Nr. 8, 2008

Ontologia operei de artă şi experienţa estetică

Coordonator număr:
Petru BEJAN

HERMENEIA

– Revistă de studii şi cercetări hermeneutice –

Editura Fundaţiei Academice AXIS
IAŞI, 2008

Colegiul ştiinţific:
Prof. dr. Ştefan AFLOROAEI
Prof. dr. Sorin ALEXANDRESCU
Prof. dr. Petru BEJAN
Prof. dr. Aurel CODOBAN
Prof. dr. Constantin SĂLĂVĂSTRU

Redacţia:
Redactor-şef: Petru BEJAN
Secretar de redacţie: George BONDOR

Redactori:
Corneliu Bîlbă
Ioan Alexandru TOFAN

Editura Fundaţiei AXIS
Bd. Carol I, nr. 11, B, 202,
700506, Iaşi
Tel./fax: 0232/201653
e-mail: faxis@uaic.ro

ISSN: 1453-9047

CUPRINS

Roger POUIVET
L'art de masse : Ontologie et valeur 5

Ştefan AFLOROAEI
Frumuseţea ca atare – contingentă şi totuşi atemporală 14

Vasile MARUTA
Esprit de révolte dans l'art à Paris et à Bucarest 28

Petru BEJAN
Artă şi estetică în paradigma comunicării 43

Wilhelm DANCĂ
Icoana: imagine şi cuvânt. Pentru o introducere în filosofia icoanei 54

Dan CHIŢOIU
Reprezentarea ca re-prezenţă: accepţiunile iconicului în orizonturile culturii europene 68

Cristian UNGUREANU
Dialog între sferă şi cub 77

RECENZII

Cristian NAE
Interpretarea ca argument. Despre sursele şi resursele unei noi definiţii funcţionalist-estetice a operei de artă 89
(Roger Pouivet, *Qu'est-ce-qu'une oeuvre d'art?*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2007)

Dana ŢABREA
Jocul interpretării 93
(George Bondor, *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării*, Editura Humanitas, 2008)

Elena BĂLTUŢĂ
Reabilitarea fenomenologică a olfacţiei. Cu nările larg deschise 95
(Mădălina Diaconu, *Despre mirosuri şi duhori. O interpretare fenomenologică a olfacţiei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007)

Ioan Alexandru TOFAN
O nouă etică?.....98
(Bogdan Olaru, coord., *Controverse etice în epoca biotehnologiilor*,
Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2008)

Despre autori 101

Roger POUIVET

L'art de masse : Ontologie et valeur*

Mode d'existence et technique

À la fin de 1997, en quelques semaines, plusieurs dizaines de millions de personnes ont vu le film *Titanic*. Ce film est exemplaire de ce qu'on entendra par une œuvre d'*art de masse* : faite pour un public planétaire, diffusée par des moyens techniques de communication, son accès est intellectuellement facile et direct parce qu'il ne suppose ni exécution ni interprétation. L'art de masse se rencontre à la télévision, au cinéma, grâce à la vidéo, au disque, dans la littérature grand public, la photographie de mode ou publicitaire. Dans la vie de la plupart des gens aujourd'hui, les œuvres de l'art de masse occupent une place bien plus grande que celle des œuvres « classiques ». Ce dernier terme est appliqué ici aux oeuvres faites pour un public restreint, qui ne requièrent pas de moyens techniques de communication et dont l'accès exige une culture humaniste.

La plupart des philosophes ont sous-estimé la spécificité ontologique de l'art de *masse*. Son mode d'existence est irréductible à celui des autres œuvres, « classiques ». Il résulte de possibilités techniques nouvelles, apparues dans la première moitié du XXe siècle. Par exemple, l'œuvre d'art musicale de masse dépend des techniques d'enregistrement, au point, on le verra, que cette œuvre *est* un enregistrement. Tout artefact, quel qu'il soit, dépend *ontologiquement* des intentions de ceux qui le produisent et l'utilisent. Mais ces intentions peuvent elles-mêmes dépendre de possibilités techniques.

Une objection vient immédiatement à l'esprit : la notion de « masse » dans « art de masse » n'est-elle pas sociale et non ontologique ? N'est-ce pas même par sa dimension politique que l'art de masse doit être appréhendé ? Il serait difficile d'affirmer qu'il ne possède aucune dimension sociologique. Cependant, dans « art de masse », « masse » ne désigne pas un statut social : celui « des masses » qui seraient l'objet de menées aliénantes d'une classe, dirigeante et oppressive. « Masse » ne signifie pas non plus « populaire ». C'est une désignation quantitative : l'art de masse s'adresse à un public indifférencié et mondial, justement *sans caractéristique sociale définie,* à n'importe qui. Le critère de réussite d'une œuvre d'art de masse, est de parvenir à « transcender » l'appartenance à des groupes sociaux. Qu'elle y parvienne est lié, me semble-t-il, à ce mode

* Ce texte constitue un résumé des conceptions que j'ai défendu dans mon livre : *L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation, un essai d'ontologie de l'art de masse,* La lettre volée, Bruxelles, 2003. Voir aussi : « L'ontologie du rock », *Rue Descartes,* à paraître en 2008 ; « Des arts populaires aux arts de masse », in J.-P. Cometti, *Les arts de masse en question,* La lettre volée, Bruxelles, 2007 ; « Sur l'art de masse », *Médium,* 2, janv-mars 2005.

d'existence spécifique rendu possible par la technique. Commençons par examiner ce mode d'existence spécifique avant de nous interroger sur la valeur de l'art de masse.[1]

L'ontologie de l'art de masse

X est une œuvre de l'art de masse si et seulement si[2] :

(1) *X* est une œuvre d'art à instances multiples ou à types ;

(2) *X* est produit et diffusé par une technologie de masse ;

(3) Par ses formes narratives, les sentiments qu'elle appelle et même son contenu, *X* est accessible au moindre effort, virtuellement au premier contact, pour le plus grand nombre, et même pour un public qui n'a reçu aucune (ou quasiment aucune) formation.

(1), (2) et (3) sont des conditions disjonctivement nécessaires et conjonctivement suffisantes pour que *X* soit un œuvre de l'art de masse. Dès lors, les trois conditions *ensembles* garantissent que nous avons bien affaire à une œuvre d'art de masse.

De ces trois caractéristiques, la première est peut-être la plus délicate à comprendre. Supposons que nous ayons à répondre à la question de savoir où sont certaines œuvres : *La Joconde,* la *Victoire de Samothrace,* la *Ve Symphonie* de Beethoven ou *Madame Bovary*. Pour les deux premières, nous dirions qu'elles sont au Louvre. Pour les deux autres, leur localisation spatiale n'aurait pas de sens. La *Ve Symphonie* n'est pas localisable parce qu'il suffit d'exécuter quelque part sa partition pour avoir une instance de l'œuvre. Lire *Madame Bovary,* c'est lire n'importe qu'elle exemplaire (instance) de l'œuvre. Le manuscrit original n'est qu'une instance particulière de l'œuvre : le lecteur du manuscrit autographe ne peut se targuer d'avoir eu un accès à l'œuvre « authentique ». Dans les arts à instances multiples, l'œuvre est multiple, elle possède un nombre indéterminé d'instances. L'accès à l'œuvre ne suppose pas d'être mis en présence d'une chose singulière, comme dans le cas de *La Joconde.*

C'est alors une condition nécessaire – mais certes non suffisante – d'une œuvre d'art de masse qu'elle puisse avoir de multiples instances. Comment pourrions-nous y avoir un accès immédiat et aisé (condition 3) si elle n'était pas douée d'ubiquité ? Dans la musique classique, cette ubiquité a été rendue possible par le développement de la notation musicale standard. L'identification et la ré-identification d'une œuvre musicale est facilitée, si elle n'est pas simplement rendue possible, par le respect du texte musical, c'est-à-dire de la partition. Dans la musique de masse, cette ubiquité est liée à des moyens techniques, en particulier à l'enregistrement. D'où l'importance des moyens technologiques de production et de diffusion : la multiplicité des instances est une condition ontologique de l'existence de l'art de masse, les techniques de masse (enregistrement, radiodiffusion, cinéma, photographie, internet, CD, etc.) en sont une condition technologique. S'agissant d'artefact, ontologie et technologie ne sont pas séparables.

[1] Pour mes conceptions générales au sujet de l'ontologie de l'art, voir Roger Pouivet, *L'ontologie de l'art de masse,* Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000 ; « Sur l'art de masse », *Médium,* 2, janv-mars 2005.

[2] Voir Noël Carroll, *A Philosophy of Mass Art,* Oxford, Oxford University Press, 1998.

Les moyens de diffusion – l'impression (littérature), l'exposition (peinture, sculpture), l'exécution (musique) – étaient relativement extérieurs aux œuvres. L'accrochage d'une œuvre dans telle église est une donnée que le peintre italien du XVI^e^ siècle n'ignore pas. La peinture de fresque intègre l'élément architectural où l'œuvre prend place. Il en va de même pour le sculpteur dont le projet est généralement d'une œuvre pour un endroit particulier, c'est-à-dire dans tel contexte architectural. De plus, le peintre classique sait à qui il s'adresse, pour qui il peint : il vise une communauté déterminée, religieuse par exemple. La diffusion de l'œuvre classique reste cependant une extériorisation ou une manifestation de l'œuvre. Même si ses formes peuvent être déterminées par le contexte de sa diffusion, l'œuvre classique ne dépend pas ontologiquement, dans son mode d'existence, des conditions techniques de sa diffusion.

En revanche, l'œuvre d'art de masse n'existe que par et dans sa diffusion. Pour un groupe de rock, Pink Floyd ou The White Stripes, la diffusion par le disque n'est pas quelque chose de contingent. Le groupe fait un *enregistrement*. L'œuvre intègre le moyen de diffusion lui-même : le *re-recording* (possibilité pour un seul artiste de « jouer » avec lui-même), le mixage, les multiples effets sonores, mais aussi la durée des morceaux liée, jusque dans les années 1980, à la durée maximale d'une face d'un disque de vinyle, la diffusion radiophonique, aujourd'hui le clip, la vidéo, l'internet. Le disque est l'œuvre elle-même, ce n'est pas un moyen de *témoigner* de l'œuvre telle que, une fois, elle a pu être exécutée. L'œuvre ne préexiste pas à la sortie du disque.[3] Autant dire qu'elle se confond avec son moyen de diffusion. On notera qu'à cet égard c'est très différent dans la musique classique ou même le jazz.

Un écrivain comme Thomas Harris ne réalise pas une œuvre dont la diffusion sera assurée par sa publication en anglais, puis par des traductions. Il réalise un produit : un livre répondant, dans son élaboration même, à des exigences de diffusion. Principale exigence : le livre doit être *universellement* intelligible. Thomas Harris ne s'adresse pas à un public lettré, défini par les études qu'il a faites, la langue qu'il parle et son mode de vie. Il vise un public hétérogène, aux préoccupations et aux modes de vie diversifiés. Son livre de grande diffusion doit aussi être lisible quelles que soient les conditions : allongé sur un lit, dans un train, dans la salle d'embarquement d'un aéroport. Cela ne veut pas dire seulement que le format ou la typographie du livre doivent être adaptés à ces conditions, mais son contenu même, le récit qu'il comprend, les références, son style, le découpage en chapitres. L'ubiquité de l'œuvre littéraire classique est garantie par le système linguistique des langues ordinaires (français, anglais, russe, etc.), rendant possible la multiplicité des exemplaires : pour avoir le même texte, il suffit de reproduire lettre pour lettre la suite des signes en quoi il consiste. L'œuvre d'art littéraire de masse n'est plus liée à une langue particulière ; elle n'appartient pas à une littérature nationale. À la différence de la littérature classique, la traduction y est la même œuvre, autant que le texte original. L'œuvre littéraire de masse comprend des textes différents dans des langues diverses. Il est préférable de lire

[3] Voir Stephen Davies, *Musical Works and Performances,* Oxford, Clarendon Press, 2001, chap. 1.

les grandes œuvres littéraires classiques « dans le texte », Tolstoï en russe, Proust en français, Henry James en anglais. Qu'importe la langue dans laquelle on lit John Grisham ou Stephen King ?

Dans son processus de production, le film *Titanic* intègre le projet de sa diffusion planétaire. Dès l'origine du cinéma, la production cinématographique est pensée en termes de diffusion. On peut cependant distinguer cinéma de grande diffusion et cinéma d'auteur. Cette distinction est faite souvent sur une base évaluative – le cinéma d'auteur est tenu pour plus « authentique », le cinéma de grande diffusion ne serait que le détournement du médium cinématographique à des fins commerciales. Pourtant, la différence entre le cinéma de grande diffusion, ou cinéma de masse, et le cinéma d'auteur n'est pas d'abord sociale mais ontologique. Le cinéma d'auteur est proche du roman classique. L'auteur, qu'il soit l'écrivain de la littérature classique ou le cinéaste-auteur sait par avance ce que son public connaît, quelle langue il parle, quels livres il a lus, quels films il a déjà vus. En revanche, dans le cinéma de masse, le producteur et l'équipe qu'il constitue importent bien plus que le réalisateur ou le metteur en scène. L'œuvre cinématographique de masse est ainsi conçue à des fins de diffusion planétaire et non comme si l'existence de l'œuvre n'était en rien affectée par son mode de production et constituait l'expression d'un auteur. C'est en ce sens que cinéma de masse et cinéma d'auteur ne sont pas simplement deux genres différents à l'intérieur d'un art, le cinéma, mais deux types d'art différents.

Insistons : la spécificité de l'art de masse est ontologique. Les œuvres de l'art de masse n'ont pas le même mode d'existence que les œuvres classiques. Ces dernières supposent trois *moments*. Le premier est constitué par la production de l'œuvre ; le deuxième moment est sa diffusion par l'exécution musicale, l'interprétation théâtrale (on "monte" la pièce), l'accrochage dans le musée et l'exposition de la peinture, de la sculpture, des installations, la publication des œuvres littéraires; le troisième moment est le commentaire. L'art de masse est direct ; il élimine les intermédiaires. On achète un disque des Rolling Stones et on l'écoute sur sa chaîne ou son baladeur. Le disque n'est pas *exécuté*. Entre les Rolling Stones et nous il n'y a personne ; l'œuvre est exactement ce que nous entendons. Le deuxième moment n'existe plus puisque l'œuvre n'existe que dans sa diffusion. Quant au troisième moment, celui du discours sur l'œuvre, du commentaire, il disparaît aussi. L'œuvre d'art de masse requiert moins un commentaire qu'une *promotion,* comme n'importe quel objet technique (fer à repasser, voiture, ordinateur) qu'on cherche à vendre en de multiples exemplaires, le plus possible.

