sensul, ca sistem de / cu posibilități din spațiul logic. Ele nu sunt nici adevărate și nici false. Când mă exprim în propoziții metafizice de tipul „Lumea este infinită.”, eu nu spun nici adevărul și nici falsul. „Lumea este infinită.” seamănă cu o propoziție, dar ea nu este propoziție în sens logic. Structura gramaticală ne induce în eroare, în sensul că „lumea” este subiect și „infinită” este predicat. Or, structura logică a unei propoziții face din „este” o copulă sau un operator existențial. Tradus în limbajul logicii predicatelor, „este infinită” este un predicat care are proprietate x , neprecizată, $F(x)$.

Într-un al patrulea pas, vorbim despre valori, despre universul discursului decupat de non-sensuri, adică de enunțuri care, deși seamănă cu propozițiile, nu sunt propoziții. Pe baza distincțiilor anterioare, formulate în legătură cu tipurile de propoziții, Wittgenstein face distincția tranșantă dintre lume și valori, dintre lumea faptelor și lumea valorilor. Aceste distincții au semnificație doar în contextul *Tractatus*-ului care poate fi comparat, cum propun toți exegeții, cu o tablă de șah, în cuprinderea căreia funcționează doar regulile specifice jocului.

Dacă propozițiile cu sens sunt despre fapte și ele constituie lumea, propozițiile numite de Wittgenstein non-sensuri sunt despre „non-fapte” și, evident, despre „non-lume”. Simplu spus, dacă „lumea” este cunoscută și înțeleasă de știință, ca realitate existentă prin ea însăși, „non-lumea” aparține practicilor noastre de viață, cunoașterii comune, care nu produce propoziții încărcate cu sens și adevăr în genul științei și, evident, lumii noastre subiective, legată de aspirațiile și preferințele noastre.

Această „non-lume” cuprinde universul valorilor și este constituită de reglementările etice și de exprimarea preferințelor, pe scurt, de valorile etice și valorile estetice. Acest univers are în vedere *doar relația pe care o stabilim cu noi înșine și care are fundamente afective, emoționale*. Valorile nu sunt fapte și nu aparțin lumii raționalizabile. Între fapte și valori este o barieră de netrecut, pentru că au un statut ontologic diferit. Faptele se petrec dincolo și independent de voința noastră. Ele pot fi înțelese și raționalizate prin propoziții cu sens. În schimb, valorile sunt neraționalizabile în genul cunoașterii științifice, pentru că acestea țin de modul în care ne privim pe noi înșine, plecând de la scopurile și acțiunile noastre libere și nedeterminate cauzal. Omul este și nu este în lume. Pe de o parte, el este în lume și poate fi analizat științific. Voința, cum spune Wittgenstein, este un obiect de analiză al psihologiei. Pe de altă parte, omul, prin voința sa liberă, bună sau rea, se află la marginea lumii, fiind o limită a ei. Valorile exprimă întotdeauna un ideal, în limbajul lui Wittgenstein, „ceva înalt”, adică sistemele noastre de credințe și aspirații care susțin viața noastră interioară și ne fac să acționăm ca și cum nu am fi muritori.

Valorile sunt acte de prețuire, atracție, respingere, indiferență, pe care le avem față de lume. Ele survin pentru că noi atașăm în mod obișnuit, fără atitudine reflexivă, lucrurilor lumii scopuri și preferințe individuale. Ele sunt raportări emoționale și sunt produse de afectivitatea și imaginația noastră. Noi investim valori într-o lume care este indiferentă. Lucrurile au valoare doar în raport de dorințele, interesele și scopurile noastre. Când vorbim despre valori, cum s-a arătat, vorbim despre noi înșine, despre modul în care ne raportăm *noi* la lume. Pe de altă parte, valorile sunt axe sau, ceea ce e același lucru, sunt călăuze ale comportamentului nostru. Ele sunt precum punctele cardinale, care ne orientează în spațiul nostru interior, numai de noi știut. Ele vin dintr-un adânc al nostru, pentru că există ceva mai profund în noi decât noi înșine: aceasta este umanitatea noastră, care lucrează în noi și care ne conduce în așa fel încât să fim oameni liberi și responsabili de faptele noastre.

Pe scurt, valorile nu sunt fapte și nu aparțin lumii. Valorile sunt obiecte ale credințelor noastre și sunt legate de voință și de etic, ca element misterios care însoțește viața omului; binele și răul sunt doar în relație cu noi și nu pot aparține cercetărilor producătoare de propoziții decidabile. Valorile nu sunt obiect al rațiunii teoretice, ci al celei practice, în sens kantian. Valorile nu sunt nici adevărate și nici false, pentru că ele nu ne spun nimic despre „ceea ce este”, ci despre „ceea ce trebuie să fie”. Legea morală nu este nici adevărată și nici falsă; ea este valabilă, adică se aplică sau nu comportamentului nostru liber. Valorile țin, prin urmare, de mistic, de ceea ce se arată și care nu poate fi spus. În privința valorilor morale, Wittgenstein este, în esență, un kantian. Valorile etice sunt absolute și nu circumstanțiale. Trebuie să faci binele *din* datorie și *nu în conformitate* cu datorია.

În acest context, câteva precizări se impun. Pentru a înțelege aceste dihotomii, care nu sunt bizarerii intelectuale, trebuie să plecăm de la premisa că în fundalul oricărui act

de gândire sau vorbire, de cunoaștere sau de simțire, regăsim totdeauna un set de supoziții pe care nu le putem devoala niciodată pe deplin. Existența acestor supoziții indică faptul că ființa umană, deși definită prin rațiune, este constituită dintr-o infrastructură non-rațională, polimorfă, ce ține de straturile de adâncime ale omului, care produc valori exprimând stări și atitudini interioare conștiinței.

În acest sens, trebuie să distingem între judecățile de existență și judecățile de valoare. Judecățile de valoare ne conduc cu gândul la libertatea noastră de a alege și de a ne întemeia aceste alegeri invocând preferințele și gusturile noastre. Ele sunt trăite intens ca stări de conștiință și sunt justificate prin aplicarea la anumite cazuri particulare. O discuție în contradictoriu nu poate fi tranșată cu argumente constrângătoare, care să facă apel la criteriile obiective de evaluare. Judecățile de valoare nu sunt nici adevărate și nici false. Ele sunt valabile, în sensul că se aplică doar la anumite trăiri interioare particulare.

Wittgenstein leagă acest univers valoric dihotomic de „Eu”, de ceea ce este limita lumii ca încrengătură a faptelor. „5.641. Eul pătrunde în filosofie prin aceea că lumea este lumea mea. Eul filosofic nu este omul, nu este corpul omenesc sau sufletul omenesc, despre care tratează psihologia, ci subiectul metafizic, limita lumii – nu o parte a ei.”⁴¹

A vorbi despre valori înseamnă a vorbi despre limitele gândirii care constituie lumea. Limitele lumii nu se află în lume, ci în afara ei. Cu alte cuvinte, aceste limite suntem noi înșine, despre care nu putem vorbi în propoziții cu sens, ci în non-sensuri exprimate în valori. Or, tocmai non-sensurile ne definesc pe noi. Aici nu mai suntem pe terenul științei, ci al misticii. Așa se explică de ce Wittgenstein nu a mai păstrat introducerea lui Russell în edițiile următoare ale *Tractatus*-ului, pentru că acesta îndemna cititorul să vadă lucrarea ca pe o carte de filosofie a logicii. Or, pentru Wittgenstein, explorările în logică și știință, adică în lumea faptelor și a propozițiilor cu sens, erau doar pretexte pentru a releva lumea non-sensului, a valorilor ca expresii ale subiectivității noastre.