La comparaison avec une nourriture immédiatement consommable, hamburger ou plat tout préparé, n'est nullement déplacée. Elle est même éclairante. La nourriture industrielle est consommable immédiatement et (presque) n'importe où. À la différence de la cuisine classique, il n'est nullement requis par la cuisine de masse que le consommateur se procure les différents produits composant le plat à composer, les accommode et sache faire la cuisine. Dans la cuisine industrielle, on achète et mange le produit immédiatement disponible, sans préparation. De la même façon, l'œuvre de l'art de masse est directement

intelligible, appréciable (ou consommable si l'on préfère), sans intermédiaire, sans processus interprétatif, avec seulement l'objet technique adéquat (projecteur, chaîne stéréophonique, ordinateur). Et, comme la cuisine de masse n'exige plus la cérémonie du repas et se consomme un peu n'importe où, la musique de masse s'écoute (ou s'entend) n'importe où : chez soi, dans la voiture, le train, l'avion, l'ascenseur. La télévision est vue chez soi, mais aussi dans les salles d'attente ou les cafés. Le cinéma de masse prévoit aussi une diffusion télévisuelle, en vidéo, en DVD. Cette diffusion s'étend bien au-delà des conditions initiales de la projection cinématographique : on voit des films en avion, en autobus, en voiture. Le projecteur, la télévision, l'impression, la reproduction sont à l'œuvre de masse ce que le four à micro-ondes est à la nourriture industrielle.

Conjointes, les conditions (1), (2) et (3), permettent de mettre en évidence l'existence d'œuvres d'art qui ne pouvaient apparaître avant, disons, la seconde moitié du XX^{e} siècle, même si, auparavant, certaines ont pu préfigurer l'art de masse, surtout si elles satisfaisaient à la fois les conditions (1) et (3). Ontologiquement, l'art de masse est bien plus novateur que l'art moderne ou que l'art contemporain, même si ses formes sont généralement, quant à elles, académiques.

La valeur de l'art de masse

Supposons que l'art de masse possède la spécificité ontologique qui vient d'être décrite. Une objection semble-t-il majeure consisterait à dire que les œuvres d'art de masse sont dépourvues de mérite artistique ou esthétique. Sont-elles simplement dignes d'être dites des « œuvres d'art » ?

Cette objection repose sur un présupposé répandu : dire ce qu'est l'art, ce serait dire ce qu'est le *bon* art.[4] Toute définition de l'œuvre d'art serait évaluative. Elle indiquerait non pas seulement ce qu'est une œuvre d'art, mais ce qui mérite de l'être. S'il est certes possible de défendre une conception traitant l'expression « œuvre d'art » comme un terme évaluatif et non descriptif, on aurait plus de mal à justifier la thèse selon laquelle, par principe, toute œuvre de l'art de masse ne possède aucun mérite artistique et esthétique, et toute œuvre d'art « classique » ou « contemporaine » en a nécessairement plus qu'elle. Il ne semble pas du tout évident que n'importe lequel des cinq cents romans paraissant à chaque rentrée littéraire en France possède une valeur artistique et esthétique supérieure à certains romans de Christian Jacq, que n'importe quel film bénéficiant de l'avance sur recettes soit meilleur qu'une superproduction hollywoodienne et que les Who, Jefferson Starship ou U2 n'ont pas produit quelques chefs d'œuvre.

C'est pourquoi la question de la valeur de l'art de masse ne peut être posée en termes évaluatifs. L'art de masse est une *catégorie* d'artefacts, dont la spécificité ontologique vient d'être précisée. Un jugement critique est relatif à cette catégorie. Quelque chose n'est pas une bonne œuvre d'art en soi, mais en tant qu'œuvre d'art d'une certaine catégorie. Il reste malgré tout possible de se poser la question de la valeur de l'art de masse en général, et non de chaque

[4] Voir Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot, Roger Pouivet, *Questions d'esthétiques,* Paris, Presses Universitaires de France, 2000, chap. 1.

œuvre en particulier, comparée aux œuvres « classiques » en général. Mais la question n'est plus l'évaluation des œuvres, domaine de la critique d'art, mais l'interrogation sur la valeur d'une catégorie d'artefacts. Les conditions ontologiques qui président à la production des œuvres de l'art de masse n'interdisent-elles pas à l'art de masse d'avoir une valeur ? Pour répondre à cette question, la distinction entre art classique et art de masse doit être mieux précisée. Il convient aussi de faire une distinction entre valeur intrinsèque et valeur instrumentale de l'art, c'est-à-dire d'expliquer ce qu'on entend par « valeur de l'art ».

L'art classique correspond à une culture humaniste. Par culture humaniste, j'entends un ensemble d'allusions et de renvois par lesquels chaque œuvre devient intelligible et appréciable, entre en relation avec d'autres, avec des événements, des tendances, des mouvements dans l'histoire. Une culture humaniste suppose une longue éducation comprenant : l'apprentissage approfondi d'une langue et de sa littérature, voire de langues étrangères et de leurs littératures ; des connaissances historiques dans différents domaines : artistiques, philosophiques, scientifiques ; un certain sens de l'historicité, de ce que nous devons à ceux qui nous ont précédé, d'une sorte de filiation culturelle ;le sens de l'appartenance à une communauté nationale, à une communauté de destin (être un européen, par exemple), à une communauté de religion (être catholique, être protestant, être juif).

Il n'y a pas d'enseignement de l'art de masse, comme appropriation d'une tradition, seulement de ces techniques de production, de commercialisation et du savoir-faire technique permettant d'y accéder. L'imprégnation culturelle humaniste est inutile pour l'art de masse, au sens où il n'en dépend nullement, même si elle peut coexister avec lui. Si nous disons que *A* lit avec plaisir Proust et aime Bach, et aussi qu'il lit avec plaisir Stephen King et aime les Rolling Stones, « plaisir » et « aimer » n'ont pas la même signification dans les deux cas[5]. « Aimer » Proust suppose une culture humaniste, « aimer » les Rolling Stones ne la suppose pas – même si cela ne l'empêche évidemment pas.

Supposant une culture, l'art classique encourage le commentaire, une réflexion jamais définitive sur la signification des œuvres. Après le concert de musique classique, on peut discuter des mérites de l'interprétation (exécution), c'est-à-dire de la signification que le musicien ou le chef d'orchestre, comme interprète, donne à l'œuvre. L'interprétation peut elle-même faire l'objet d'une interprétation, par son classement (en genres interprétatifs), son commentaire, sa critique. L'expérience de l'œuvre d'art classique est une entreprise commune, celle du « monde de l'art »[6]. Cette entreprise commune définit la vie culturelle. Elle s'entend en termes de tradition puisqu'elle suppose la conservation de la mémoire non pas seulement des œuvres mais des commentaires dont elles font l'objet. Le moment de l'écoute, de la lecture, de la contemplation peut apparaître comme individuel et privé, sa signification dans l'expérience d'une personne exige son partage culturel.

[5] Voir Clive Staples Lewis, *An Experiment in Criticism,* Cambridge, Cambridge University Press, 1961, chap. I.

[6] Voir Arthur Danto, "Le monde de l'art", *Philosophie analytique et esthétique,* Textes rassemblés et traduits par Danielle Lories, Méridiens Klincksieck, Paris, 1988.

L'art classique est affaire de tradition humaniste.

En revanche, l'œuvre d'art de masse s'adresse à des individus pris chacun à part, coupés les uns des autres. Autant que possible, l'art de masse élimine tout ce qui pourrait constituer une tradition culturelle et communautaire interdisant la diffusion planétaire et le succès de sa mondialisation. La masse de l'art de masse est une collection d'individus interchangeables, dépourvus d'appartenance culturelle. C'est pourquoi l'art de masse est non seulement anti-humaniste, mais foncièrement individualiste. Il encourage l'individualisation de la consommation d'art en éliminant le présupposé culturel, les pratiques et les usages qui s'y rattachent. À cet égard, il convient de distinguer fermement « art de masse » et « arts populaires ». Ces derniers sont, au contraire du premier, l'expression de communautés sociales et culturelles. Ils comprennent des œuvres et des pratiques artistiques considérées parfois comme de moindre valeur dans et par cette communauté. L'art de masse n'a rien de populaire, il ne peut servir à identifier et souder une communauté ; au contraire, il est mondial.

Une des raisons de l'indifférence ou même de l'hostilité des philosophes à l'art de masse tient à ce que la plupart d'entre eux adoptent, sous des formes diverses, la thèse de la valeur intrinsèque de l'art. Sans approfondir ce point, on se limitera à une seule remarque. La thèse de la valeur intrinsèque se cache parfois derrière une expression comme « la valeur de l'œuvre d'art *en tant qu'*œuvre d'art ». Les œuvres d'art pourraient donc avoir, ou non, une fonction et une valeur morale, cognitive, religieuse. Mais cette fonction et cette valeur serait en quelque sorte extérieure à ce qu'elles sont vraiment en tant qu'œuvres d'art. Le problème est que la signification de l'expression « la valeur de *X* en tant que *X* » est mystérieuse. Mes chaussures ont une valeur en tant que chaussures ; cette valeur correspond à leur fonction de faciliter la marche, d'être seyantes, d'être solides. Entrant dans un magasin de chaussures et demandant des chaussures pratiques, seyantes et solides, vais-je aussi ajouter : « Et en plus, je souhaiterais qu'elles aient une valeur en tant que chaussures » ? Une chose *X* peut avoir une valeur en tant que *Y,* parce qu'elle remplit excellemment une fonction pour laquelle elle n'a pas été faite. Par exemple, *Ulysse* de Joyce peut servir à caler une table. Dans ce cas, à l'évidence, il ne s'agit pas de la valeur de *Ulysse* en tant que *Ulysse.* Mais c'est un cas fort particulier, celui dans lequel on a manifestement détourné quelque chose de son usage normal : *Ulysse* est fait pour être lu et, vraisemblablement, pour procurer des pensées et des sentiments, pas pour caler une table. La formule « la valeur d'une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art » ne me semble nullement permettre de justifier la thèse d'une valeur *intrinsèque* des œuvres d'art. Pour une œuvre d'art, avoir une valeur supposerait plutôt de remplir une fonction ou un ensemble de fonctions, c'est-à-dire d'avoir une valeur instrumentale.

Admettons alors que la valeur des artefacts et, parmi eux, des œuvres d'art, soit instrumentale. L'œuvre d'art sert à quelque chose. À quoi ? L'art est un moyen de satisfaire des fins. Lesquelles ? Voici une liste de fins assignables aux œuvres d'art :

(1) *cognitive* : nous faire comprendre quelque chose ;

(2) *morale* : constituer un apprentissage éthique ;

(3) *religieuse* : jouer un rôle (cognitif, historique et affectif) dans la vie spirituelle ;

(4) *sociale* : assurer un lien entre les membres d'une communauté ;

(5) *historique* : assurer un lien avec le passé ;

(6) *éducative* : permettre d'acquérir des compétences et des savoirs ;

(7) *affective* : être l'expression de nos sentiments et nous conduire à en développer certains ;

(8) *économique* : constituer un secteur "porteur" de la vie des affaires ;

(9) *thérapeutique* : nous relaxer à la fin d'une journée de travail ou même jouer un rôle dans le traitement de certaines maladies ;

(10) *biologique* : nous faire nous mieux nous sentir.

Ces finalités ne sont nullement exclusives les unes des autres. Toutes ces finalités ne se valent pas. L'ordre dans lequel elle sont citées correspond à une hiérarchie décroissante. La liste et son ordre sont discutables. La hiérarchisation des fins que chacun entend défendre lui donne une idée assez claire de la valeur qu'il attache à l'art. Pour ceux qui pensent que l'homme est un animal rationnel, la fonction biologique est *inférieure* à la fonction cognitive ou à la fonction morale, parce que l'être humain exerce sa rationalité dans les deux dernières et non dans la première. Cette idée n'a rien d'original. Avec toute une tradition héritée d'Aristote et de saint Thomas, l'auteur de ces lignes la partage. Cela a des conséquences.

Parce qu'il n'est pas humaniste et qu'il est individualiste, l'art de masse inverse l'ordre hiérarchique de cette liste. Pour l'essentiel, la musique de masse nous fait danser et passer le temps. Un excellent argument de vente pour un disque de rock est qu'il vous met en forme le matin. L'art de masse est évidemment aussi un secteur privilégié de la vie économique, il donne de l'emploi. Et surtout, l'art de masse se caractérise par l'importance qu'y prend l'expression de sentiments génériques – l'amour, la haine, la vengeance, la peur, etc. – , presque bruts, non médiatisés par une culture humaniste. Si *La recherche du temps perdu* n'est définitivement pas de l'art de masse, c'est que l'expression émotionnelle dans ce roman n'est pas *directement* intelligible. Il faut être pourvu d'une culture humaniste, assez raffinée en plus, pour comprendre les sentiments d'un Charlus, par exemple. En revanche, les sentiments exprimés par les personnages des *Indiana Jones* ou ceux des romans de Thomas Harris sont immédiatement intelligibles, indépendamment de toute référence culturelle déterminée.

N'est-il pas contradictoire de refuser un jugement de valeur artistique et esthétique négatif sur l'art de masse et, d'autre part, d'affirmer que l'art de masse rompt avec la culture humaniste, s'adresse à des atomes individuels en privilégiant des émotions brutales et génériques ? Vraiment pas, non. Ce que nous entendons par culture quand nous pensons à Bach, Beethoven, Proust, Michel-Ange, Poussin, etc., n'a plus cours quand nous parlons d'art de masse. Nous risquons de ne pas nous en apercevoir parce que l'art de masse emprunte à la tradition des formes musicales, littéraires ou picturales stéréotypées : la musique tonale simple, le roman sous sa forme la plus éculée, le réalisme pictural. Mais l'art de masse en fait un tout autre usage. Il satisfait des fonctions que l'art avait jusqu'alors négligées : biologiques, thérapeutiques,

économiques, affectives. Il les satisfait au détriment des finalités traditionnelles de la culture humaniste : connaissance, morale et religion.

Art et culture

De cette esquisse d'ontologie de l'art de masse, de ces prolégomènes de réflexion sur les valeurs qu'ils poursuit, on pourrait être tenté d'en conclure que l'art de masse est bien « de l'art », mais pas « de la culture », au moins pas au sens d'une culture humaniste.[7] Nous sommes accoutumés à penser que l'art appartient *nécessairement* à la culture. Toutes nos institutions culturelles le présuppose. Pourtant, tout comme il est manifeste que l'enseignement peut ne pas viser la culture, mais l'adaptation à un environnement technique et commercial, et à l'évidence c'est ce qu'il fait aujourd'hui le plus souvent, de même, l'art peut ne pas avoir de fins culturelles, mais la consommation de ces produits dont le mode d'existence résulte de nouvelles possibilités techniques et qui offrent une satisfaction aisée et immédiate. Les œuvres d'art de masse ne souffrent pourtant d'aucun déficit artistique et esthétique systématique : leurs mérites peuvent être aussi grands, voire plus grands, que ceux des œuvres classiques. Ce sont des œuvres musicales, cinématographiques ou littéraires, tout comme celles de l'art classique. Les moyens sont les mêmes, des œuvres d'art, mais les fins sont différentes.