În rezumat, trebuie să reținem că în același cerc al limbii există lumea faptelor și universul valorilor (non-lumea); faptele care se spun și faptele care se arată, exprimabilul și inexprimabilul, logicul și eticul, adevărul și celelalte valori, sensul, non-sensul și lipsa de sens. A fi în exteriorul lumii nu implică și nu înseamnă a nu fi în interiorul limbii; în cercul limbii toate sunt împreună: exprimabilul însoțește inexprimabilul. „6.41 Sensul lumii trebuie să stea în afara ei. În lume totul este cum este și totul se întâmplă cum se întâmplă; nu există în ea nici o valoare, și dacă ar exista, ea nu ar avea nici o valoare... El (sensul, n.n.) trebuie să stea în afara lumii. 6.42 De aceea nu pot exista nici propoziții ale eticii. Propozițiile nu pot exprima nimic mai înalt. 6.421 Este clar că etica nu poate fi exprimată. Etica este transcendentală. (Etica și estetica sunt unul și același lucru).”⁴²

Mesajul pe care-l transmite Wittgenstein prin *Tractatus* este, cum spun exegeții din ultimele decenii, unul etic și estetic⁴³. Wittgenstein însuși, într-o scrisoare către unul dintre prietenii lui, Ludwig von Ficker, subliniază că sensul ultim al *Tractatus*-lui este unul

⁴¹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus...*, ed. cit., p. 142.

⁴² *Ibidem*, pp. 156–157.

⁴³ V. Oskari Kuusela, *Wittgenstein's comparison between philosophy, aesthetics and ethics*, în *Contemporary Approaches to the Aesthetics of Nature and of Arts. Proceedings of the 39th International Wittgenstein Symposium in Kirchberg, Aesthetics Today, 2017*, edited by Stefan Majetschak and Anja Weiberg.

de natură etică (evident, și estetică, din moment ce pentru filosof etica și estetica sunt unul și același lucru). „Conținutul vă va apărea cu totul străin. În realitate, el nu vă este cu totul străin, căci sensul cărții este unul etic. Aș fi vrut să introduc în *Cuvântul înainte* o propoziție, ce nu există acolo, dar pe care v-o scriu acum, deoarece ar putea să vă servească drept cheie. Voiam că scriu anume că opera mea constă din două părți: din aceea care stă în față și din ceea ce *nu* am scris. Și tocmai aceasta a două parte este cea importantă. Eticul este delimitat în cartea mea oarecum dinăuntru: și sunt convins că el poate fi delimitat în mod strict NUMAI în acest fel.”⁴⁴

Într-un anumit sens, arată Wittgenstein, atunci când avem a face cu scopuri relative ale acțiunilor noastre, eticul se identifică cu esteticul. Celebra *Conferință despre etică* probează această identificare. „Tema conferinței mele este, după cum știți, etica și am să adopt explicația pe care profesorul Moore o dă acestui termen... «Etica este cercetarea generală a ceea ce este bun.» Eu am să folosesc însă termenul de *etică* într-un sens puțin mai larg, și anume într-un sens care include de fapt ceea ce eu cred că este partea esențială a ceea ce se numește în general *estetică*.”⁴⁵

Prin urmare, în acest sens relativ, care privește acțiunile noastre circumstanțiale, eticul și esteticul se identifică, pentru că orice acțiune a noastră este îndreptată către un scop, iar îndeplinirea de scopuri produce plăcere. În același timp, acțiunile noastre pot fi calificate ca fiind bune sau rele. În consecință, în toate acțiunile noastre sunt intricate atât plăcerea, adică partea ce ține de estetic, cât și scopul acțiunii, „binele” sau „bunul” care este fixat, cum spune Wittgenstein, în prealabil. „Dacă spun, de exemplu, că acesta este un scaun *bun* înseamnă, pur și simplu, că scaunul servește unui anume scop predeterminat... De fapt, în sensul său relativ, *cuvânt bun* înseamnă, pur și simplu, corespunzător unui anumit standard predeterminat”⁴⁶. Etica și estetica sunt fațete ale uneia și aceleiași monezi. Ele pot fi asimilate în identitate, dar și în diferență, pentru că împreună sunt valori, adică puncte de vedere, iar numitorul lor comun este dat de **alegera liberă** generată de voința noastră arbitrară. În acțiunea voinței și în alegerile sale găsim atât eticul, cât și esteticul, pentru că ele sunt *expresii ale plăcerii*. Temeiul acțiunilor noastre este estetic, plăcerea și maximizarea ei, dar această înclinație naturală este, prin consecințe, continuu încărcată etic. Esteticul îndeamnă la maximizarea sau rafinarea tipului de plăcere, dar *critериul* după care diferențiem și ierarhizăm plăcerile este etic. Există plăceri permise și plăceri nepermise. Temeiul acțiunii stă în căutarea și dobândirea plăcerii, dar alegerea este liberă; alegerea, deliberarea sunt fapte de voință și de libertate; aici este implicată autonomia voinței, faptul că ea nu este legată causal de altceva; ea poate fi voința bună sau rea; răul și binele sunt autonome; ele nu trec din una în alta; o discuție despre faptele estetice este una în care este implicată etica, deci corectitudinea și sistemele de obligații, temeiurile morale. Faptul de a te duce la un concert este a-moral, este estetic, dar consecințele sunt etice.

Aceste judecăți *relative de valoare*, adică cu referire la contexte particulare, pot fi tratate, spune Wittgenstein, ca enunțuri particulare despre fapte, cum ar fi de pildă, „Acest om este un pianist bun.” A spune despre cineva că este „pianist bun” înseamnă a indica ce repertoriu acoperă, câte concerte de succes a ținut etc. Cu alte cuvinte, deși

44

Apud Allan Janik, Stephen Toulmin, op. cit., pp. 184–185.

45

Ludwig Wittgenstein, *Conferință despre etică*, op. cit., p. 43.

46

Ibidem, p. 46.

forma lingvistică a acestor propoziții ne trimite cu gândul la valori, ca forme subiective de evaluare, în realitate ele pot fi tratate ca fiind și propoziții factuale, adică propoziții despre realitățile pe care le descriu și cu care pot fi confruntate.

Există însă și un sens absolut al eticii, subsumat imperativului „trebuie”, care nu mai poate fi subsumat contextual. Enunțul: „Trebuie să faci asta!” este universal, pentru că acesta nu poate fi transformat într-un enunț despre fapte, ci transmite o obligație sau datorie dincolo de contexte. De pildă, imperativul „Trebuie să renunți la averea ta personală.” este o judecată etică absolută. Aceasta nu face trimiteri concrete: nu spune în ce împrejurări trebuie să renunți, dacă trebuie sau poți să dai doar o parte din ea etc. În această ipostază absolută, eticul și esteticul sunt în afara lumii faptelor și, prin urmare, nu putem spune nimic despre ele, ci doar să le arătăm.

Eticul și esteticul sunt, în sensul lor absolut, transcendente, adică structuri *apriori* care există în noi și care fac posibil comportamentul nostru etic și estetic concret. Ele sunt, în accepția *Tractatus*-ului, non-sensuri și aparțin misticului, adică raportărilor noastre la întregul lumii. Asupra acestora noi nu avem o cunoaștere, ci o clarificare, adică ceva care ține de echilibru existențial și de capacitatea noastră de a trăi fără să știm de ce. De aceea, cunoașterea mistică e mai importantă decât cea științifică. În raport de om, ceea ce e non-sens este mai important decât ceea ce e sens și e știință. Prin știință, nu te lămurești cu privire la apariția ta întâmplătoare în viață. Ceea ce spui despre tine e inexprimabil, pentru că totalitatea ești tu însuși. „Aceasta înseamnă a spune: văd acum că aceste expresii nu sunt lipsite de sens din cauză că eu nu găsesc încă expresii concrete, ci lipsa lor de sens este însăși esența lor. Căci tot ceea ce am vrut să fac cu ele a fost doar să trec dincolo de lume, or, aceasta înseamnă a spune dincolo de limbajul cu sens. Întreaga mea tendință și, cred, tendința tuturor oamenilor care au încercat să scrie sau să vorbească despre etică sau religie a fost aceea de a trece dincolo de granițele limbajului. Această încercare de a trece dincolo de zidurile temniței noastre este complet lipsită de orice speranță. Etica, atâta vreme cât izvoarăște din dorința de a spune ceva despre înțelesul ultim al vieții, despre binele absolut și valoarea absolută, nu poate fi știință. Dar ea este o dovadă a unei tendințe a spiritului uman, pe care eu nu pot să nu o respect profund și pe care nu aș ridiculiza-o pentru nimic în lume.”⁴⁷