[7] L'expression « culture de masse », utilisée aussi par Etienne Gilson dans son livre *La société de masse et sa culture* (Paris, Vrin, 1967), me paraît contradictoire, au moins si l'on donne un sens un peu précis à la notion de culture.

Ştefan AFLOROAEI

Frumusețea ca atare – contingentă şi totuşi atemporală

Beauty as Such – Contingent, and yet Non Temporal

My intention here is to argue that nowadays, we can still talk about something per se, simple and pure. Of course, we shouldn't give these terms the strong meaning they used to have in pre-modern metaphysics. What seems to be simple and pure in itself, now, becomes manifest as sensorial and contingent. I try to illustrate this with beauty as such, which is contingent and pure (as if non temporal), at the same time. In this sense, I mention the old notion from Symposion (206a sq.), that beauty as such is an idea which differs a great deal from all the others – because it is a sensorial one. What we have here is a perfect paradox, which is frequently mentioned in the tradition started by Plato. Although, while in the Platonic tradition, beauty becomes sensorial as an expression of some transcendent reality (which may be beyond it), nowadays we can say that beauty appears as sensorial in itself; in other words, it is both pure and sensorial, simple and contingent. The paradox is thereby taken to its limits, becoming no less than a scandal for reason. In favour of this interpretation, I invoke a series of distinctions and clarifications from Gadamer, Lupasco, Deleuze, Waldenfels and, not least, Borges. I finish with the claim that the above-mentioned paradox can be identified, today, among the parameters of a hermeneutical conscience, which assumes a metaphysical or speculative thinking.

1. Se poate oare vorbi despre ceva simplu şi pur?

Cum ne dăm uşor seama, trăim într-o vreme în care aproape orice este numit sau delimitat într-o manieră relaţională: în relaţie cu, în funcţie de, prin raportare la... Şi socotim că este cât se poate de firesc să gândim în acest fel. Avem pentru aceasta o familie nouă de termeni potriviţi: «context», «situaţie», «împrejurare», «condiţie», «conjunctură», «circumstanţă» etc. Sunt termenii pe care-i invocăm cu orice prilej – fie ca o justificare temporală a celor spuse, fie ca o scuză atemporală a lor.

Numai că, din când în când, se găseşte cineva care să ne trezească puţin din această ciudată maşinărie a timpului. Aşa face, de exemplu, Jorge Luis Borges, cunoscutul scriitor argentinean. O mărturisire a sa, în această privinţă, nu ar trebui luată ca un simplu exerciţiu literar. «Cred că pentru noi toţi faptul estetic al frumuseţii este ceva atât de evident, atât de indefinibil, ca, de exemplu, dragostea, ca, de exemplu, savoarea unui fruct sau a

apei sau a vinului, ca, de exemplu, câmpia sau marea... Simţim poezia aşa cum simţim apropierea unei femei sau a unui munte sau a unui golf la ocean şi pe care, cred, le simţim imediat /.../»[1]. Revine cu această idee într-un alt loc, spre a spune iarăşi că frumuseţea urmează a fi întâlnită în chip nemijlocit sau direct, aproape indiferent de loc şi de timp. Constată cu ascunsă plăcere, de pildă, că în Orient «nu se studiază în mod istoric literatura şi nici filosofia; persoane ca Deussen şi Max Müller, cercetători ai filosofiei hinduse, au fost miraţi că nu aveau posibilitatea să stabilească cronologia autorilor...»[2]. La fel şi în cazul literaturii japoneze, chineze sau persane, acolo unde le este locul de proveniență nu există o cercetare istorică a lor, deoarece perspectiva cronologică li s-a părut inadecvată pentru ceea ce este propriu literaturii.

Este totuşi posibil acest lucru, să te referi la ceva sensibil ca şi cum nu ar fi datat, nu ar ține de un interval temporal anume? Într-o privință, sigur că da. «Cred că noi putem simți poezia imediat, adaugă Borges în acelaşi loc, iar faptul de a şti dacă poezia respectivă este antică sau contemporană, dacă a fost scrisă azi dimineaţă sau acum două mii de ani, este aleatoriu; am citat versuri de Vergiliu, iar versurile sale sună admirabil şi astăzi, ca şi cum au fost scrise în dimineaţa aceasta». Astfel de fapte îl îndreptăţesc să spună un lucru ce pare într-un fel scandalos, anume că frumuseţea poate fi regăsită în felul unei senzaţii fizice. Reiau în acest sens ceea ce afirmă după numai două pagini. «Din punctul meu de vedere, frumuseţea este o senzaţie fizică, este ceva ce simţim cu tot corpul; ea nu este rezultatul unei judecăți, nu ajungem prin intermediul unor reguli la ea: frumuseţea ori o simţim, ori nu o simţim». Nu e greu de văzut că expresia «senzaţie fizică» este luată cu alt înțeles decât cel obişnuit. Ea priveşte mai curând felul singular în care poate fi afectată sensibilitatea omului, o modificare aparte la nivelul vieţii patetice. În cele din urmă, Borges face o trimitere ce nu-şi mai cere nici un fel de comentariu. «Voi încheia cu un remarcabil vers, al acelui poet care în secolul al XVII-lea şi-a luat numele ciudat de poetic de Angelus Silesius, vers care constituie sinteza a tot ce v-am spus aici şi pe care îl voi reda în spaniolă, pentru ca să-l înţelegeţi şi dumneavoastră: „*La rosa sin porqué florece porqué florece*"»[3]. Într-adevăr, astfel de întrebări, ce ar conduce lucrurile în dependența unor relații, nu au acum nici un sens.

Aş vrea să fac în acest loc două menţiuni. Frumuseţea despre care vorbeşte aici Borges, deşi resimțită imediat sau în chip subiectiv, se oferă totuşi ca atare. Deşi sensibilă, ea înseamnă acum ceva în sine, liber sau necondiționat. Acest paradox mai aparte îi este definitoriu. Este motivul pentru care o astfel de frumuseţe nu justifică nici una din definiţiile ei clasice: nu înseamnă nici formă ideală, nici o proprietate intrinsecă unui lucru, dar nici o idee produsă în mintea noastră de ceea ce ne face plăcere sau ne minunează, aşa cum a crezut altădată Francis Hutcheson[4]. Fireşte că în absența a ceva frumos – chiar şi în ordine imaginară – şi a unui simţ distinct al frumosului, frumuseţea ca atare nu survine. Însă nici una din cele trei ipoteze teoretice de mai sus, clasice în felul lor, nu este verificată. Ele ratează tocmai paradoxul despre care am vorbit:

[1] *Frumuseţea ca senzaţie fizică*, traducere de Valeriu Pop, 1998, p. 95.
[2] *Ibidem*, pp. 109-110.
[3] *Ibidem*, pp. 110, 112.
[4] Cf. *Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725.

deşi ca atare, această frumuseţe se oferă în chip sensibil; deşi sensibilă, survine în ea însăşi, ca şi cum ar fi lipsită de loc şi de timp. Dilema mai veche – ceva place pentru că este frumos sau, dimpotrivă, este frumos pentru că place – îşi pierde acum justificarea ei. Probabil că frumosul «place fără concept», cum a spus Kant, însă nu neapărat în chip universal, când şi-ar pierde tocmai din modul său sensibil de a fi. Şi nu reprezintă un obiect, ceva obiectivat şi neutru, orice gen de excelenţă expresivă sau formală ar manifesta acesta din urmă.

A doua menţiune pe care doresc să o fac poate fi luată ca un simplu omagiu adus vechilor greci. Am motive să cred că acel loc din *Symposion*, 206 a sq., în care frumuseţea este asociată cu erosul, este mai elocvent decât multe altele. Frumuseţea este înţeleasă acolo într-un mod mai puţin obişnuit, ca singura idee care se arată în chip sensibil. Cu alte cuvinte, deşi pură şi atemporală, ea este totuşi sensibilă, întrupată. Este realmente minunat acest paradox pe care vechiul grec înţelege să-l cultive. De fapt frumuseţea reprezintă acolo însăşi calea pe care o urmează cel care se îndreaptă către binele însuşi. Nu există o altă cale în acest sens şi o altă călăuză mai potrivită decât eros-ul însuşi. Frumuseţea, aşa cum apare ea în prezenţa celor sensibile, trupuri, chipuri, priviri, opere, vorbire, aşezăminte, este aptă să trezească dorinţa de frumos în sufletul omului. Sau, cum spune Platon, dorinţa de ceea ce, esenţial fiind, este resimţit ca o gravă lipsă. Această dorinţă de frumos este un alt nume al iubirii. Ca frumuseţe pământească, ea trezeşte acel gen de aducere aminte prin care sufletul poate avea acces la cele originare. Exact în acest sens frumuseţea animată de iubire – sau iubirea de frumos – mediază între ceea ce este muritor şi ceea ce nu cunoaşte moarte. Arătându-se pe sine în felul unei idei sensibile, aşadar cu o dublă natură, ea poate media între lumi diferite. În ultimă instanţă, iubirea de frumos înseamnă dorinţa de-a accede la binele însuşi. Dacă ceva mai presus de orice, aşa cum este binele însuşi, liber în sine şi apt să elibereze orice altceva, nu se manifestă în chip sensibil şi nu este dorit în chip sensibil, atunci puterea sa de salvare se pierde în eter. Ca să salveze ceea ce merită a fi salvat, binele ca atare devine frumos, se manifestă în felul unor apariţii luminoase şi atrăgătoare. În faţa acestor apariţii şi călăuzit de ele, sufletul are acces dincolo de starea sa comună, mundană sau frustă.

Unii dintre noi ar putea crede astăzi că în toate acestea nu e vorba decât de o veche poveste metafizică, frumoasă şi subtilă, însă doar atât. Numai că pentru cel care, în lumea de astăzi, resimte cum frumuseţea se anunţă în chip sensibil şi totuşi ciudat de liberă faţă de condiţionările ce intervin la tot pasul, spusele lui Platon înseamnă mai mult decât o simplă naraţiune[5]. De altfel, în acelaşi

[5] Amintesc în acest sens doar menţiunile unui autor influent în acest timp istoric, Hans-Georg Gadamer. «Există pentru sufletul surghiunit în greutatea teluricului /despre care vorbeşte Platon/, pentru acest suflet care şi-a pierdut, ca să zicem aşa, aripile, încât nu se mai poate avânta spre înălţimile adevărului, o experienţă în care aceste aripi încep să-i crească din nou, dându-i posibilitatea să se înalţe. Este experienţa iubirii şi a frumosului, a iubirii de frumos. În minunate evocări, puternic baroce, Platon gândeşte această trăire a iubirii născânde laolaltă cu întrezărirea frumosului şi a adevăratelor ordonări ale lumii. Datorită frumosului reuşim să ne aducem aminte multă vreme de adevărata lume. Aceasta e calea filosofiei. El numeşte frumos ceea ce străluceşte şi atrage mai mult, cu alte cuvinte, vizibilitatea idealului. Ceea ce străluceşte în acest fel mai înainte de orice, ceea ce are în sine o asemenea lumină a adevărului şi a autenticităţii convingătoare este ceea ce recunoaştem cu toţii ca frumos în natură şi în artă şi care ne smulge încuviinţarea: „acesta este adevărul”» (*Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, 2000, p. 78).

loc, filosoful grec spune că frumuseţea călăuzeşte sufletul pe «drumul de întoarcere», un drum ce poate să fie urmat de cineva ca şi cum nu ar fi fost străbătut niciodată mai înainte.

2. Frumuseţea însăşi – sensibilă şi totuşi necondiţionată

Aşadar, simţim totuşi nevoia să avem în atenţie ceva în sine: viaţa în sine, frumuseţea în sine, bucuria în sine etc. Nu este vorba acum de acea distincţie mai veche care ne cere a deosebi între ceea ce ţine de natura în sine a unui lucru şi ceea ce priveşte condiţia sa fenomenală. O astfel de distincţie, poate îndreptăţită uneori, deţine totuşi ceva discutabil: existenţa unui lucru nu importă pentru ceea ce înseamnă el în sine, la fel nici realitatea sau irealitatea sa, prezenţa sau absenţa sa. Dincoace, însă, aşa cum vedem în exemplul lui Borges, această separaţie este lăsată în urmă. A privi frumuseţea în sine înseamnă mai curând a o întâlni în chip nemijlocit. Sau a o vedea ca un fapt simplu şi pur, absolut firesc. Poţi sesiza ceva asemănător şi în legătură cu faptul vieţii, de pildă atunci când îţi dai seama că viaţa nu se primeşte sub condiţii şi nu se duce sub condiţii exterioare ei. Sau când spui că, în ceea ce are ea liber şi elevat, reprezintă ultimul lucru ce ar trebui pierdut în această lume. Dacă nu am recunoaşte acest chip al vieţii nu am putea crede că viaţa unui om se poate identifica la un moment dat cu însuşi adevărul pe care îl caută. Sau că ea înseamnă cu adevărat viaţă doar atâta timp cât omul se vede liber pe sine. Şi, firește, nu am putea vorbi în nici un fel despre ceea ce poate să însemne, de exemplu, viaţă destinată unei idei sau unei credinţe apte să scoată din indiferenţă o lume întreagă. De aceea cred că avem motive să vorbim în continuare despre ceva în sine, aşa cum sunt viaţa în sine, frumuseţea în sine, bucuria în sine etc. Şi, deopotrivă, să sesizăm în diferite moduri prezenţa lor inefabilă, greu totuşi de cuprins cu mintea.

Însă trebuie să menţionez aici o diferenţă care, fără să o mai invoc apoi, revine de la sine în consideraţiile ce urmează. Anume, dacă pentru o cunoscută tradiţie metafizică frumuseţea devine sensibilă ca expresie a ceva nonsensibil, eventual ca expresie a ceva mai presus de ea, aşa cum este binele însuşi, acum se poate spune că ea este sensibilă în ea însăşi. Frumuseţea la care se referă Borges este sensibilă în ea însăşi, deşi pură sau atemporală într-o privinţă. Ea se arată în chip sensibil pe sine, nu neapărat ca manifestare a ceva străin sau mai presus decât ea însăşi. Când totuşi este văzută ca imagine, între această imagine şi lucrul a cărui imagine este nu se mai află distanţa dintre cele sensibile şi cele inteligibile. Cu alte cuvinte, ea este deopotrivă pură şi sensibilă, simplă şi contingentă. Paradoxul ajunge astfel dus la limită, ceea ce poate însemna un adevărat scandal pentru gândire. La fel se întâmplă şi atunci când resimţim o mare bucurie în faţa prezenţei cuiva pe care l-am aşteptat îndelung. Această bucurie este simplă, fără un motiv anume, încât ne apare pe neaşteptate ca bucurie în sine. Însă ea nu este deloc separată de lumea sensibilă şi contingentă a întâlnirii cu cel pe care l-am aşteptat multă vreme.