Oricât de paradoxal ar părea, lucrarea de tinerețe a lui Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, poate fi văzută ea însăși ca o operă de artă, de vreme ce chiar Wittgenstein, în *Cuvânt înainte*, considera că scopul acesteia este să producă plăcere cititorului: „Această carte va fi poate înțeleasă doar de acela care a gândit el însuși odată gândurile ce sunt exprimate în ea, sau cel puțin gânduri asemănătoare. – Ea nu este așadar un manual. – Scopul ei ar fi atins dacă i-ar produce plăcere cuiva care o citește cu înțelegere.”⁴⁸

Pe de altă parte, prin arhitectonica ei riguroasă, logică și matematică, lucrarea *Tractatus Logico-Philosophicus* poate fi asimilată unei opere de artă, cel puțin în maniera în care Thomas Mann decela partea estetică din rigoarea scriiturii filosofice ce domină stilistica lui Schopenhauer: „Bucuria pe care o simțim în fața unui sistem

metafizic, satisfacția pe care o oferă organizarea spirituală a lumii într-o construcție ideatică alcătuită logic și suficientă sieși în mod armonios este totdeauna mai ales de ordin estetic; ea are aceeași origine cu plăcerea, satisfacția superioară și în ultimul ei temei mereu senină, pe care ne-o dăruiește puterea artei de a ordona și modela, de a face ca viața, cu toate ștele ei încurcate, să devină transparentă și inteligibilă.”⁴⁹

Bibliografie

- Aldrich, Virgil, *Philosophy of art*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1963.
- Beardsley, Monroe, „Aesthetic Experience Regained”, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, 1969.
- Idem, *The Aesthetic Point of View*, în *Metaphilosophy*, 1, 1970.
- Carroll, Noël, *Philosophy of art. A Contemporary Introduction*, London, Routledge, 1999.
- Cioabă, Cătălin, *Filosoful și umbra sa. Turnura gândirii la Martin Heidegger și Ludwig Wittgenstein*, București, Ed. Humanitas, 2013.
- Devitt, Michael și Sterenly, Kim, *Limba și realitate. O introducere în filosofia limbajului*, traducere și cuvânt înainte de Radu Dudău, Iași, Ed. Polirom, 2000.
- Davies, Stephen et al., *Companion to Aesthetics*, New Jersey, Blackwell Publishing, 1992.
- Dickie, George, *Introduction to Aesthetics. An Analytic Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Idem, Sclafani, Richard și Roblin, Ronald, *Aesthetics, a Critical Anthology*, second edition, Bedford / St. Martin's, Boston, New York, 1989.
- Dumitru, Mircea, *Cuvânt înainte*, în W. V. Quine și J. S. Ullian, *Țesătura opiniilor*, trad. Mircea Dumitru, Pitești, Ed. Paralela 45, 2007.
- Dummett Michael, *Origins of analytical philosophy*, London, Gerald Duckworth & Co. Ltd., 1993.
- Flonta, Mircea, *Ludwig Wittgenstein și tradiția filosofică*, în *Cum recunoaștem pasărea Minervei?*, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1998.
- Idem (ed.), *Filosoful rege? Filosofie, morală și viață publică*, București, Ed. Humanitas, 1992.
- Grayling, Anthony C., *Wittgenstein*, traducere din engleză de Gheorghe Ștefanov, București, Ed. Humanitas, 1996.
- Janik, Allan și Toulmin, Stephen, *Viena lui Wittgenstein*, traducere și note de Mircea Flonta, București, Ed. Humanitas, 1998.
- Joja, Crizantema, *Locul lui Wittgenstein în filosofia secolului XX*, în Călin Candiescu, Sorin Vieru și Alexandru Surdu, *Orientări fundamentale în dezvoltarea logicii*, București, Ed. Științifică, 1991.
- Kampitz, Peter, *Wittgenstein sau Lumea ca limbaj*, în *O istorie a filosofiei austriece*, trad. Radu Gabriel Părvu, București, Ed. Humanitas, 1999.
- Kelly, Michael, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, 1998.
- Kosmeyer, Carolyn, „Taste”, în *The Routledge Companion to Aesthetics*, edited by Berys Gaut & Dominic McIver Lopes, London and New York, 2001.
- Levinson, Jerrold (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Department of Philosophy, University of Maryland, 2005.
- Mann, Thomas, *Schopenhauer (1938)*, în *Arthur Schopenhauer, Scrieri despre filosofie și religie*, trad. Anca Rădulescu, București, Ed. Humanitas, 1995.
- Martens, Ekkehard și Schnädelbach, Herbert, *Filosofie. Curs de bază*, trad. din limba germană coordonată de Mircea Flonta, București, Ed. Științifică, 1999.
- Platon, *Phaidon*, trad. Petru Creția, lămuriri preliminare și note de Manuela Tecușan, București, Ed. Humanitas, 1996.
- Russell Bertrand, *Misticism și logică*, în *Misticism și logică și alte eseuri*, traducere din engleză Monica Medeleanu, București, Ed. Herald, 2001.
- Shanker, Stuart G., *Routledge History of Philosophy*, vol. IX, *Philosophy of Science, Logic and Mathematics in the Twentieth Century*, London and New York, 2002.
- Stoenescu, Constantin, *Limba, experiență, cunoaștere. Cercetări asupra empirismului logic*, Ed. Pelican, Giurgiu, 2009.
- Stolnitz, Jerome, „On Ugliness in Art”, în *Philosophy and Phenomenological Research*, 11/1950.
- Tolstoi, Lev, *Evanghelia pe scurt*, traducere și prefață de Wilhelm Tauwinkl, București, Ed. Humanitas, 2017.
- Weitz, Moritz (ed.), *Problem in Aesthetics*, New York, MacMilan, 1958.
- Wittgenstein, Ludwig, *Caietul albastru*, trad. Mircea Dumitru, Mircea Flonta și Adrian Paul Iliescu, notă introductivă de Mircea Flonta, București, Ed. Humanitas, 1993.
- Idem, *Leții și convorbiri despre estetică, psihologie și credință religioasă*, traducere din engleză de Mircea Flonta și Adrian Paul-Iliescu, Introducere de Adrian Paul-Iliescu, București, Ed. Humanitas, 2005.
- Idem, *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducere din germană de Mircea Dumitru și Mircea Flonta, București, Ed. Humanitas, 2001.

EXPOZIȚII DE ARTĂ DIN ROMÂNIA 09.2021- 02.2022

*

Ordonarea expozițiilor a fost realizată în conformitate cu cronologia vernisajelor.

**

Titlurile expozițiilor au fost redactate în limba română, cu excepția situațiilor în care curatorii au optat explicit pentru redactarea lor în limbi internaționale, fără a oferi și o traducere românească.

Toată documentația inclusă în acest calendar a fost preluată și adaptată din materialele de prezentare, din comunicatele de presă sau din textele curatoriale ale respectivelor expoziții. Ordinea citării artistelor și artiștilor expozanți este cea propusă de organizatorii respectivelor evenimente.

Informațiile aferente fiecărei intrări expoziționale au fost organizate conform următoarei structuri: dată / perioadă, loc, adresă, titlu, artist / artiști, curator, text curatorial, foto.

Cristina
Cojocaru

↓ **01.09.2021–26.09.2021**
Rezidența BRD Scena 9
Str. I. L. Caragiale, nr. 32, București

CUM SĂ EXPLICI IMAGINI.../ HOW TO EXPLAIN PICTURES...

Expoziție dedicată Centenarului Joseph Beuys
Artiste și artiști: 2 Meta (Maria Manolescu și Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Olimpiu Bandalac, Darie Dup, Teodor Graur, Gyöngy Kerekes, Iosif Király, Radu Igazsag, Zoltán Szilágyi Varga, László Ujvárossy
Curatoare: Roxana Trestioreanu
În cadrul proiectului, la data de 24 septembrie 2021, s-a organizat colloquiul *Beuys și scena artistică actuală din România*, care i-a avut ca invitați pe: Magda Cârnelci, Irina Cios, Adrian Guță, Ion Bogdan Lefter.