Simţim uneori nevoia să ne îndreptăm privirea către ceea ce pare a fi ultim în această lume, cum se întâmplă atunci când frumuseţea unui chip ne apare ca o frumuseţe stranie, nepământească. Ea nu înseamnă acum doar splendoarea sensibilă a unei apariţii sau a unui chip. Şi nici simpla expresie a ceva mai înalt, aşa cum

s-a vorbit altădată despre frumuseţe doar ca expresie sensibilă şi strălucitoare a binelui. Ci întreaga strălucire îi aparţine, deopotrivă văzută şi nevăzută, imaterială. Poţi recunoaşte atunci în prezenţa ei ceva necondiţionat, întru totul liber. Nu ar trebui să ne îndoim de acest lucru: o astfel de frumuseţe nu este lipsită nici de materie şi nici de mirajul unor aparenţe. Am putea să o vedem cu acest chip al ei atunci când ceea ce ne apare frumos nu se arată astfel prin comparaţie cu ceea ce i se opune, să zicem frumos faţă de ceva urât, sau frumos faţă de ceea ce s-ar afla mai jos pe o imaginară scară a celor existente, aşa cum ar fi, în acel exemplu pe care-l dă Socrate, o fată frumoasă faţă de un cal frumos sau faţă de o oală de lut frumoasă. Dimpotrivă, ceva poate fi frumos ca simplă apariţie sensibilă a ceva anume. Prezenţa sa, chiar şi atunci când spunem că este cu totul necomună, nu se oferă astfel ca termen într-o comparaţie. Ea se sustrage acestui raport şi acelor criterii bine învăţate sau deprinse de-a lungul timpului. Pur şi simplu, te întâmpină ca atare pe neaşteptate, îţi iese în faţă astfel şi te reţine cu această apariţie necomună a sa. Ea opreşte privirea sau celelalte simţuri în faţa ei cu o gratuitate aproape deplină. Vezi atunci, pentru o clipă, doar faptul simplu al apariţiei sale – şi te surprinde cu totul această posibilă întrupare a sa. Poţi crede aşadar că ea reprezintă o întâmplare pură, chiar dacă totul s-ar petrece pentru o singură clipă. În acest sens, frumuseţea în sine nu se supune unei alte intenţionalităţi, chiar de ar fi vorba şi despre cea care se îndreaptă în timp către un anume bine.

Poate să apară ca riscantă această din urmă afirmaţie, dacă nu cumva în marginea unei periculoase confuzii a celor esenţiale în viaţa oricărei comunităţi. Însă nu este vorba acum de acele repere fireşti ale vieţii în comunitate. Frumuseţea versurilor despre care vorbeşte Borges nu decurge în nici un caz din criteriile binelui comun sau din altele de acest fel. Iar dacă am vorbi totuşi despre binele pur şi simplu, acesta nu se delimitează neapărat în raport cu ceva rău şi nu urmează posibile reguli sau criterii ale faptei bune. În fond, nimic nu epuizează formele de apariţie ale binelui, resursele sale. Nimic din cele acum bune nu se substituie căutării în continuare a binelui. Acest lucru devine evident, de exemplu, atunci când înţelegem binele într-un sens mai liber, drept ceea ce este apt să aducă lucrurile în starea lor firească şi în locul lor propriu, aşa cum se cuvine să fie. Nu în acest sens, oare, binele se dovedeşte a fi mai presus de cele ce sunt bune şi, în ultimă instanţă, mai presus de fiinţa însăşi, cum se spune într-un vechi dialog (*Republica*, 509 b)? Şi nu apare el atunci, deşi eterat sau inefabil, ca bine pur şi simplu?

Când sensibilitatea faţă de cele concrete este dublată de o dispoziţie sceptică, te poţi întreba totuşi dacă nu cumva, vorbind astfel, ne lăsăm seduşi doar de jocul spectacular şi contingent al unor efecte. Cel mai adesea aşa tindem a crede astăzi. Dacă în vremea lui Aristotel, să spunem, gândirea greacă era dominată de categoria substanţei, văzută atunci ca prezenţă durabilă şi suficientă sieşi, *ousía*, în lumea europeană modernă acest rol îl va prelua categoria relaţiei. Ea conservă doar în parte şi pentru scurt timp însemnele tari ale substanţei. Astăzi, însă, această din urmă categorie, diseminată peste tot, nu mai pretinde nimic substanţial. Este aflată mai ales în forme multiple şi laxe, cel mai adesea contingente. Ceea ce o distinge acum nu mai este faptul că ar forma un cuplu opozitiv cu ideea de substanţă, ci jocul ei destul de liber şi contingent. Nu întâmplător ideea a ceva nemijlocit apare multor

analişti în felul unui mit sau al unei mari ficţiuni metafizice. În ordinea cunoaşterii, probabil că aşa stau lucrurile. În ordinea existenţei, însă, nu mai poţi afirma cu certitudine aşa ceva. Vladimir Jankélévitch, de pildă, în scrierea *Pur şi impur* (1960), aduce destule argumente cu privire la acest lucru[6]. Aş aminti totuşi aici, în continuare, doar câteva situaţii care cred că rezistă în discuţiile sceptice de astăzi.

3. Frumuseţea de aici reflectă ca în oglindă o altă frumuseţe

Cei care, altădată, asemeni lui Bonaventura, vorbeau despre contemplarea prezenţei lui Dumnezeu, au înţeles faptul că aceasta se realizează nu doar în afara noastră şi în noi, ci şi dincolo de noi. În afara noastră îl vom contempla prin semne sau vestigii, înăuntru – prin imagini, iar dincolo de noi, «prin lumina care şi-a pus amprenta pe mintea noastră şi care este lumina adevărului etern»[7]. Cele divine pot fi recunoscute astfel prin mijlocirea unor *figurae* sau *formae*, *similitudines*, *effigies*, *personae* etc. Analog celor văzute cu ochiul trupului, acestea se oferă minţii cu o neobişnuită concreteţe, întrucât simţurile şi intelectul se regăsesc acum în unul şi acelaşi act. În consecinţă, regimul acestor viziuni – *figurae*, *formae* sau *effigies* – nu poate fi considerat ca ficţional sau abstract.

Nu se arată deloc abstractă, de exemplu, frumuseţea unui chip angelic, deşi ea nu pare a fi din această lume. Forma sa însă nu ar putea fi descrisă oricum, iar clipa în care acest chip se descoperă nu mai este deloc una obişnuită. Cel care ajunge să contemple frumuseţea însăşi, aşa cum o face văzută chipul viu al cuiva din apropiere, va regăsi, dincolo de acesta, o inocenţă ce părea până atunci cu totul pierdută. Faptul ca atare ţine în fond de o experienţă extrem de concretă pe care omul o face, ceva în felul unei probe vii şi personale. Incidenţa ei existenţială nu este niciodată pur subiectivă sau arbitrară. Căci presupune o pregătire îndelungă, un timp al iniţierii şi un efort care nu este totuşi lipsit de nesiguranţă şi îndoieli.

Această din urmă idee nu a fost de fapt străină acelor gânditori care au sesizat că în spatele unor aparente separaţii, precum cea dintre gândire şi simţuri, sau dintre idee şi lucrul ca atare, se află corelaţii elementare. În spatele unor aparente separaţii se află corelate naturi distincte. De exemplu, când Ambrosius Thomasius Macrobius, către finele lumii antice, consideră că fiecare lucru, în chiar frumuseţea sa, reflectă ca într-o oglindă

[6] După ce descrie «cei patru idoli ai oricărui dogmatism purist», anume ideea purităţii esenţiale şi a impurităţii accidentale, cea a unei purificări negative sau prin scădere, cât şi cea a «unei gymnosofistici capabile să-i redea făpturii ruşinate goliciunea de dinaintea păcatului» (p. 37), Jankélévitch revine asupra unor experienţe în care se anunţă faptul antinomic şi concret al purităţii. Cum va spune în cele din urmă, puritatea «nu este o licărire ce abia ar străluci în sufletul cel mai întunecat, nici nu este un martor ultim al integrităţii noastre originare, ceva asemănător cu o fată rămasă pură printre tâlhari; nimic care să o amintească pe Margareta din *Faust-Symphonie*, inocentă şi inalterabil de luminoasă în toiul sarcasmelor lui Mefistofel /.../. Puritatea este o mişcare şi nu un element; o intenţie şi nu o entitate celulară ascunsă în sânul complexului impur: de aceea, ea se sustrage de la orice analiză /.../. Purităţii literale, aceleia a fiinţei simple şi unice, putem să-i opunem acum o puritate pneumatică, ce poate fi relativ „impură”» (p. 213-214, traducere de Elena-Brânduşa Steiciuc, 2001).

[7] «*Quoniam autem contingit contemplari Deum non solum extra nos et intra nos, verum etiam supra nos: extra per vestigium, intra per imaginem et supra per lumen, quod est signatum supra mentem nostram, quod est lumen Veritatis aeternae; cum „ipsa mens nostra immediate ab ipsa Veritate formetur”* /apud Augustinus/» (Bonaventura, *Itinerariul minţii în Dumnezeu*, V, § 1, traducere de Gheorghe Vlăduţescu, 1994).

chipul unic al divinității (*In Somnium Scipionis*, I, 14), el reia, în tradiție platoniciană, o idee mai veche. Mai întâi, anunță încă o dată distanța radicală dintre cele inteligibile și cele sensibile, sau, dincolo de acesta, dintre chipul unic al divinității și lumea multiplă a celor temporale. Apoi, constată natura dublă a lucrurilor: deopotrivă materie temporală și reflex divin, lucru sensibil și imagine a celor non-sensibile[8]. Umberto Eco, în comentariul său la Macrobius, sesizează bine acest lucru atunci când discută despre ideea participării, reluată de unii autori în primele secole creștine[9]. Cu această natură dublă, lucrurile frumoase îndeamnă omul să-și îndrepte privirea către cele originare sau divine. Ele devin astfel simboluri într-o economie mult mai extinsă, cosmică. Johannes Scotus Eriugena nu se va îndoi nici el, mai târziu, de această intimă corelație între lucruri. «Cred că nu există nici un lucru vizibil și corporal care să nu semnifice ceva necorporal și inteligibil», va scrie în *De divisione naturae*, V, 3. La fel și Hugues de Saint-Victor, celebrul mistic din secolul XII, pentru care lumea reprezintă pur și simplu o carte scrisă de degetul lui Dumnezeu. Comentatorul de astăzi pare să consimtă în parte la această imagine. «Bucuriile văzului, auzului, mirosului, pipăitului ne deschid către frumusețea lumii, pentru a ne face să descoperim în ea reflectarea lui Dumnezeu»[10]. Cel care, la vremea respectivă, era sensibil la această nespusă frumusețe, trăia cu acuitate un dublu sentiment (De Bruyne). Așa s-a întâmplat în cazul misticului invocat mai sus, Hugues de Saint-Victor. Pe de o parte, o astfel de frumusețe îl atrage cu toată puterea către ceea ce se află dincolo de ea, născând în sufletul său «aspirația către Celălalt». Pe de altă parte, resimte o profundă insatisfacție în fața lucrurilor din această lume. Ele fac vizibilă o frumusețe precară, inaptă să reflecte în chip deplin izvorul lor ceresc. Faptul ca atare va fi pus în analogie cu melancolia omului modern, născută în chiar intervalul pe care fatalmente îl aduce cu sine orice frumusețe de neatins.

De altfel, atunci când este vorba de experiența frumuseții simple și pure, cel care o face stă sub semnul unei ineluctabile finitudini. Faptul ca atare a fost bine sesizat de Gadamer în finalul scrierii *Adevăr și metodă*. «Ne-am putea întreba de-a dreptul dacă frumosul poate fi experimentat de către un spirit infinit așa cum o facem noi. Poate acesta zări altceva decât frumusețea întregului care i se înfățișează? "Ieșirea la lumină" a frumosului pare să fie rezervată experienței finite a omului. Gândirea medievală cunoaște o problemă asemănătoare, și anume cea a modului în care poate fi frumusețe în Dumnezeu dacă acesta este Unul și nu multe. Abia teoria lui Nicolaus Cusanus despre o *complicatio* a multiplului în Dumnezeu indică o soluție satisfăcătoare»[11]. Probabil că înțelesul

[8] Sursa neoplatoniciană a acestei idei este ușor de recunoscut; cf. în acest sens Plotin, *Enneade* I, 6 (1), 1. De altfel, pentru Plotin, cu adevărat proprie frumuseții este simplitatea, așa cum este cea a luminii din privirea curată sau, mai mult încă, cea a luminii astrale, cerești. Simplitatea ca atare este dusă la limită și sublimată în chip desăvârșit în ipostaza absolută a Unului (VI, 7, 32).

[9] Cf. *Arta și frumosul în estetica medievală*, traducere de Cezar Radu, 1999, pp. 75 sq.

[10] *Ibidem*, p. 76.

[11] Cf. *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Kohn și Călin Petcana, 2001, p. 361. «Tot astfel, universalitatea experienței hermeneutice n-ar trebui să fie, în principiu, accesibilă unui spirit infinit care desfășoară tot ceea ce este sens, *noêton*, din sine însuși și gândește tot ce poate fi gândit în autocontemplarea deplină a lui însuși. Zeul aristotelic (chiar și spiritul hegelian) a lăsat în urmă „filosofia", această mișcare a existenței finite. Nici unul dintre zei nu face filosofie, spune Platon /în *Symposion*, 204 a/» (pp. 361-362).

finitudinii este el însuşi ambiguu de această dată. În definitiv, «ieşirea la lumină» a frumuseţii afectează profund această finitudine şi o pune în mişcare, asemeni unui liman mult aşteptat care se tot îndepărtează.