↓ **08.09.2021–18.10.2021**
Galeria Anca Poterașu
Str. Popa Soare, nr. 26, București

08.09.2021–30.09.2021
Goethe-Institut București
Calea Dorobanți, nr. 32, București

IMAGE FANTÔME

Artiste și artiști: Nadia Lichtig, Irina Botea Bucan și Jon Dean, Larisa Crunțeanu, Stoyan Dechev, Orit Ishay, Radu Jude, Iosif Király, Anton Roland Laub, Astrid Rottman, Maya Schweizer, Decebal Scriba, Alexandru Solomon

↓ **09.09.2021–20.10.2021**
Galeria H'Art – Pușcăria
Atelierele Malmaison, Calea Plevnei, nr. 137 C, București

SCRAP METAL KABOOM ORCHESTRA

Artist: Nicolae Comănescu
Curatori: Dan Popescu și Smaranda Ciubotaru

↓ 17.09.2021–29.10.2021
Galeria Sector 1
Combinatul Fondului Plastic, Strada Băiculești, nr. 29, București

CINE NE APĂRĂ DE ALUNECAREA MELCULUI CE TRECE PESTE LAMA CUȚITULUI FĂRĂ SĂ ÎI PESE

Expoziție de grup cu lucrări din colecția Pomeranz.

Artiste și artiști: Alin Bozbiciu, Darja Bajagic, Mircea Cantor, Eliza Douglas, Tatjana Danneberg, Simon Fujiwara, Ion Grigorescu, Július Koller, Tarik Kiswanson, Leigh Ledare, Victor Man, Adrian Paci, Laure Prouvost, Markus Schinwald, Slaven Tolj, ULAY, Zhao Zhao

Curator: Ami Barak

Atunci când te întrebi care sunt resorturile unei colecții private de artă contemporană, te pierzi adesea în meandrele unei istorii personale ale cărei prejudecăți sunt adesea tentații legate de capriciile întâlnirilor artistice cu diversele îndrăgostiri, care au ghidat impulsul de cumpărare. Titlul, împrumutat din poemul *Inima ca un pumn de boxer* (1982), al Norei Iuga, ne amintește metaforic că arta este în primul rând o referință la alteritate, la o imagine a celuiilalt, în sensul deschiderii către lume, și, în primul rând, o asumare a riscurilor. Expoziția oferă o perspectivă asupra lumii și răspunde nevoii de a înțelege mai bine starea artei. Referințele istorice sunt înțelese ca entități care implică, în consecință, existența unui punct de vedere alternativ. Astfel, se dovedește că alegerile predominante sunt bogate în informații despre istorii, despre interese personale. În acest sens, în spațiul expozițional, dorim să punem în valoare o istorie care ne vorbește despre Est și Vest, despre răsturnările lor istorice, despre memoria personală și cea colectivă, despre contemporaneitate, înțeleasă ca o adaptare la prezent. Toate acestea formează un ansamblu, care va părea din cale-afară de surprinzător, deoarece a fost alcătuit într-un mod eterogen și îl prezentăm ca un tot unitar, cu lucrări de calitate și atitudini luminate. (Ami Barak)

↓ 22.09.2021–10.10.2021
Galeria Romană
Bd. Lascăr Catargiu, nr. 1, București

EXPOZIȚIE COMEMORATIVĂ MATEI LĂZĂRESCU

Artiști: (+) Matei Lăzărescu, Paul Gherasim, Constantin Flondor, Christian Paraschiv, Horea Paștina, Ion Grigorescu, Mihai Sârbulescu, Valentin Scărlătescu, Dan Mohanu, Viorel Grimalschi, Ștefania Grimalschi, Ruxandra Grigorescu, Maria Grigorescu, Andrei Rosetti, Bogdan Vlăduță, Constantin Ținteanu, Marius Pandeale, Cristian Dițoiu și Marin Mihai Horea.

Pe 1 septembrie 2021, pictorul Matei Lăzărescu, membru al Grupului „Prolog”, a plecat la Domnul. În memoria sa, Galeria Romană a organizat o expoziție comemorativă, în care au fost expuse atât lucrări ale artistului, cât și ale colegilor și prietenilor. (Comunicat de presă)



28.09.2021–23.10.2021

Galeria SAC

Atelierele Malmaison, Calea Plevnei, nr. 137 C, București

CONTINUOUS STUDIO PART 1: WORKSPACE PART 2: EXHIBITION

Artist: Dumitru Gorzo



30.09.2021–31.10.2021

Galeria Jecza

Calea Martirilor, nr. 51/52–53, Timișoara

1 + 2 + 3 + 4 | AN ANNIVERSARY,

A COMPASS FOR THE FUTURE

Artiști și artiste: Ana Adam, Constantin Flondor, Iosif Király, Genti Korini, Tincuța Marin, Pusha Petrov, Mircea Popescu, Ciprian Radovan, subREAL, Ioana Stanca, Doru Tulcan.
Curator: Ami Barak



01.10.2021–07.11.2021

BIENALA ART ENCOUNTERS TIMIȘOARA, ED. A 4-A *OUR OTHER US*

Curatori: Mihnea Mircan și Kasia Redzisz

Muzeul de Transport Public „Corneliu Mikloși”
Bd. Take Ionescu, nr. 83, Timișoara



CUM SĂ COABITĂM

Artiste și artiști: Dobrawa Borkała, Agnieszka Brzeżańska, Flaviu Cacoveanu, Valko Chobanov, Daniela & Linda Dostáľková, Ndidi Emefiele, Kitti Gosztola & Bence György Pálinkás, Irena Haiduk, Haveit,

Mihaela Hudrea, Anna Hulačová, Suzanne Husky, Nona Inescu, Agata Ingarden, Wojciech Ireneusz Sobczyk, Dominika Kowynia, Iva Lulashi, Gizela Mickiewicz, Hana Miletić, Minitremu, Małgorzata Mirga-Tas, Vlad Nancă, Davinia-Ann Robinson, Selma Selman, Jura Shust, Alexandra Sukhareva, Lala Meredith-Vula, Dardan Zhegrova

Curatoare: Kasia Redzisz

Conceptul expoziției își are originile în identitatea orașului Timișoara, centru industrial, academic și cultural, care găzduiește comunități diverse. Propunerea mea este inspirată de practicile neo-avangardei locale și investighează relația noastră cu natura și cu cei din jur. Artiștii invitați vor explora noțiuni precum colectivitatea, responsabilitatea socială și sustenabilitatea și impactul acestora asupra creației artistice și a vieții de zi cu zi. (Kasia Redzisz)

Birourile ISHO

Bd. Take Ionescu, nr. 50–52, Timișoara

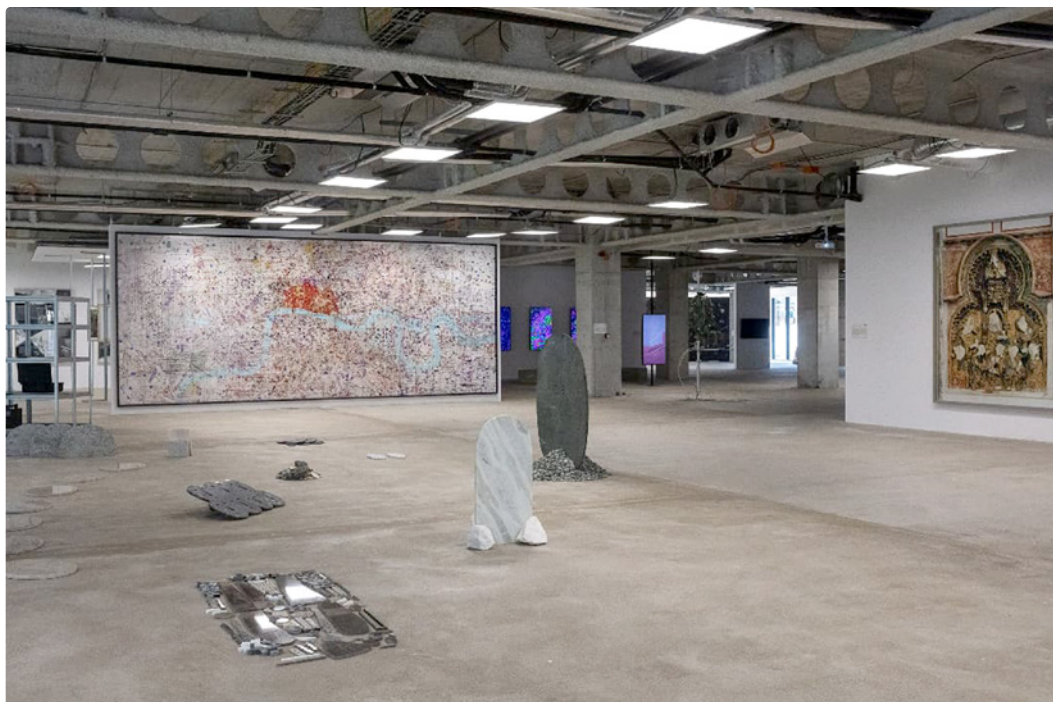
FABER

Splaiul Peneș Curcanul, nr. 4–5, Timișoara

PEISAJ ÎN OGLINDĂ CONVEXĂ

Artiste și artiști: Benjamin Bannan, Rosa Barba, Erik Bünger, Alexander Carver, Traian Cherecheș, Sara Culmann, Dušica Dražić, Sári Ember, Alice Gancevici & Remus Pușcariu, Adela Giurgiu, Fabien Giraud & Raphaël Siboni, Femke Herregraven, Gert Jan Kocken, Florence Jung, Hiwa K, Zsófia Keresztes, Szabolcs KissPál, KwieKulik, Oliver Laric, Magdalena Łazarczyk, Gili Mocanu, Jean-Luc Moulène, Robertas Narkus, Miklós Onucsan, Manuel Pelmuș, Joanna Piotrowska, Laure Prouvost, Ana Prvački, Flaviu Rogoian, Daniel Steegmann Mangrané, Saul Steinberg, Hito Steyerl, Remco Torenbosch, Achraf Touloub, Julijonas Urbonas, Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan, Jonathan van Doornum, Bernard Voïta, Phillip Warnell

Curator: Mihnea Mircan



Expoziția aduce laolaltă forme și figuri – elongate, comprimate ori distorsionate, neclare ori vertiginose – ale distanței, axe perspective redesenate pentru a da seama de obiecte în mișcare, zoom-uri abrupte și panorame, articulând relații telescopice între acestea, într-o sintaxă de puncte oarbe și detalii mărite. În mod indirect – și, poate, alegoric –, aceste noduri de linii de fugă și axe optice, trasând traiectoria unei figuri care cade ori alunecă într-un raport mereu precar cu fondul ei, corespund unei rețele de lacune și fisuri în spațiul social, de bariere imunologice și proximități toxice. (Mihnea Mircan)

Casa ISHO

Bd. Take Ionescu, nr. 46C, Timișoara

SEASONS END

Artiste și artiști: Akademia Ruchu, Jerzy Beres, Ștefan Bertalan, Włodzimierz Borowski, Collective Actions, Agnes Denes, Jan Dobkowski, Constantin Flondor, Karpo Godina, Wanda Gołkowska, Pavel Ilie, Konrad Jarodzki, Aleksandra Kasuba, Eva Kmentová, Frans Krajcberg, Katalin Ladik, Liliana Lewicka, Ana Lupaș, MAMŪ Group, Albena Mihaylova, Wanda Mihuleac, Teresa Murak, OHO Group, Pécs Workshop, Andrzej Pierzgalski, Maria Pinińska-Beres, Eugenia Pop, Simona Runcan, Zorka Ságlová, Sigma 1 Group, Rudolf Sikora, Ilja Šoškić, Jerzy Trelński, Doru Tulcan, Dimov Vesselin, Jana Želibská, Anna Zemánková, Kazimiera Zimblytė.

Curator: Kasia Redzisz

Asistent curator: Georgia Țidorescu

Curatori invitați pentru anumite secțiuni: Julia Ciunowicz și Alina Șerban

Muzeul de Artă din Timișoara

Piața Unirii, nr. 1, Timișoara



ARIPA SECRETĂ

Artiste și artiști: Lucas Arruda, Vlad Basarab, Ion Bitzan, Kasper Bosmans, Alin Bozbiciu, Marcel Broodthaers, Cornel Brudașcu, James Lee Byars, Sophie Calle, Simion Cernica, Traian Cherecheș, Yahon Chang, René Daniëls, Marlene Dumas, Constantin Flondor, Octav Grigorescu, Johannes Heldén, Peter Jecza, Anselm Kiefer, Sigalit Landau, Gherasim Luca, Lucassen, Ioan Aurel Mureșan, Ioana Nemeș, Iulia Nistor, David Robilliard, Vivian Sassen, Ioan Sbârciu, Katrin Schlegel, Mladen Stilinović, Nora Turato, Ulay.

Curatori: Maria Rus Bojan și Bogdan Ghiu



Articulate ca o colaborare între renumitul poet, eseist și filosof român Bogdan Ghiu și curatoarea internațională de origine română Maria Rus Bojan, această expoziție propune o revizuire epistemologică a practicilor artistice contemporane din anii 1980 din perspectiva poeziei.

Aripa secretă este o metaforă, încapsulând tensiunile și contradicțiile unei poetici postmoderne pătrunse de un acut sentiment de singurătate și izolare. Expoziția are ca punct de plecare ideea că resursele interioare și colective activate în anii 1980 au creat intersecții prolifere între artă și poezie. Acest deceniu este semnificativ deoarece, precedând reunificarea Europei prin implozia regimurilor comuniste și prin căderea Zidului Berlinului, a dus la o explozie de creativitate și la o concentrare ridicată a resurselor artistice și a rezistenței morale.

Aripa secretă preia titlul unui volum definitoriu de versuri al unuia dintre autorii emblematici ai Generației '80 din România, poeta Mariana Marin (1956–2003). Aceasta propunea, pentru înțelegerea și rezistența morală împotriva totalitarismului, o identificare politico-existențială cu Anne Frank, „aripa secretă” desemnând o arhitectură interioară prin care eul nostru istoric își descoperă resurse profunde, pe care istoria artei, în rezonanță cu istoria comună, le produce și ni le pune la îndemână.

Astăzi, arta contemporană este cuprinsă în cultul reduționist modernist al prezentului, caracterizat în primul rând de viteză și de progres nelimitat. Poezia este astfel esențială în crearea unor momente de interioritate și răgaz – „aripi secrete” –, în care lucrurile sunt salvate de tirania rațiunii individuale și ajută la restabilirea echilibrului dintre noi și lume.

În cele din urmă, colecțiile private ce au făcut posibilă această expoziție ar trebui privite ca „aripi secrete”, neașteptate ale artei contemporane, unde colecționarul acționează ca un catalizator ce stimulează noi perspective și experiențe estetice.



02.10.2021–20.03.2022

Kunsthalle Bega

Calea Circumvalațiunii, nr. 10, Timișoara

CRONICILE VIITORILOR SUPEREROI

Artiști și artiste: Hyunjin Bek, Adriana Chiruta, Baptiste Debombourg, Heecheon Kim, Fabio Lattanzi Antinori, Lawrence Lek, Dalibor Martinis, Adina Mocanu, Maria Pop Timaru, Larisa Sitar, Dimitar Solakov, Stardust Architects.

Curator: Anca Verona Mihuleț



03.10.2021–01.12.2021

SALONUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ S.N.A.C. 2021

Galeria S.E.N.A.T., UNAgaleria, The Institute
Combinatul Fondului Plastic, Strada Băiculești, nr. 29, București
Muzeul Țăranului Român, Sala „Irina Nicolau”
Muzeul Satului „Dimitrie Gusti”, Sala de sticlă
Galeria Simeza
Galeria Căminul Artei
Galeria Orizont

Artiste și artiști: au participat peste 370 de membri ai Uniunii Artiștilor Plastici din București și din filialele teritoriale.



08.10.2021–17.10.2021

Combinatul Fondului Plastic

Strada Băiculești, nr. 29, București

DIPLOMA 2021

Expoziția anuală prezintă lucrări semnate de absolvenți ai facultăților vocațional-creative din România, arte vizuale, arte decorative, arhitectură și design, selectate de către un board creativ, format din

peste 40 de galeriști, artiști, manageri culturali, arhitecți, designeri, curatori și antreprenori în industriile creative.

Parteneri academici: Universitatea Națională de Arte din București, Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, din București, Universitatea de Arte și Design Cluj-Napoca, Facultatea de Arhitectură din cadrul Universității Tehnice Cluj-Napoca, Facultatea de Arte și Design din cadrul Universității de Vest Timișoara, Facultatea de Arte Vizuale din cadrul Universității din Oradea, Universitatea Națională „George Enescu” din Iași și Facultatea de Arhitectură „G. M. Cantacuzino” din cadrul Universității Tehnice „Gheorghe Asachi”, Iași.