4. Elementul straniu al artei (Stéphane Lupasco)

Sesizând în fenomenul artei o tendinţă către libertatea necondiţionată, Stéphane Lupasco va spune că acesteia i-ar fi proprie o conştiinţă dezinteresată[12]. Ea survine ca o conştiinţă de sine non-intenţională, cum singur precizează. Nu urmează neapărat logica non-contradicţiei şi nici voinţa elementară de realitate, încât nu se poate spune despre ea că ar fi reală sau non-reală, adevărată sau falsă. Este ceea ce ne lasă a întrevedea unele naraţiuni ce fac loc mitului şi fabulei, alegoriei şi simbolului. Ceea ce survine astfel poate fi descris ca un scop în sine, apariţie gratuită a cărui gravitate constă în aceea că se livrează cu toată libertatea sa unei lumi de contradicţii. În această privinţă, arta comportă întotdeauna ceva straniu sau tragic, în sensul vechi al cuvântului[13]. Conştiinţa care îi este proprie priveşte deopotrivă viaţa şi moartea celui în cauză, fără a fi în vreun fel o explicaţie a lor.

Elementul straniu al artei este resimţit, de pildă, atunci când ea, fără a părăsi lumea noastră afectivă, conduce către un gen de experienţă mistică, aşa cum este cea a iubirii. Ce se întâmplă de fapt într-o asemenea experienţă? Cum spune autorul, «în timp ce în viaţă este ocolită durerea (expresia este cum nu se poate mai potrivită, fiindcă e ocolită aşa cum fugi de ceva, de o realitate exterioară care te invadează cine ştie de unde), în ficţiunea artei, în acest univers pe jumătate real, ea este dorită şi invocată; alergăm la spectacolul dramatic, vrem să ne înspăimântăm şi să suferim la o tragedie de Shakespeare, ne place să plângem citind o carte etc.». Însă emoţia şi suferinţa pe care arta le face posibile nu vin oricum. Ci urmează să le aştepţi cu destulă răbdare, «ca şi cum afectivitatea ar fi oferită de cine ştie ce stare de graţie aleasă şi cu totul misterioasă»[14]. Deşi străină în ea însăşi de formele logice, afectivitatea, cea care dă conţinutul pur al artei, vine totuşi împreună cu aceste forme, ca şi cum s-ar chema în ascuns una pe alta. În definitiv, poate fi văzută ca un fenomen indeterminat. Se dovedeşte a fi ceva fără relaţie, în sine sau nemijlocit. «Singur datul afectiv îşi este suficient sieşi – prin natura sa riguros singulară – şi nu se raportează decât la el însuşi». În consecinţă, el nici nu afirmă, nici nu neagă; «se poate spune deci la fel de bine că nu există, în sensul exact pe care-l dau verbului a exista»[15]. Nu se supune succesiunii temporale, nici ordinii de tip spaţial, nu impune o natură a sa şi nici o provenienţă anume. «El nu devine în el însuşi; îşi impune prezenţa sub mii de nuanţe, desigur, ce sunt tot atâtea prezenţe care nu se succed /.../, ci se substituie unele pe altele, căci datul afectiv este extratemporal, după cum este extraspaţial; nu creează el oare impresia, când suntem sediul lui, că nu mai sfârşeşte şi că nu va sfârşi niciodată?»[16]. Detaliile de natură fenomenologică la

[12] Cf. Stéphane Lupasco, *Logique et contradiction*, 1947, chap. *La logique de l'art ou l'éxpérience esthétique*, pagini reluate în antologia *Logica dinamică a contradictorului*, traducere de Vasile Sporici, 1982, pp. 363 sq.
[13] *Ibidem*, pp. 379-383.
[14] *Ibidem*, pp. 382-383.
[15] Cf. *Science et art abstrait*, 1963, scriere reluată parţial în op. cit., pp. 385 sq.; a se vedea mai ales pp. 397-399.
[16] *Ibidem*, p. 399.

care ajunge o astfel de analiză sunt într-adevăr demne de luat în seamă. Există neîndoielnic ceva indeterminat şi liber în fluxul afectivităţii, care se anunţă ca trăire pură, fără o proveniență a sa. Ea nu se trage de nicăieri şi nu conduce nicăieri sub aspect intenţional. Cu toate acestea, duce cu sine însemnul ca atare al fiinţei. Viaţa noastră interioară o solicită continuu ca fond al ei şi se hrăneşte din ea, cu cele mai profunde tensiuni sau acte care-i sunt proprii.

Ideea că artele noi ne aduc în faţă ceva cu adevărat străin se regăseşte şi la Bernhard Waldenfels, însă în alţi termeni. Ceea ce survine ca mod străin de a fi presupune întotdeauna un prag, o limită greu de trecut. Mai precis, nu admite un termen mediu, ceva care să se afle «simultan de ambele părţi ale pragului», atât în trecut, cât şi în prezent, atât în viaţă, cât şi în moarte. Sau, cu un alt exemplu al autorului, atât în somn, cât şi în starea de veghe. Asimetria lor capătă o formă radicală în unele situaţii. «Ceea ce ne este străin nu admite aşa ceva /trecerea simplă a pragului/, el este aidoma gândurilor care ne străfulgeră, obsesiilor care ne acaparează, viselor din care nu ne trezim niciodată. El provine dintr-un irevocabil cândva şi altundeva»[17]. Unele experimente târzii ale artei aduc în atenţie tocmai acest prag, o dată cu limitele modului comun de percepţie: jocul cât mai liber al unor forme şi culori, probarea unui exces de posibilităţi etc., cum se întâmplă în pictura lui Escher şi Vasarely. În acest fel, arta face vizibilă abaterea de la norme («dereglarea simţurilor», după spusa lui Rimbaud). Deşi se deplasează continuu de la un timp la altul, astfel de graniţe nu dispar niciodată cu totul.

[17] Cf. Bernhard Waldenfels, *Schița unei fenomenologii responsive*, traducere din limba germană de Ion Tănăsescu, 2006, p. 29.

5. «Ce este frumosul în sine?» – o întrebare abisală

Să revin însă la expresia – deloc abstractă, cum am văzut – a frumuseţii simple şi pure. Această expresie nu mai vine acum cu pretenţia suficienţei de sine a ceva separat şi retras cu totul în el însuşi. Şi nici cu cea a nemijlocirii primare sau fruste. Dimpotrivă, ea ne lasă a vedea cum totul se petrece pe drum, în faptul sau în procesiunea firească a vieţii.

De fapt, frumuseţea ca atare nu poate fi socotită obiect, ceva obiectual sau un efect al privirii obiectivante. Nu este firesc să o vedem în acest fel. Din păcate, în dese rânduri ea ajunge să fie văzut ca un obiect, fie în sensul a ceva ce poate fi posedat, stăpânit sau deţinut, fie în sensul de mijloc, instrument sau mediu. Totul se petrece înainte de orice în mintea şi în instinctele noastre sociale. Dacă vom lua în seamă cu atenţie condiţia de obiect, vom înţelege uşor că acesta înseamnă, în definitiv, un mod de a privi ceva din lumea vieţii. Sau, mai simplu spus, un mod de a gândi. Obiectul nu este un lucru, nici o categorie, ci un mod de a uza de categoriile gândirii. Nu reprezintă un plan al realităţii sau al celor existente, ci o simplă atitudine. Nu este o categorie ce ar putea fi întâlnită doar în ştiinţele naturii sau în lumea tehnică, ci un mod în care noi ne situăm în lume. Condiţia de obiect îşi poate face loc în orice zonă a vieţii, cu orice experienţă omenească, fie aceasta estetică, tehnică sau religioasă. De exemplu, când frumuseţea suportă însemnele contingenţei slabe, ca formă atrăgătoare şi superficiu plăcut, ca mijloc decorativ şi disponibilitate neutră, devenind atunci ea însăşi vulgară şi indiferentă, ea decade la condiţia de simplu obiect. La fel se întâmplă şi cu o icoană sau cu un ritual, cu trupul viu al omului, cu limba în care

ne-am trezit pe lume şi cu acele câteva reguli ale simţului moral de care ne amintim când răul ne atinge pe fiecare în parte. Orice poate deveni în mintea noastră un simplu obiect, şi omul pe care-l aşteptăm la cină, şi un tablou, privirea celui din faţă, pământul şi aerul, apele şi vieţuitoarele existente, Dumnezeu însuşi, cele văzute şi cele nevăzute. Iar ceea ce ajunge să fie văzut ca un simplu obiect va fi întâlnit în lumea reală exact astfel, nici mai mult şi nici mai puţin decât ca simplu obiect printre altele în această lume largă.

Fără a căuta acum exemple privilegiate, ne dăm seama că ori de câte ori avem în faţă chipul ca atare al celuilalt, aşa cum se întâmplă în viaţa de toate zilele, ne întâmpină nemijlocit prezenţa sa vie, distinctă şi totuşi inepuizabilă. La fel şi în cazul vorbirii sale, aceeaşi şi totuşi irepetabilă, cufundată în lumea unei limbi vii şi totuşi singulară. Sau în cazul frumuseţii sale, atunci când ochiul îi poate sesiza latura cu adevărat diafană, ca şi cum ar fi vorba de ceva din altă lume. Această frumuseţe nu se împuţinează şi nu ajunge de prisos, nu se naşte şi nu dispare asemeni unui lucru obişnuit. Fiecare din acestea – chip, vorbire, frumuseţe – sunt prezente în elementul dens al vieţii simţurilor. Numai că, deşi se arată în trupul lor viu, lasă totuşi a se întrevedea ceva cu totul inactual şi discret. Să revenim pentru o clipă la Hippias, cel care a înţeles să răspundă la întrebarea «ce este frumosul?» ca şi cum întrebarea ar fi fost «cine?»: frumosul înseamnă o fată frumoasă, afirmă el pentru început (*Hippias Maior*, 287 e). Cum spuneam mai sus, pare să fie un răspuns naiv, lucru oarecum firesc din partea unui tânăr care nu-şi pierduse mult timp cu astfel de chestiuni. Însă acest răspuns, în pofida a ceea ce va spune Socrate, trimite la ceva extrem de concret şi viu, numind un lucru care poate deveni cu adevărat frumos. Când spunem că frumosul se descoperă sub chipul unei fete frumoase, adică şi în acest fel, nu ajungem neapărat să identificăm frumosul în sine cu un chip anume sau cu orice altă apariţie frumoasă. Nu se întâmplă nicidecum aşa ceva, fapt care, în vechiul dialog, îi apare lui Socrate de neacceptat. Ceea ce spunem este doar atât: cu orice lucru frumos se fac resimţite atât frumosul în sine, cât şi întruparea sa concretă. Chipul frumos al unui om îţi oferă atât frumosul în sine, cât şi modul sensibil sau temporal în care este frumos acel om. Cu fiecare lucru se anunţă, mai mult sau mai puţin, atât ceea ce este de neatins, cât şi existenţa sa în carne şi oase. În termenii metafizicii, cu fiecare lucru se arată atât ceva simplu şi pur, cât şi materia diversă pe care o livrează timpul însuşi.

De aceea cred că obiecţiunea pe care o ridică Socrate în faţa acelui tânăr cu care stă de vorbă este puţin nedreaptă. Cum anume să vezi doar ceea ce este atemporal şi, într-o privinţă, incomprehensibil? Cum să vorbeşti despre frumuseţe în absenţa a ceva frumos din această lume în care tu însuţi trăieşti? Cum să recunoşti frumuseţea în sine fără să vezi vreodată şi să atingi ceea ce devine frumos chiar în faţa ta? În astfel de situaţii sensibilitatea este afectată cu totul altfel decât cum se întâmplă în mod obişnuit. Acelaşi lucru poţi resimţi şi atunci când viaţa ca atare, aşa cum o expune trupul viu, se livrează şi se retrage în mod liber pe sine. Cu atât mai mult atunci când omul recunoaşte o prezenţă absolută şi totuşi personală, prezenţă faţă de care, cum s-a spus, asemănarea este posibilă numai prin diferenţă absolută (Søren Kierkegaard). De fiecare dată simţurile şi mintea sunt afectate profund de ceva care nu poate fi

determinat în sine, nu poate fi stăpânit ca atare. Ele resimt acest lucru ca şi cum ar avea în faţă o iniţiativă străină, din cealaltă parte. Sau asemeni unei deschideri nelimitate şi totuşi prealabile, căci ea nu-şi constituie deplin sensul în actele noastre intenţionale.

Nietzsche ne oferă o ipoteză de lucru în această privinţă. A recunoaşte forţele reale în jocul cărora gândirea şi sentimentele noastre se produc înseamnă un prim pas ce ar trebui făcut. Pot fi înţelese astfel mai bine acele întrebări speculative pe care gândirea nu şi le poate refuza aproape niciodată. Voi aminti aici doar una singură dintre ele, aşa cum a fost ea reluată de un interpret al său, Gilles Deleuze. De exemplu, întrebarea privitoare la fiinţa celor existente, «ce este?», nu ar trebui luată ca de la sine înţeleasă. Şi nici nu ar trebui văzută oricând ca legitimă sau bine pusă. Sub această formă, «ce este?», o datorăm vechilor greci, mai ales lui Platon. Însă când Platon pune o astfel de întrebare («ce este frumuseţea?», «ce este pietatea?» etc.), nu o face deloc în chip inocent. Dimpotrivă, o dată cu ea afirmă acea opoziţie pe care se sprijină întreaga metafizică de atunci încoace: fiinţă şi aparenţă, fiinţă şi devenire. Căci o astfel de opoziţie «depinde în primul rând de un anume mod de a întreba, de o formă de întrebare»[18]. Cum am văzut, Hippias obişnuia să răspundă la întrebarea «ce este frumosul?» ca şi cum întrebarea ar fi fost «cine este?»: ai în vedere frumosul dacă te gândeşti, de exemplu, la o fată frumoasă. Acest răspuns, dat cu o anume bună dispoziţie, nu este deloc naiv sau frivol, cum am fi tentaţi să credem. Şi nici nu trimite doar la un exemplu oarecare, ca şi când ai putea să adaugi că frumoase sunt şi un cal din Elis, la fel o liră sau o oală de lut, cum orientează Socrate discuţia în continuare. Dimpotrivă, trimite la ceva destul de concret, anume devenirea înspre frumos a oricărui lucru adus acolo ca exemplu[19]. Are dreptate sofistul, cel puţin în acest sens, să opună dialecticii platoniciene o artă sau o manieră de a vorbi mult diferită.