↓ **14.10.2021–06.02.2022**
Muzeul Național de Artă al României, Aripa Kretzulescu
Calea Victoriei, nr. 49–53, București

IDOLUL MODERN. HENRY MOORE ÎN BLOCUL RĂSĂRITEAN

Curatori: Lujza Kotočová, Alina Șerban, Daniel Véri

Având un caracter documentar, expoziția *Idolul modern. Henry Moore în Blocul Răsăritean* propune o contextualizare a itinerării expoziției Henry Moore la București, Bratislava, Praga și Budapesta, în 1966–67. Expoziția constituie un proiect colectiv de cercetare, fiind inițiată de istoricii de artă Alina Șerban (București), Daniel Véri (Budapesta) și Lujza Kotočová (Praga), și conține o serie de interviuri realizate cu martorii expoziției din România, Cehia și Ungaria: Ioana Vlasiu (istoric de artă), Constantin Flondor (pictor), Grigorie Minea (sculptor), Peter Jacobi (sculptor), Adéla Matasová (artist intermedia), György Jovánovics (sculptor), László Gyémánt (pictor), Krisztina Passuth (istoric de artă), Márta Kovalovszky & Péter Kovács (istorici de artă). (comunicat de presă)

↓ **27.10.2021–30.11.2021**
Galeria Ivan
Atelierele Malmaison, Calea Plevnei, nr. 137C, București

ÎN BUCUREȘTIUL IUBIT

Artiste și artiști: Geta Brătescu, Florina Coulin, Alice Gancevici & Remus Pușcariu, Ion Grigorescu, Mircea Nicolae, Ștefan Sava, Mona Vătămanu & Florin Tudor

În *Bucureștiul iubit* este titlul unui film color pe 8 mm, fără sunet, realizat de Ion Grigorescu în vara lui 1977, într-o plimbare pe linia tramvaiului 26. Traseul parcurs surprinde peisajul în schimbare al orașului, de la periferiile transformate în șantiere de blocuri de locuințe și zone industriale către centrul modernizat. Populat de oameni ai muncii și presărat cu sloganuri comuniste, Bucureștiul captat de Ion Grigorescu este redat obiectiv, într-un stil documentar ce se desfășoară în contrapunct cu tonul idealizant din cântecul eponim din anii '50, ale cărui versuri glorioase și optimiste sunt inserate la finalul cadrelor filmate.

Dacă filmul lui Ion Grigorescu se plasează după cutremurul din 1977, care a schimbat pentru totdeauna peisajul urban și arhitectural al Bucureștiului, deschizând calea demolărilor și resistemărilor

ceașiste, expoziția În Bucureștiul iubit se conturează în contextul prezentei crize pandemice, ale cărei consecințe pe termen lung la nivelul infrastructurii orașului și al vieții urbane rămân încă de urmărit și de analizat. Expoziția aduce laolaltă problematizări ale percepției și experienței orașului din perioada comunistă a Bucureștiului, realizate de artiști români reprezentativi pentru istoria artei postbelice, precum Geta Brătescu, Florina Coulin și Ion Grigorescu, în pandant cu perspective critice contemporane, în lucrări realizate special pentru această ocazie de către Alice Gancevici & Remus Pușcariu, Ștefan Sava, Mona Vătămanu & Florin Tudor. Toți artiștii selectați sunt fie originari din București, fie au studiat și au locuit / locuiesc în capitală, iar în practica lor artistică se regăsesc adesea lucrări ce au drept punct de plecare imagini, date sau fapte din peisajul urban și din istoria orașului.

↓ 29.10.2021– 05.02.2022
Galeria Posibilă
Str. Popa Petre, nr. 6, București

TIPIZATE / PHANTOM INVENTORY

Artist: Nicu Ilfoveanu

↓ 03.11.2021–11.12.2021
Galeria Anca Poterașu
Str. Popa Soare, nr. 26, București

TEMPORAL PARTS

Artistă: Anetta Mona Chisa
Curatoare: Cristina Stoenescu

↓ 10.11.2021–28.11.2021
Salonul de Proiecte
Clădirea Universul, etajul 1, Str. Ion Brezoianu, nr. 23–25, București

UNTITLED

Intervenție artistică în expoziția EXPO_03_VERNACULAR (05.08.2021–28.11.2021)
Artist: Adrian Ghenie

↓ 18.11.2021–20.02.2022
Muzeul de Artă Craiova, Palatul Jean Mihail
Calea Unirii, nr. 15, Craiova

LA CUISSE DE MARCEL

Artiști: Călin Dan, alături de Constantin Brâncuși, Anish Kapoor, Paul Neagu, Ciprian Mureșan, Romelo Pervolovici

Curator: Cătălin Davidescu

Pornind de la sculptura Coapsa, de Constantin Brâncuși, aflată în patrimoniul Muzeului de Artă Craiova, Călin Dan propune un proiect de cercetare artistică ce vizează, în esență, subiectul mai larg al înțelegerii operei brâncușiene. Investigația sa se materializează în formule vizuale complexe, structurate pe referințe de natură exegetică, dar mai ales artistică, oferind astfel o perspectivă contemporană asupra modului în care privitorul se raportează la creația lui Brâncuși. Această dimensiune este ilustrată de Călin Dan prin lucrările unor artiști reprezentanți ai celei mai recente modernități, precum Anish Kapoor, Paul Neagu, Ciprian Mureșan și Romelo Pervolovici, ale căror creații sunt influențate de Constantin Brâncuși.

↓ 18.11.2021–22.12.2021
Galeria Sector 1
Combinatului Fondului Plastic, Str. Băiculești, nr. 29, București

REPLIERI TACTICE. EUROPA DE EST CA MAESTRU

Artiste și artiști: Alexandru Antik, Ion Bârlădeanu, Ștefan Bertalan, Horia Damian, Yvonne Hasan, Sultana Maitec, Iulian Mereuță, Dan Mihălțianu, Florin Mitroi

Curator: Bogdan Iacob

↓ 25.11.2021–27.03.2022
MARE – Muzeul de Artă Recentă
Bulevardul Primăverii, nr. 15, București

ARTA ȘI ORAȘUL 1974–2021

Artiste și artiști: (1974) Antonio Albici, Corneliu Baba, Lucia Dem. Bălăcescu, Gheorghe Berindei, Emilia Boboia, Geta Brătescu, Adina Caloenescu, Marin Gherasim, Ion Grigorescu, Matei Lăzărescu, Mihai Olos, Decebal Scriba, Grupul Sigma, Vasile Socoliuc, Lia Szasz, Eugen Tăutu, Napoleon Zamfir, (2021) George Anghelescu, Justin Baroncea, Ion Bârlădeanu, Matei Bejenaru, Marius Bercea, Michele Bressan, Nicolae Comănescu, Ștefan Constantinescu, Megan Dominescu, Arantxa Etcheverria, Dumitru Gorzo, Regele Ionescu, Micleușanu M., Sebastian Moldovan, Monotremu, Vlad Nancă, Pandele Pandele, Adrian Preda, Șerban Savu, Roman Tolici, Virginia Toma, Bogdan Vlăduță.

Curatori: Erwin Kessler și Carola Chișiu

Arta și Orașul 1974–2021 este o metaexpoziție. Ea caută să facă vizibilă și inteligibilă modalitatea prin care în anii '70 se impune treptat viziunea curatorială asupra artei, prin focalizarea asupra expozițiilor

colective tematice, construite pe baza unui program (teoretic și ideologic) și a unei selecții (discriminări) asumate, afișate. (...) Perspectiva duală a expoziției de față, marcată și prin titlu, vizează reconstituirea cel puțin parțială a expoziției Arta și orașul – repere, deschisă în noiembrie 1974, la Galeria Nouă din București, prin identificarea documentelor scrise și fotografice ale aceluși timp și prin recuperarea, pe cât posibil, a lucrărilor expuse atunci. Această recuperare critică a expoziției din 1974 permite analiza mecanismelor și a practicilor curatoriale ale vremii (temele inovatoare și alegerea lor, selectarea artiștilor și a lucrărilor, promovarea unei anume categorii de artiști), dar și a relațiilor de putere (atât intelectual-culturale, cât și politic-propagandistice) din interiorul lumii artei și în relația acesteia cu factorii de putere ai Partidului Comunist. (...) Prin coliziunea pe care o pune în scenă între expoziția din 1974, Arta și orașul – repere, și arta timpului nostru, expoziția Arta și Orașul 1974–2021 scoate în evidență două eșantioane reprezentative pentru demersuri artistice și curatoriale distincte, care se referă însă la aceeași tematică. Asemenea unui arc peste timp, expoziția deschide o perspectivă surprinzătoare asupra constantelor și prefacerilor, asupra evoluției mentalului colectiv și a carierelor unor artiști și curatori, dar și asupra dimensiunilor și aspectelor camuflate cândva în agende ascunse și relevate acum. (Erwin Kessler)



25.11.2021–18.12.2021

Galeria SAC

Atelierele Malmaison, Calea Plevnei, nr. 137 C, București

IZOLARE ÎNTR-O SERIE DE STĂRI LIMINALE

Artiste și artiști: Simona Deaconescu (coregrafă), Ramon Sadic (artist plastic), Justin Baroncea (arhitect), Maria Ghement (arhitectă), Vlaicu Golcea (compozitor), Mihai Burcea (istoric), Bogdan Iancu (antropolog), Ioana Marchidan (performeră), Andrei Bouariu (performer), Georgeta Corca (performeră), Simona Dabija (performeră), Maria Luiza Dimulescu (performeră)

Co-autor concept curatorial și producător: Alex Radu

Izolare într-o serie de stări liminale vorbește despre experiența corpului în izolare, recompune memoria locului și recontextualizează istoric stări corporale familiare, lăsând loc unor fantezii despre viitor, într-un spațiu care-și pierde intenționat caracterul ceremonial, devenind o resursă accesibilă.

Instalația face parte din proiectul Isolation in a Series of Liminal States, co-produs de Asociația Tangaj Collective și /SAC @ MALMAISON.



26.11.2021–22.01.2022

Mobius Gallery

Str. Dumbrava Roșie, nr. 18, București

FLOWERS GROWING OUT OF MY CHEST

Artist: Lea Rasovszky

Curator: Ștefania Dobrescu



26.11.2021–26.01.2022

Galeria Jecza

Calea Martirilor, nr. 51/52–53, Timișoara

APUD MAGISTER

Artist: Ioan Aurel Mureșan

Curator: Liviana Dan



01.12.2021–03.04.2022

Muzeul Național de Artă al României

Calea Victoriei, nr. 49–53, București

PALLADY 150

Sub genericul Pallady 150, Muzeul Național de Artă al României deschide patru expoziții dedicate aniversării a 150 de ani de la nașterea pictorului Theodor Pallady (1871–1956), unul dintre cei mai importanți artiști români. Expozițiile își propun să prezinte aspecte inedite ale creației sale legate de lucrările aflate în patrimoniul MNAR.

Parterul Galeriei Naționale

JURNAL INTIM

Artist: Theodor Pallady

Curator: Călin Stegorean

Muzeul Colecțiilor de Artă

DIN OPERA GRAFICĂ A LUI THEODOR PALLADY

Curator: Liliana Chiriac
Asistent curator: Ilinca Damian

Casa Melik

PARISUL LUI PALLADY

Artist: Theodor Pallady
Curator: Călin Stegerean

Muzeul Zambaccian

ZAMBACCIAN DESPRE PALLADY

Artist: Theodor Pallady
Curator: Călin Stegerean

↓ 03.12.2021–30.01.2022
Galeria Romană
Bd. Lascăr Catargiu, nr. 1, București

SĂRBĂTOAREA – IEȘIRE DIN TIMP

Artiste și artiști: Silvia Radu, Militza Sion, Ruxandra Grigorescu, Svetlana Mihăilescu, Nora Blaj, Grupul Prolog, Vasile Gorduz, Petru Lucaci, Laurențiu Mogoșanu, George Hristea, Gabriel Obreja, Andrei Rosetti, Bogdan Vlăduță, Paul Timofei, Marius Pandelescu, Marin Mihai Horea.

↓ 04.12.2021–19.01.2022
Combinatul Fondului Plastic (Galeria Nicodim)
Strada Băiculești, nr. 29, București

SIMȚI-ALUNECI-CÂNȚI. DE LA O SCENĂ LA ALTA (1-245)

↓ 18.12.2021-18.02.2022
Galeria Suprainfinit
Str. Mântuleasa, nr. 22, București

SIMȚI-ALUNECI-CÂNȚI (246-309)



↓ 18.12.2021-30.01.2022
The Institute
Combinatul Fondului Plastic, Strada Băiculești, nr. 29, București

SIMȚI-ALUNECI-CÂNȚI (310-340)

↓ 18.12.2021-30.01.2022
SwitchLab
Strada Ion Brezoianu 23-25, București/etaj 5

SIMȚI-ALUNECI-CÂNȚI (341-370)



[Credit foto: Serioja Bocsok]

Artiști / artiste / artistx și colective (în ordine alfabetică): Apparatus 22, Alex Bodea, Ștefan Botez, Patrick Brăila, Cornel Brudașcu, Irina Bujor, Liviu Bulea, Andrei Chintilă, Lorena Cocioni, Raluca Ilaria Demetrescu, Georgiana Dobre & Kjersti Vetterstad, Paul Dunca / Paula Dunker, Julio Elvisey Pisciă, Vergine Santa Frida, Alex Horghidan, Limba semnelor de întrebare / The Language of Question Marks, Luca Istodor, Hortensia Mi Kafchin, Katja Lee Eliad, Mihai Lukács, Mihai Mihalcea, Alex Mirutziu, Sebastian Moldovan, Paul Mureșan, Vasile Mureșan (Murivale), Ioana Nemeș, Mircea Nicolae, Adrian Oncu, Sorin Oncu, Ileana Pașcalău, Manuel Pelmuș, Adina Pintilie, Veda Popovici, Lea Rasovszky, Flaviu Rogojan, Miron Schmückle, Aris Tureac, Mihaela Vasiliu (Chlorys).

Curatori: KILOBASE BUCHAREST (Dragoș Olea și Sandra Demetrescu)

În cadrul proiectului TRIUMF AMIRIA. Muzeul Culturii Queer [?], în parteneriat cu Muzeul Național de Artă Contemporană (MNAC), duo-ul curatorial KILOBASE BUCHAREST – format din Dragoș Olea și Sandra Demetrescu – a selectat lucrări produse de artiști care se identifică queer, lucrări care abordează teme queer sau lucrări realizate într-o cheie critică sau cu intenția de a pune în mișcare procese de schimbare. Simți ~ Aluneci ~ Cânti (1-245) include peste 100 de lucrări și serii produse de 38 de artiști / artiste / artistx și colective și este unul dintre rezultatele vizibile, în format de expoziție, ale cercetării despre practici artistice queer în România, în intervalul de 20 de ani de la un moment important în istoria politică recentă: decriminalizarea relațiilor între persoane de același sex odată cu abrogarea articolului 200 din Codul Penal, în 2001.

TRIUMF AMIRIA. Muzeul Culturii Queer [?] este un proiect de recuperare a producției culturale queer din ultimii 20 de ani, care se axează pe trei direcții: literatură, arte vizuale și arte performative, realizat de Asociația MozaiQ, în parteneriat cu Muzeul Național al Literaturii Române, Muzeul Național de Artă Contemporană, Centrul de Teatru Educațional Replika și artista Kjersti Vetterstad (Norvegia). Proiectul propune, de-a lungul anului 2021, o serie de evenimente menite a sublinia importanța culturii queer în ultimele decenii, dar și a încuraja producția culturală nouă, prin expoziții, ateliere, tururi ghidate, spectacole de teatru și performance-uri, lecturi publice și evenimente de networking.

↓ **09.12.2021–24.04.2022**
MNAC – Muzeul Național de Artă Contemporană din București
Palatul Parlamentului, Aripa E4, Str. Izvor, nr. 2–4, București

SEZONUL DE IARNĂ 2021 ȘERBAN SAVU. RENOVĂRI

Parter – Sala de Marmură

Curator: Călin Dan

Asistent curator: Alexandru Oberländer-Târnoveanu

Expoziția personală a lui Șerban Savu se înscrie în seria dedicată artiștilor invitați să conceapă o prezentare pentru Sala de Marmură. În contrapunct cu expoziția precedentă – lucrarea monumentală a lui Ciprian Mureșan – și cu un spațiu dificil de controlat, atât conceptual, cât și la nivelul strategiilor de expunere, lucrările de mici dimensiuni ale lui Șerban Savu, alături de o machetă a blocului în care s-a născut și a crescut, creează un moment de tensiune în raport cu straturile unor istorii – împărtășite și personale.