Tocmai această artă distinctă va fi reabilitată mai târziu de către Nietzsche. Având mai multă îndrăzneală decât interlocutorul de altădată al lui Socrate, va spune că întrebarea «ce?» trebuie totuşi să lase locul întrebării «cine?». Când formulezi întrebarea «cine?» ai şanse mai mari să înţelegi despre ce este vorba în legătură cu ceva din lumea vieţii. Căci poţi astfel să te referi la mişcarea reală a unui lucru: «care sunt forţele ce pun stăpânire pe el? care este voinţa care-l posedă? cine se exprimă, se manifestă şi chiar se ascunde în el?». În felul acesta poţi afla ceva concret despre sensul unui lucru şi cum este acesta evaluat. Nietzsche observă că, de fapt, până şi atunci când este pusă întrebarea «ce?» se face resimţită cealaltă întrebare, «cine?», doar că într-un mod oblic, indirect sau confuz. «Întrebarea „ce este?" reprezintă un mod de a stabili un sens văzut dintr-un alt punct de vedere. Esenţa, fiinţa este o realitate ce ţine de perspectivă şi care presupune o pluralitate. Până la urmă este vorba tot de întrebarea „ce este *pentru mine*?" (pentru noi, pentru tot ce e viu etc.)»[20]. Lucru

[18] Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche şi filosofia*, traducere de Bogdan Ghiu, 2005, p. 89.

[19] *Ibidem*, p. 90.

[20] *Voinţa de putere*, § 204. Deleuze comentează cu destulă atenţie acest aforism. «Atunci când întrebăm ce este frumosul, noi întrebăm, de fapt, din ce punct de vedere lucrurile apar frumoase; iar ceea ce nu ne apare ca fiind frumos, din ce punct de vedere ar putea să devină? Iar pentru cutare lucru, care sunt forţele care-l fac sau l-ar putea face să devină frumos dacă ar pune stăpânire pe el, care sunt celelalte forţe care se supun acestora sau, din contră, îi opun rezistenţă? Arta pluralistă

decisiv acum, întrebarea «cine?» nu trimite neapărat la un subiect, la un eu care ar sta în spatele voinţei aflate în joc. Dimpotrivă, ar trebui să ne gândim mai curând la ceea ce se întâmplă în mod firesc şi elementar în ordinea existenţei, anume şirul unor metamorfoze fără de sfârşit. Se manifestă şi se afirmă în ultimă instanţă, cum spune Nietzsche, unul multiplului sau al vieţii. Vechii greci considerau acest fond al vieţii originare sub semnul zeului Dionysos, de numele căruia, cum ştim, se leagă naşterea tragediei vechi. Ceea ce înseamnă că întrebarea «cine?» este, în esenţă, o întrebare tragică. «În străfundurile ei ultime, ea îl vizează în totalitate pe Dionysos, căci Dionysos este zeul care se ascunde şi care se manifestă... Întrebarea «cine?» îşi află instanţa supremă în Dionysos şi în voinţa de putere; Dionysos, voinţa de putere, este cel care o satisface ori de câte ori este pusă. Nu vom întreba, aşadar, „cine vrea?", „cine interpretează?", „cine evaluează?", pentru că pretutindeni şi întotdeauna voinţa de putere este *cea care*». Mai multe fragmente din *Voinţa de putere*, cum este 204, cât şi unele poeme, precum *Tânguirea Ariadnei*, trimit cu destulă limpezime la acest joc liber, dionysiac, al devenirii primordiale.

6. Consecinţe în zona hermeneuticii

Spuneam într-un alt loc, mai sus, că o chestiune cum este cea a frumuseţii simple şi pure este astăzi uşor lăsată deoparte. Sau, dacă e totuşi luată în seamă, e socotită a ţine de o atitudine naivă, naturală, încât ajunge să fie pusă între paranteze. Nu ar trebui să ne mire deloc acest lucru: punerea între paranteze a unor astfel de chestiuni este presupoziţia pe care se sprijină orice verificare tehnică sau analitică a unor afirmaţii. Cum ştim, într-o astfel de verificare sunt în atenţie doar acele formule ce pot fi valide sau non-valide, eficiente sau ineficiente. Importă prea puţin – ca să nu spun deloc – dacă ele exprimă într-adevăr ceva autentic în ordine existenţială. De pildă, enunţul «Socrate este muritor», ca simplă secvenţă dintr-un silogism formal, nu trebuie să ne spună nimic despre vechiul atenian, cel care obişnuia să se plimbe cu tinerii aristocraţi şi să distingă, în lungi discuţii, de exemplu, între o fată frumoasă şi ideea ca atare de frumuseţe. «Socrate», în silogismul cu pricina, este o simplă expresie, căreia poţi să-i substitui aproape oricare alta: Callicles, Vasile, X... Acest mod de a gândi se răzbună într-un fel pe figura omului reflexiv impusă de Socrate însuşi: pentru acesta, cum ştim, ideea pură de frumuseţe nu putea să aibă un trup viu, nici un loc în care să se nască şi să moară, cu atât mai puţin un chip vizibil sau acea privire ce poate deveni tristă în faptul serii, cel puţin aşa ne lasă a înţelege unele pagini ale discipolului său. Nu ar fi acceptat ideea că noi, dacă am fi destul de sensibili, am resimţi frumuseţea însăşi cu întreaga ei prezenţă corporală. I-ar fi fost foarte greu să creadă, de pildă, că «frumuseţea este o senzaţie fizică, ceva ce simţim cu tot corpul»[21]. Însă, am destule motive să cred, nu a fost totuşi insensibil la această frumuseţe pe care omul o resimte cu tot trupul şi în chip nemijlocit.

Dacă însă luăm în seamă felul în care un asemenea fenomen, cum este frumuseţea simplă şi pură, survine în experienţa noastră, atunci am putea vorbi despre caracterul său antinomic. Sugestii extrem de elocvente în acest sens există deja în scrierile unor fenomenologi şi

nu neagă esenţa: o fac să depindă, în fiece caz, de o afinitate între fenomene şi lucruri, de o coordonare între forţă şi voinţă» (p. 90).

[21] Cf. Jorge Luis Borges, *op. cit.*, pp. 108-112.

interpreți de mai târziu[22]. Ceea ce caută ei să ne spună este că avem de a face, la nivelul percepției, cu un fenomen profund dedublat și excesiv, ce contrariază întotdeauna bunul simț. Cum am văzut deja, este in joc un paradox perfect, ce a fost mult cultivat în tradiția metafizică deschisă de Platon. Un astfel de paradox urmează a fi regăsit astăzi în orizontul acelei conștiințe hermeneutice care știe să recupereze, în unele privințe, vechea gândire speculativă.

Revenind la cele două exemple de mai sus, din *Hippias Major* și din paginile lui Borges, sprea a vedea în ce fel frumusețea se arată – și deopotrivă se retrage – cu fiecare lucru frumos, am putea sesiza fără dificultate această dispoziție antinomică a ceva în sine. Frumusețea ca atare se expune nemijlocit și în același timp păstrează o imensă rezervă a sa. Ea se arată pe sine și în același timp lasă nedeterminat ceea ce îi este propriu, ca și cum ar fi în joc o sursă cu adevărat inepuizabilă. Este acesta un motiv în plus de a resimți ca total inadecvată descrierea sa atât în termenii subzistenței, cât și în cei ai obiectului. Probabil că o soluție ar fi de-a accepta, în legătură cu acești termeni, formule perfect contradictorii: prezență fără subzistență, formă fără determinare, materie lipsită de extensiune, cum s-a și spus la un moment dat. Sau, cu o sintagmă mai bine cunoscută, finalitate fără scop: nu apare frumusețea unui chip exact în acest fel? Deși expune viața sensibilă a cuiva anume, ea este totuși intangibilă în ea însăși. Nu trimite la altceva decât sine, cum ar fi o condiție exterioară sau un reper obligatoriu etc. Nu traduce neapărat un scop mai înalt sau mai subtil, ci este resimțită ca atare, liberă în ea însăși. Sau, cum spunem uneori, bucură privirea în chip nemijlocit și în modul cel mai simplu. În fond, prezența sa impune prin chiar această libertate neobișnuită, prin absența unor determinări obiectuale sau disponibile. Vorbind în acest fel, nu înseamnă că te situezi neapărat pe o cale ce caută cu bună știință obscuritatea și indistincția. Însă expresiile antinomice nu pot fi ocolite, mai ales cele care caută să aducă în față, atât cât este cu putință, rezerva imensă ce însoțește un lucru frumos în ordinea existenței sale.

Așadar, orice lucru frumos comportă o latură non-reală, într-un fel intangibilă sau pură. Deși non-reală, ea nu este în nici un fel abstractă, în sensul logic al cuvântului. Dimpotrivă, manifestă o concreteță mai aparte, sensibilă și totuși de neatins. Este o concreteță neîndoielnic actuală, efectivă, dar nu substanțială. În consecință, nu poate fi reținută sau atinsă, nici determinată ca atare. De unde, un ușor aer de irealitate pe care-l degajă, ceea ce ne face să vorbim despre latura atemporală a unui lucru frumos.

Toate acestea privesc, în cele din urmă, faptul ca atare al înțelegerii. Căci înțelegerea tinde către un punct pe care îl putem socoti fericit doar atunci când ceea ce gândim sincer și just poate să treacă în lucrare, în faptă. Altfel spus, atunci când înțelesul din mintea noastră nu înseamnă doar clarificare logică a unor propoziții, ci chiar pricepere la ceva anume, știință în a face ceva, cam în felul în care pictorul ce înțelege cu adevărat limbajul picturii face dovada acestui

[22] De exemplu, în paginile lui Kierkegaard, cu referire la prezența paradoxului în lumea concretă a vieții, deopotrivă în cele ale lui Nietzsche (vorbind despre lume ca operă de artă și despre sensibilitatea celor predispuși la excese de natură estetică, cf. *Voința de putere*, §§ 796-798, 800-801). Sau în scrierile lui Rudolf Otto, cu excelenta ilustrare în artă a fenomenului numinos, Mircea Eliade, vorbind despre unele forme de epifanie recognoscibile în lumea spirituală de astăzi, Bernhard Waldenfels (*Studien zur Phänomenologie des Fremden*, 1997-1999) sau Jean-Luc Marion (*Du surcroît. Études sur les phénomènes saturées*, 2001).

lucru doar în momentele în care pictează. Fireşte că el ar putea să explice celorlaţi de ce anume se folosesc unele culori şi nu altele, dar nu este cu adevărat convingător decât atunci când ştie el însuşi să le folosească. În tradiţie neoplatoniciană, ideea din urmă este într-un fel dusă la limită. Cum s-a spus altădată, doar un suflet care a devenit el însuşi frumos ar putea să vadă frumuseţea unui alt suflet sau frumuseţea mai presus de aceasta. Înainte de toate, el trebuie să se obişnuiască treptat cu prezenţa şi strălucirea frumuseţii, altfel riscă să nu vadă absolut nimic[23]. Atunci se întâmplă probabil ceea ce, mai târziu, Pascal a dorit mult cu privire la om, anume ca acesta să vorbească în chip just despre justeţe, în chip smerit despre smerenie şi frumos despre frumuseţe.

Cu alte cuvinte, percepe cu adevărat frumuseţea doar acela care poate să şi facă un lucru frumos, la care el însuşi consimte. Înţelege şi resimte cu adevărat lumea artei doar acela care poate într-un fel sau altul să facă loc prezenţei ei discrete în cuprinsul lumii sale. Aşa cum, pe de altă parte, înţelege adevărul doar acela care face loc în mintea şi în viaţa sa adevărului ca atare.

[23] «Sufletul însuşi trebuie să se deprindă să vadă mai întâi ocupaţiile frumoase, apoi operele frumoase, nu pe cele făcute de artizani, ci pe cele săvârşite de cei socotiţi virtuoşi. Apoi, să privească sufletul celor ce realizează operele frumoase. Cum ai putea vedea, aşadar, ce frumuseţe cuprinde un suflet virtuos? Revino asupra ta şi priveşte-te şi, dacă nu te vezi frumos încă, precum sculptorul unei statui ce trebuie să devină frumoasă elimină o parte, după ce a subţiat o alta, aici a şlefuit, dincolo a curăţat, până când s-a ivit un chip frumos pe statuie, aşa şi tu elimină câte sunt de prisos şi îndreaptă câte sunt strâmbe, câte sunt întunecate, curăţindu-le, fă-le să fie strălucitoare şi nu înceta „să-ţi făurească propria statuie" /*Phaidros* 252 d/, până când nu va transpare în tine strălucirea cu chip divin a virtuţii, până când vei putea vedea „cumpătarea aşezată pe un piedestal pur" /*Phaidros* 254 b/ » (*Enneade* I, 6, 9, traducere de Vasile Rus, 2003).

Vasile MARUTA

Esprit de révolte dans l'art à Paris et à Bucarest*

Fondamental dans l'art, le processus de la création proprement dite : l'acte de création s'élabore selon des stratégies artistiques diverses afin de satisfaire à une norme esthétique dépendant toujours du goût du public ou de sa réception de l'œuvre. C'est une telle esthétique ou plutôt une telle dynamique, car le goût peut changer d'une période à l'autre, d'un endroit à l'autre, qui est seule en mesure d'assurer une continuité de la création artistique dans le temps et dans l'espace. La contiguïté des créations : littéraires, musicales, plastiques ou autres, de même que la contiguïté des cultures, des sociétés ou des peuples n'est donc pas invention, mais, tout naturellement, une donnée de l'activité artistique. Au delà de toute géographie, parfois même au delà d'un contexte historique bien déterminé, la proximité ou la contiguïté des idées, propice évidemment sur le plan artistique, rapproche sans surprise des communautés humaines, soit très voisines sous tous les aspects, soit très différentes, voire éloignées, d'un point de vue spatial, géographique. Dans cette étude, je me limiterai surtout au domaine artistique dans le cadre historique de la modernité. Je voudrais souligner que les fondements de certaines créations françaises et roumaines, si différents ou si proches soient-ils, séparent ou réunissent eux aussi dans l'immense éventail du temps et de l'espace deux mentalités ou deux conceptions artistiques différentes, et pourtant combien proches. A travers les résultats de l'effort créateur ainsi qu'à travers les moyens mis en œuvre pour obtenir ces résultats, on enregistre souvent les mêmes stratégies ou en tout cas des stratégies fortement ressemblantes.

Ce fut en particulier le cas pendant les deux derniers siècles d'existence des deux peuples et des deux cultures françaises et roumaines, qui peuvent fournir à eux seuls une grande masse de ressemblances ou de différences prêtes à devenir source d'innombrables études, dépouillements, recherches, interprétations historiques, sociales, culturelles, spirituelles ou philosophiques. Il serait par conséquent vain de croire que l'on peut définir toute l'étendue de ces données d'échanges franco-roumains. En ce qui me concerne, dans la lignée de quelques études ou essais déjà réalisés[1], j'ai trouvé utile de rappeler « *l'esprit de révolte* » qui sévissait, sans nul doute, surtout dans toute une série de créations littéraires françaises et roumaines conçues

* « L'esprit de révolte » dans l'art à Paris et à Bucarest. Etude présentée au Colloque « Échanges culturels entre la France et la Roumanie au XXe siècle » organisé le 20 mars 1999 par le Department of French de l'Université de Saint Andrews.

[1] Je cite seulement : Desfeuilles, P. et Lassaigne, J., *Les Français et la Roumanie*, Bucarest, 1937 ; MORAND, P., *Bucarest*, Plon, 1935 et Bazil Munteano, *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938).

pendant les premières décennies du XXe siècle. Et même si cela peut paraître trop théorique, je prends la liberté d'annoncer, dès le début, quelques thèmes communs aux deux milieux artistiques – parisien et bucarestois – que je me propose d'étudier sous cet angle.

Il s'agit notamment *: d'une recherche acharnée de la nouveauté ; d'un passage de la nouveauté à la nécessité du changement et du changement à la rupture ; d'une révolte dans la révolte suivie de la nécessité ressentie de destruction, d'une révolte absolue menant à l'absurde et enfin d'une révolte sublimée qu'on pourrait considérer comme l'équivalent de l'évolution ou d'une nouvelle étape dans le développement des arts.*

L'énoncé de ces quelques particularités communes des deux milieux artistiques me semble d'autant plus nécessaireque, comme on le sait, pour faire comprendre au lecteur, au public ou au chercheur l'interculturalité et les problèmes posés au moins à l'intérieur de ce sujet, il faut toujours s'accorder à un certain degré de généralité. Force nous est de suggérer aussi que la critique moderne doit abandonner les jugements trop arides ou trop sophistiqués et passer à la présentation, le plus simplement possible, du produit artistique lui-même. Car un mimétisme dans le travail artistique a toujours été souhaité, voire affiché en différentes périodes et en différents endroits, ce qui atteste que le problème des ressemblances n'est pas inédit. La question est surtout une question de méthode et d'outil d'apprentissage.

C'est donc pour illustrer de tels propos, tout en précisant qu'il serait impossible d'être exhaustif, que j'apporte ces quelques exemples, citations, interprétations et jugements, en marge d'une thématique de l'espace de l'art moderne dans ce XXème siècle si riche et si complexe en tous ses aspects.

1. Concernant la **recherche de la nouveaute**, il faut savoir que la période post-eminescienne[2], en particulier la première décennie (1889 – 1900) après la mort du poète national des Roumains, a failli marquer la création artistique roumaine d'un « *épigonisme* » désuet. Ce fut en partie grâce au poète Alexandru Macedonski (1854-1920) – le père du symbolisme roumain – que les jeunes créateurs roumains de l'époque se ressaisirent en prenant leurs distances par rapport aux traditions d'un romantisme tardif, l'équivalent de la période classique ou de la première période d'or de la littérature roumaine, où, à côté d'Eminescu, brillèrent un Caragiale ou un Creangà [3].

Celui qui depuis 1880, dans la revue *Literatorul* (Le Littéraire), écrivait *grosso modo* que *« la logique de la poésie n'est pas celle de la prose… elle est illogique, donc absurde* » [4], laissait entrevoir une manière différente de concevoir l'écriture poétique. Et cela non sans raisons, car tandis que, fidèles encore à la vérité artistique, les poètes traditionalistes s'enlisaient de plus en plus dans la banalité et l'artifice formel, les jeunes poètes devenaient de plus en plus attentifs à la recherche de la nouveauté dans l'œuvre d'art. Autrement dit, à travers cette première vague du symbolisme dans la littérature roumaine,

[2] Eminescu, Mihai (1850-1889) – Le plus grand poète roumain. Il est considéré comme le dernier grand romantique européen. Sa poésie et sa philosophie étaient arrivées à un niveau artistique et à une profondeur rarement atteints.

[3] Comme Eminescu, Ion Luca Caragiale et Ion Creanga sont devenus des classiques de la littérature roumaine. Ils poussèrent la dramaturgie (pour le premier) et la prose mémorialistique (pour le second) à des hauteurs restées inégalées.

[4] Macedonski, Al., *Despre logica poeziei* (Sur la logique de la poésie). Article cité. Voir aussi Molcut, Zina, *Symbolisme européen* II, Editions Albatros, Bucarest, 1983, p. 422.

les créateurs se retrouvèrent devant l'alternative de se renouveler ou d'être dépassés et ignorés. Baudelaire, Mallarmé et toute la lignée des symbolistes français de Rimbaud à Claudel, Valéry et Péguy, mais surtout Verlaine avec son célèbre « *De la musique avant toute chose* », contribuèrent à renforcer la volonté de ceux qui concevaient leur art en recherchant de nouveaux espaces poétiques, se sentant fascinés, comme les symbolistes, par une « *lancinante nostalgie* » des horizons lointains. Au risque de toucher les extrêmes, les restructurations s'aiguisent. Macedonski lui-même, après avoir participé à la fondation d'une revue purement symboliste : « *La Wallonie* » (1886), en Belgique, à côté de Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Giraud, Franz Ell, Fernand Séverin, etc. et après avoir publié directement en français le volume *Bronzes* (1897), suite à un séjour en France, s'adonne à la recherche de la « *magie du mot* ». Devenu célèbre dès la première décennie de ce siècle, son cénacle, organisé tant dans sa maison, qu'au Café Fialkowski de Bucarest, abrite des soirées littéraires où le poète se crée artificiellement «…*l'illusion suprême, son élévation imaginaire et éphémère à la condition de roi, prophète et magicien* » [5].

La période de transition, c'est-à-dire la période de la première vague du symbolisme roumain (1880-1900), était depuis longtemps terminée, mais l'influence française (en particulier) continuait à s'intensifier. Parallèlement, d'autres expériences de l'Occident dans son ensemble, attirèrent les créateurs roumains modernes, toujours aux prises avec le problème d'une forte tradition qui tend à amoindrir, voire étouffer, leur volonté de renouveler le domaine de l'art. Dans ce contexte un rôle très important revint à la revue bucarestoise *Viaţa nouă (*La Vie Nouvelle), fondée en 1905 par le linguiste Ovide Densuşianu (ami de Gaston Paris). Elle se voulait « *la voix de son temps* ». Son seul culte fut celui des « *valeurs novatrices* » et sa seule orientation fut *« l'actuel* », c'est à dire la réalité du présent. Les noms de Guillaume Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, y figurent à côté de ceux de Stefan Georg, Hugo von Hofmansthal, Rainer Maria Rilke, Giovanni Pascoli, Gabriel d'Annunzio, Ruben Dario, etc. Selon Densuşianu le devoir du poète est d'être en liaison avec les esprits humains de partout. « *Un écrivain* – affirmera-t-il - *ne peut pas rester à l'écart de ce qui se passe ailleurs, son devoir est de poursuivre jour après jour le mouvement littéraire à l'étranger et de choisir tout ce qui peut être utile à la littérature pour la floraison de laquelle il doit apporter sa part de travail* »[6]. Déclarant depuis 1905 que la littérature sentimentale traditionnelle a « *fait son temps* », Densuşianu développe ce point de vue dans son étude intitulée *L'Ame nouvelle dans la poésie,* qui représente l'un des textes-programmes fondamentaux pour la poésie roumaine moderne. Le symbolisme est opposé à toute littérature antérieure qui doit être abandonnée, selon lui, à cause de sa facilité et de sa stérilité. : *«La poésie du sentimentalisme facile, des aspirations prétentieuses, des madrigaux et des romans mièvres, a fait son temps et il nous faut espérer, dans l'intérêt de l'art et pour notre propre satisfaction qu'elle ne reparaîtra plus »* [7]. Plus tard, en 1917, Apollinaire remarquait lui aussi que, chez tous les créateurs modernes, *« il y a le même désir de*

[5] Marino, Adrian, *La Vie d'Alexandre Macedonski* et *L'Oeuvre d'Alexandre Macedonski.* Ces ouvrages ont été publiés dans les *Editions pour la littérature,* à Bucarest, en 1966 et 1967

[6] Densuşianu, Ovide, *Ideal şi îndemnuri.* (Idéal et conseils) Article publié dans le cycle *Les conférences de la Vie Nouvelle*, série 1, Bucarest 1909, p. 248

[7] *Ibidem*

renouveler notre vision du monde et de connaître enfin l'univers »[8].

Sur le plan de l'esthétique, Ovide Densuşianu préconise, comme Apollinaire, l'effort soutenu vers la « *poésie cognitive* » élaborée sur la base du principe de l'analogie et des correspondances tenant de la technique de la suggestion - c'est-à-dire le principe même du symbolisme français. C'est ce même principe qui l'amène à plaider aussi en faveur de «*l'énergétisme* » de la vie moderne dans l'ambiance citadine, tumultueuse et intense devenue milieu propice pour une réflexion plus en adéquation avec son temps et plus complexe. La réponse à de tels propos théoriques ne se fit pas attendre et de nombreuses productions artistiques virent le jour. Mais à cause de leur réalisation souvent modeste, quelques-unes seulement, restèrent dans la conscience du public. Parmi celles-ci, les créations données par les poètes Minulescu et Bacovia, mais aussi par leur disciple, le jeune Tristan Tzara[9], à l'époque élève au Lycée « Michel le Brave » de Bucarest, franchissent souvent le seuil d'une simple quête du renouveau touchant à la vraie poésie.

2. De la nouveauté au changement et du changement a la rupture

Parallèlement aux créations données par Tudor Arghezi[10], les poèmes de Ioan Minulescu (1880-1944), par exemple, « *…écrits dans la manière de Corbière* », comme le précisait le critique roumain Pompiliu Marcea, sont avant tout l'expression d'un changement dans la création poétique roumaine. Le poète introduit « *dans les schémas d'un procédé poétique (qui descend du witz romantique) une réalité intérieure profondément originale, inimitable, qui est celle de l'homme balkanique lequel se moque du malheur sans pouvoir pourtant lui échapper, car sa destinée veut qu'il souffre"* »[11]. Prenons par exemple cet extrait du poème *Ecce Homo* dédié « *à moi même* », comme il l'écrit, et qui par sa forme volontairement facile, suggère un certain déséquilibre du moi poétique. Loin d'être habituel, le type étrange de cet « *homo poeticus* » qu'il veut représenter annonce les personnages hétéroclites, zoomorphes et inachevés des dadaïstes ou surtout des surréalistes : *«Je suis une alliance d'étrange / et de commun, / De cloches balancées / De touches tripotées/ Je porte en mon âme la tristesse des planètes au déclin/ Et dans mes chants, le tumulte des caractères.// Je suis un rythme de bien / Et de mal/ Des voix révoltées/ Et des résignations tardives/* »[12]. Sous le signe du renouveau et du changement, la majeure partie de l'oeuvre poétique de Minulescu se remarque aussi bien par son originalité que par sa volonté à peine cachée de rompre avec les modèles anciens de la poésie roumaine. Ses vers ou ses poèmes, même s'ils gardent dans les grandes lignes la rime et l'harmonie mélodique classiques, présentent en revanche des innovations tant dans la forme que dans le contenu. La *cassure* est proche et elle réside dans l'allégresse des rythmes et du style. Ce

8 Apollinaire, G., *Chroniques d'art*, 1902-1918 (Gallimard, 1960).p. 404. Apud Breunig, L.-C., *Apollinaire et le cubisme*. Etude publiée dans *La Revue des lettres modernes*. Printemps 1962. Nos. 69-70, p. 17

9 Sur ses débuts poétiques , voir, entre autres, la *Première partie* de ma thèse : *La Poésie et le Théâtre Dada de Tristan Tzara. Continuité d'inspiration et rupture*. Soutenue à l'Université de Strasbourg en 1989

10 Grand poète roumain du XXe siècle. Créateur d'un véritable langage poétique de résonance beaudelairienne

11 Marcea, Pompiliu, *Centenaire Ion Minulescu*. Propos publié dans la *Revue Roumaine*, n° 2, 1981, p. 4

12 Voir *Revue roumaine,* n° 2/198, pp. 11-12. (Version française par Mario Roques)

n'est peut-être pas encore l'art poétique pur ou épuré, prôné par le visionnaire Apollinaire, mais est néanmoins évident le fait que le poète « *nouveau* » Minulescu, le « *troubadour* » moderne de Bucarest et de l'univers citadin de la Valachie, élargit énergiquement l'espace poétique de la littérature roumaine du début du XX^{ème} siècle. Il élimine radicalement toute production solennelle, d'apparat. Le changement d'optique s'accentue et l'ironie se prête à une métamorphose génératrice d'un goût pour le scandale dont va profiter son très jeune disciple Tristan Tzara, déjà « bercé » par les symbolistes français et en particulier par Albert Samain. Un fort sentiment d'exil et d'échec est également ressenti. Le spleen et l'ennui provincial s'emparent des jeunes créateurs roumains qui retrouvent en plus chez George Bacovia un autre élément, lui aussi nouveau, consistant en un profond sentiment de « *vide historique* » sur lequel sont greffées la banalité et l'inutilité du geste quotidien à l'intérieur même de l'acte existentiel. Avec la poésie de Bacovia, le visuel, le chromatique, le sonore se rattachent aux réalités traditionnelles, qui sont pourtant différemment interprétées par rapport aux productions classiques. Sa poésie émerge d'un monde de l'artificiel et du morbide caractéristiques aux petites bourgades roumaines au début du siècle. Des états d'âme et de conscience nouveaux ont toujours pour toile de fond une géographie carpato-danubienne bien spécifique ce qui les charge d'une sensibilité propre en les différenciant ainsi des productions du symbolisme français.

« Quel cri quelle plainte en automne…
Fracas des forêts - bruit qui blesse…
Appelle un buccin dans la plaine,
Epand la doïna sa détresse.
Ecoute donc, bien en silence
Sans pleurs et sans peur, ma très-chère
Comment du tréfonds, à grand-peine
Tous deux nous réclame la terre… »

(Mélancolie) [13]

Est-il donc toujours possible que, dans ces deux quatrains de Bacovia, comme dans un nombre impressionnant de ses autres poèmes, où l'intellectualisme s'associe à la détresse, l'on puisse voir uniquement l'influence du symbolisme français ? Comment pourrait-on faire parler les sentiments des tréfonds de l'être sans associer le cadre où évolue et s'exprime la sensibilité de cet être ? Dans la série des insolences et des turbulences qui s'accentuent et qui ont été minutieusement analysées par Ov. S. Chrohmalniceanu[14], le jeune poète Tzara n'écrit-il pas entre autres *: « … mes pensées s'en vont – comme les brebis au pâturage – vers l'infini/ sur les champs pleurent dans les pipeaux des tristes fragments de biographie/ je me noie dans un désespoir de phénomènes sismiques/ et le long des rues le vent court comme un chien pourchassé »*[15]. Mais faut-il revenir encore à son maître, Ioan Minulescu, et prendre toujours en compte la fraîcheur de ses « *romances pour plus tard* », sans oublier l'intelligence et le goût prononcé pour l'ironie et la dérision de sa poésie (dans son ensemble) ? Sur ce point, les Valaques, qui se voient si bien représentés par Ioan Minulescu, mais aussi les Moldaves font preuve de possibilités multiples. Les Olténiens sur-

[13] Bacovia, George, *Melancolie* (Mélancolie*).*1903. Poème publié dans la *Revue Roumaine* n°9/1981, p. 27. (Equivalences françaises par Romulus Vulpescu)

[14] Crohmalniceanu, Ov.S., *Tristan Tzara en Roumanie* Dans la *Revue roumaine* n°2/1967, pp. 88-96

[15] Tzara, Tristan, *Œuvres complètes*. Premiers poèmes (Tristesse domestique). Tome 1. Editions Flammarion, Paris, 1975, p. 44

tout, ne sont-ils pas regardés comme les Bavarois ou les Gascons des Roumains ?