[Credit foto: Gabriela Pană, MNAC]

MĂRTA JAKOBOVITS. PORȚIUNE DIN DRUMUL PARCURS

Parter

Curator: Mălina Ionescu

Expoziția retrospectivă a Măritei Jakobovits reunește lucrări din principalele etape ale creației sale, începând cu primele serii realizate în anii '60 și '70, până la cele mai recente, expuse, acum, pentru prima dată. Opera Măritei Jakobovits, aparte în peisajul ceramicii contemporane, reprezintă una dintre cele mai complexe cercetări asupra materialelor și tehnicilor de ardere și turnare, de la modalități și materialități tradiționale, redescoperite și reinterpretate, la experimente asupra chimiei, a temperaturii și a limitele unor procedee. Temele centrale ale creației sale sunt legate de apariția formei, de la intervenția minimă la materialul care reacționează la voința artistului, de apariția și evoluția semnului și a încărcăturii sale simbolice, în paralel cu descoperirea – și afirmarea – legăturii cu dublu sens dintre natural / material și spiritual. Investigarea și experimentul constante rezultă în serii de lucrări ample, unele încă în lucru și aflate într-o permanentă reconfigurare. Expoziția cuprinde și o parte documentară, o serie de desene, de experimente cu hârtia manuală și tehnicile colajului și, de asemenea, o secțiune dedicată cercetării de laborator.



[Credit foto: Gabriela Pană, MNAC]

GRIGORESCU ION- ION GRIGORESCU. VIETI PARALELE (O RETROSPECTIVĂ)

09.12.2021–25.09.2022

Etaj 1

Curator: Călin Dan

Asistent Curator: Alexandru Oberländer-Târnoveanu

Echipă curatorială, documentare, producție: Sandra Demetrescu, Nicoleta Coman, Gabi Popp, Simona Vilău, Maria Grigorescu, Cerasela Barbone, Adriana Oprea, Alexandra Pompiliu Georgescu
Născut pe 15 martie 1945, la București, Ion Grigorescu este una dintre figurile centrale ale scenei artei alternative și conceptuale din România ultimei jumătăți de veac. O personalitate de referință, marginală, diferită, polivalentă, el și-a consolidat un renume internațional prin dinamica manifestărilor neo-avangardei, ale experimentalismului și ale artei spirituale, alternând în practica sa pictura, desenul, fotografia, filmul, performance-ul și instalația.

Concepută în două etape succesive (2021 și 2022), expoziția monografică *Grigorescu Ion – Ion Grigorescu*. Vieți paralele (O retrospectivă) aduce împreună toate tematicile, problematicile, obsesiile și idiosincraziile artistului, generând astfel o imagine exhaustivă asupra unei producții care se întinde, neconținut, pe mai bine de cincizeci de ani. O personalitate complexă și complicată, Ion Grigorescu este în egală măsură un vizionar, un rebel, un incomod – și, indubitabil, una dintre cele mai importante voci ale artei postbelice.

Niciuna dintre epocile trăite de Ion Grigorescu nu a fost pe măsura tumultului său interior. Nici veșnicile frăie ale comunismului, nici libertatea fără margini de după 1989 n-au reușit să-l împlânzească ori să-l „condamne” la un gen anume. Indiferent de vremuri, un spirit care a sfidat convențiile legate de timp a rămas fidel experimentului, metodelor împotriva modelor, căutării epuizante a ceva mereu egal cu sine însuși. N-a crescut niciodată în propriii ochi. În schimb, a ajuns foarte sus în sufletele și în conștiința celor pentru care arta este vitală. (Călin Dan)



MIRCEA STĂNESCU. INSULA CLANDESTINĂ

Etajul 3

Curatoare: Liviana Dan și Sandra Demetrescu

Partener: GAEP

Învățat cu underground-ul, pe care a fost nevoit să-l parcurgă în comunism, Mircea Stănescu a transformat tensiunile și provocările traiului între patru pereți într-o călătorie inițiatică. Zecile de colaje urișe care i-au umplut apartamentul, din tavan și până la podea, în anii '80, trăiesc acum o a doua viață. Populează Insula clandestină a artistului și își ghidează privitorul într-un univers al trăirilor sublimite.



[Credit foto: Dani Ghercă, MNAC]

Y.A.C., 21

09.12.2021–30.01.2022

Etajul 4

Artiste și artiști: Alexandru Mihai Budeș, Lucia Ghegu, Maria Manda, Andreea Medar, Sarah Muscalu

Curatoare: Sandra Demetrescu

INTERACȚIUNI POSIBILE

Etaj 4 – MNAC Dialog

Artiste și artiști: Alexandra Șerban, Anca Țintea, Andreea Măgureanu, Andreea Stroe, Andrei Predescu, Bogdan Craiu, Cătălina Pintilie, Cosmina Sandu, Crăița Niga, Dora Huiban, Delia A. Prodan, Diana Păun,

Emanuel Ștefan, Florin Enache, Germina Ion, Ilma Szekeres, Laura Asmăărănducăi, Lena Ciobanu, Matei Udriște, Milena Muranyi, Oana Olariu, Petra Maria, Toma Ștefănescu
Curatoare: Dana Pârvulescu și Germina Ion

↓ 14.12.2021–09.12.2022
Muzeul Național al Țăranului Român, Sala Acvariu
Șoseaua Pavel D. Kiseleff, nr. 3, București

GRĂDINA CU ÎNGERI

Artistă: Silvia Radu
Curatoare: Iuliana Dumitru

↓ 21.01.2022–06.02.2022
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
Piața Unirii, nr. 30, Cluj-Napoca

DUALITATE SIMPLĂ

Artist: Botond Részegh
Curator: Zsolt Petrányi

↓ 02.02.2022–06.03.2022
Rezidența BRD Scena 9
Str. I. L. Caragiale, nr. 32, București

LABOUR IN A SINGLE SHOT BUCHAREST | BERLIN | WARSAW

Curatori: Antje Ehmann și Luis Feduchi

PROTECT YOUR HEART AT WORK

Artiști: Apparatus 22, Matei Bejenaru, Harun Farocki, Anna Jermolaewa, Tamás Kaszás, Alina Lupu,
Biroul de Cercetări Melodramatice
Curatoare: Kristin Wenzel

↓ **03.02.2022–03.03.2022**
Galeria Romană
Bd. Lascăr Catargiu, nr. 1, București

PENTRU EMIL

Expoziție aniversară Mihai Sârbulescu – 65 ani
Artist: Mihai Sârbulescu

↓ **10.02.2022–20.02.2022**
Muzeul Național al Țăranului Român, Sala Acvariu
Șoseaua Pavel D. Kiseleff, nr. 3, București

CĂMAȘA CIUMEI

Artist: Atena Dumitriu
Curatoare: Iuliana Dumitru

↓ **16.02.2022**
Galeria Anca Poterașu

A LINE THAT WEAVES AND WINDS

Artistă: Adelina Ivan

↓ **17.02.2022–31.03.2022**
Galeria Sector 1
Combinatul Fondului Plastic, Str. Băiculești, Nr. 29, București

IMPRINT. A JOURNEY THROUGH ROMAN CULURAL AND ARTISTIC HERITAGE

Artiste și artiști: Horia Bernea, Alessandro Gianni, Iva Lulashi, Aurelia Mihai, Andrei Pokrovskii, Lucian Popăilă, Nicola Samorî, Paul Timofei, Nicola Verlato, Bogdan Vlăduță
Curator: Domenico de Chirico



17.02.2022–26.03.2022

Galeria Mobius

Str. Dumbrava Roșie, nr. 18, București

CHEERLEADER FOR A FUNERAL

Artistă: Diana Matilda Crișan

Curatoare: Valentina Iancu



25.02.2022–08.04.2022

Galeria Ivan

Atelierele Malmaison, Calea Plevnei, nr. 137C, București

JOCURI PREFERATE

Artiști: Sándor Bartha, Flaviu Cacoveanu, Cristina David, Mihaela Hudrea, Simona Runcan, Iulia Toma,
Cătălin Velea