Dans ces conditions, « *l'esprit de révolte* » s'exprime-t-il de la même façon chez les créateurs d'art de Paris et chez ceux de Bucarest ? Bien sûr que non, si cet esprit est regardé sous l'angle des réalités spécifiques représentées par des éléments d'un espace poétique qui tient de la culture, de la civilisation et de la géographie propres à chacun. Mais il est tout aussi évident que du point de vue de leurs pratiques dans le domaine de la révolte, leur expériences restent très souvent semblables. Il est clair que non seulement la querelle entre « *l'ancien* » et le *« nouveau* » est de mise, mais aussi une volonté de plus en plus affichée des jeunes créateurs roumains de se rattacher aux valeurs artistiques européennes, en particulier françaises, dès les premières décennies de notre siècle. Il importe ensuite de remarquer que le « *petit monde* » (sans vouloir être dépréciatif, loin de là) des créateurs bucarestois de l'époque s'en prend au cursus du renouveau lui-même. Mécontents de vivre un réel sentiment d'isolement, ils se sentirent capables d'insoumission à l'égard d'influences qu'eux mêmes avaient adoptées ou revendiquées. Une vraie révolte contre l'Occident lui-même se traduit alors dans des manifestes qui annoncent les négations et les désastres prochains des dadaïstes et surréalistes.

3. Revolte dans la revolte

Un manifeste paru en 1912 sous la forme d'un article-programme dans la revue bucarestoise *Insula* (l'Ile), qui publiait des vers symbolistes et baudelairiens, témoigne *« du même esprit contestataire que celui des futures manifestes du rebelle zurichois »*[16]. *« Nous sommes vraiment* – écrivaient les auteurs anonymes de ce manifeste – *les insulaires dégoûtés et insurgés contre le vacarme stérile et insolent du continent. (…) Ile ignorée, nous avons surgi au mépris de toute géographie littéraire – sur les cartes de laquelle nous ne figurons même pas comme possibilité – et, sans doute, contre sa volonté. Nous ne sommes donc pas obligés de tenir compte de ses lois. Qui plus est, nous nous sommes écartés du reste du monde parce que nous suffoquions dans ce climat faux et mercantile. (…). Nous voulons vivre ; il nous faut dès lors une nouvelle formule de vie et nous la trouverons…. Nous ne croyons plus aux formules actuelles ni à leur possible réhabilitation.* »[17]. Sans avoir une certitude sur la paternité de cet article, l'historiographie littéraire roumaine note pourtant que ce fut pendant la même année 1912, que le jeune Tristan Tzara (il n'avait que seize ans !), avec ses amis Ion Vinea et Marcel Iancu, sortit, toujours à Bucarest, l'éphémère revue *Simbolul* (Le Symbole). Pourtant cette revue allait abriter non seulement les premières créations poétiques de son fondateur, Tristan Tzara lui-même, mais aussi des créations de ses maîtres roumains : Minulescu ou Macedonski, par exemple. Ce qu'il faut donc retenir de cet « *esprit de révolte* » à travers la révolte subsistant déjà dans des écoles ou manières de création artistique de plus en plus nombreuses, c'est la volonté des créateurs roumains de marquer une certaine différence, de garder leur indépendance pour agir à leur guise et pour mettre en évidence leur propre manière de penser l'acte artistique. Par ailleurs, conscient de la contribution que les jeunes créateurs roumains dès le début du siècle apportèrent au renouvellement dans l'art, le même ami de Tzara, le poète Ion Vinea, qui entre temps avait fondé en 1922 la revue *Contimporanul* (Le Contemporain), autour de laquelle devait s'organiser l'avant-garde littéraire roumaine,

[16] Bucur, Marin, *L'ambiance littéraire du début roumain de Tristan Tzara.* Dans les *Cahiers roumains d'études littéraires*. n° 1/1976, p. 29

[17] *Ibidem*

allait écrire quelques années plus tard : « … *en ce qui concerne le modernisme, affirmé surtout depuis 1917, il est, par dessus le marché, en contraste avec toute notre littérature et notre art,* un modernisme d'exportation. *Pour la première fois nous avons donné à l'étranger quelque chose (une idée) qui a été reconnue. Aujourd'hui il est universellement reconnu que le sculpteur Brancusi a influencé par ses élèves Lipchitz et Archipenco plus célèbres que le maître lui-même, la plastique moderne toute entière. Dans tous les cercles d'art étrangers on connaît le rôle de Marcel Janco dans la propagation du cubisme dès 1915, en reconnaissant que ce grand artiste a réalisé les premiers reliefs cubistes en Occident. Enfin, Tristan Tzara qui publiait des vers dans* Chemarea *(l'Appel) en 1915, a provoqué ensuite tout un courant littéraire qui a détaché des tropiques du symbolisme la jeunesse de France, d'Allemagne, Suisse et Amérique »*[18].

Ces affirmations de Vinea sont en partie justifiées, car, si, à travers la « *surprise* », Apollinaire apportait à la poésie française un dynamisme nouveau, où *Les Alcools* et *Les Calligrammes,* par exemple, s'inscrivaient tant en marge du *cubisme* que de l'*orphisme*, c'est-à-dire en marge des expressions les plus novatrices dans la création artistique du début des années 1910, on pourrait considérer alors de la même façon que les jeunes écrivains roumains font eux aussi *leur loi* dans ce domaine, mais en dehors de tout *cubisme* ou *orphisme*. Mais, à dire vrai, qu'importe les courants ou les écoles artistiques là où la vocation de l'originalité et de l'authenticité réside dans l'acte créateur lui-même ! Apollinaire ne témoignait-il pas d'un certain embarras quand il écrivait : *« Le nom que portent les écoles n'a aucune importance sinon celle de désigner tel ou tel groupe de peintres ou de poètes»* [19] ? Cette phrase contient, selon Breunig, *« des paroles sages et modérées* » où, je cite à nouveau ce critique : *« on dirait qu'Apollinaire, pressentant une lutte bien plus terrible et dont il ne sortira pas, veut signer un armistice avec tous ses adversaires de la rive gauche et de la rive droite* » [20]. Tout en comprenant la contradiction formelle du poète parisien, lui-même créateur d'école et, de surcroît, inventeur du mot « *surréalisme* » dont il n'aura pas la possibilité de voir les expressions, on ne peut pas s'empêcher de retenir une chose essentielle. Apollinaire a la fascination de la nouveauté. Il est séduit par « *les peintres nouveaux* », par la « *peinture nouvelle* », par la « *poésie nouvelle* » et par « *l'esprit nouveau* ». C'est par ailleurs, depuis 1912, que sa recherche de la nouveauté, dépassant déjà le cubisme, se tourne vers la dynamique d'un modernisme parfois violent, inspiré probablement par Delaunay, dont il admira sans réserve la grande toile *La Ville de Paris* qu'il considérait comme le plus important tableau du Salon. des Indépendants : *« La simplicité et la hardiesse de cette composition* –écrivait-il – *se combine heureusement avec tout ce que les peintres français ont trouvé de neuf et de puissant depuis plusieurs générations* »[21]. Par ailleurs, la violence du travail artistique, admirée d'abord chez les Fauves, le goût du scandale, déjà évident lors de l'éclatement de la bombe esthétique lancée par Picasso avec ses *Demoiselles d'Avignon* en 1907, représentent autant d'essais dans la recherche de la nouveauté et de la révolte prônées par les jeunes artistes

[18] Vinea, Ion, *Modernism si traditie.* (Modernisme et tradition). Etude publiée dans *Cuvîntul liber* (Le mot libre), série II, année 1er, le 26 janvier 1924. Etude reproduite dans le volume *Publicistica literarà* (La Publication littéraire), Editions *Minerva*, Bucarest, 1977, p. 264 (Traduction personnelle)

[19] Apollinaire, G., *Chroniques d'art,* 1902-1918, *Gallimard*, 1960, p. 404. Apud Breunig, L.-C., *Apollinaire et le cubisme.* Etude publiée dans *La revue des lettres modernes* nos. 69-70, printemps 1962, p. 17

[20] *Ibidem*

[21] *Ibidem*

parisiens, dont faisait partie Apollinaire lui-même.

Sans avoir la chance de s'exprimer dans une langue de grande audience comme la langue française, les artistes modernes roumains menaient d'une manière tout aussi ardente leur contestation à l'égard d'un *« univers littéraire consommé et compromis, stéréotypé et vétuste »*[22]. légué par les créateurs traditionalistes. Les jeunes Adrian Maniu, Claudia Millian, Mihai Cruceanu et autres rejettent le lyrisme, les versifications faciles, les descriptions superficielles. C'est toujours à Bucarest en 1912, année des débuts poétiques de Tristan Tzara, que la *Nouvelle revue roumaine,* dirigée par le professeur de psychologie Ioan Radulescu-Motru, publiait des vers anti-poétiques et anti-littéraires, « *volontairement terribles* »[23], selon l'expression de Marin Bucur. Ces créations signées par le jeune Emil Isac étaient censées supprimer tout souvenir d'une «*belle littérature*» douloureusement ressentie comme démodée et contraignante, car la force intérieure de l'artiste y était ignorée. C'est pourquoi la revue *La Vie Nouvelle* d'Ovide Densusianu, où André Gide était vénéré comme *« l'annonciateur du renouveau dans la littérature française »*[24], et de la même façon *La Nouvelle revue roumaine* de Ràdulescu – Motru, où l'on faisait de vrais éloges de Verlaine et de Baudelaire, devenaient d'importants outils pour la focalisation des révoltes bucarestoises. La nouvelle attitude à l'égard de l'œuvre artistique commence à être sensible dans tous les domaines de l'art. Mais on pourrait affirmer que c'est surtout la création littéraire qui va stimuler les nouvelles énergies en les orientant, paradoxalement, vers une méfiance à l'égard de la littérature elle-même. A ce titre, je crois que, même si Tristan Tzara n'a pas connu les *« pages bizarres »* d'Urmuz[25] circulant, selon le critique Ov. S. Crohmàlniceanu, sous forme de manuscrit depuis 1915, il fit à l'égard de la poésie, preuve de la même méfiance qu'Urmuz avait témoignée à l'égard des structures de la prose littéraire roumaine. Sur ce sujet, j'ai déjà écrit qu'Urmuz « *…tout comme son prédécesseur français Alfred Jarry en France, avait signalé spontanément, mais avec une vigueur inégalée, une situation précaire des valeurs littéraires et implicitement de l'être humain…à l'échelle biologique* »[26]. Et même si cela peut paraître difficile à imaginer, l'esprit de la révolte urmuzienne (contre l'impossibilité du langage à signifier quelque chose de cohérent) se retrouve dans quelques-uns des poèmes de Tristan Tzara éparpillés dans différentes revues de Bucarest jusqu'en 1934, avant d'être rassemblés par Sacha Pană dans le volume intitulé *Les Premiers poèmes*. Ceux-ci soulignent aussi, à leur manière, une nouvelle mentalité dans l'écriture de la poésie, pour ne pas dire qu'ils expriment une vraie crise installée dans la conscience du jeune créateur, décidé à opérer la métamorphose des structures poétiques elles-mêmes. La volonté de rompre avec les anciens procédés artistiques est à peine voilée, et même si l'affection qu'il portait aux symbolistes français ne faisait pas de doute, ces vers portent le signe

[22] Bucur, M., *op. cit*., p. 28
[23] *Ibidem*, p. 31
[24] *Ibidem*

[25] Voir : Urmuz, *Pagini bizare*. Editions *Minerva*. Bucarest 1983. Publication en plusieurs langues (roumaine, anglaise, française,italienne, russe et espagnole). Crohmalniceanu, Ov. S., *Tendances de l'avant-garde roumaine entre les deux guerres*. Dans *Cahiers roumains d'études littéraires*, n° 2/1973, p. 33
[26] Maruta, Vasile, *Georges Ribemont-Dessaignes, Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine*. Communication faite au Colloque international « Georges Ribemont-Dessaignes », organisé à l'Université de Nice. 1984. Parue dans les *Publications du Groupe Eluard*, nos 3/4 - 1986, pp. 32-33

d'un premier appel aux grandes révoltes qui allaient venir. Ce sont des poèmes parsemés d'images et de structures non-conformistes où l'insoumission et le trouble interpellent tant le contenu que la forme de l'espace poétique, comme dans ce quatrain du *Poème mondain*: « *Poème mondain, que faire de notre vie – question -/ Je m'ennuie ; je suis le labour d'automne à la campagne/ Et la littérature est le ver qui ronge le chemin souterrain/ Là où coulera l'eau pour que la moisson se fasse en été* »[27]. D'autres créations font penser à une sorte de mise en scène de la poésie. *« (J'ai écrit un poème car je ne peux pas mettre les mots en mélodie*) » – témoigne-t-il dans une parenthèse insérée dans le poème *Chante, chante encore* où, un peu plus loin, le quatrain final, en totale discordance avec les quatre autres, se présente comme une sorte de didascalie : « *Le lecteur est prié de faire une pause ici/ Et de réfléchir à ce qu'il a lu/ Car ma voisine s'ennuie, sans raison/ Elle va manger une sucrerie et se coucher »*[28].

Cette expérience roumaine du poète, expérience totalement ignorée, à l'époque, par ses nouveaux compagnons de route en Suisse – Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Marcel Ianco – les fondateurs du « Cabaret Voltaire » de Zurich, ne tardera pas à dire son mot dans l'évolution rapide et presque incroyable de celui qui, à moins de vingt ans, devenait l'un des pères, sinon le père incontestable, du plus révolutionnaire mouvement littéraire du XX^{ème} siècle – *le dadaïsme*. C'est, sans nul doute, cette poésie première, fortement imagée et fortement authentique, la seule en mesure d'expliquer la véritable révolution littéraire entreprise par l'inventeur du « *dada* » – Tristan Tzara – et mise en place pendant les quelques années de son séjour en Suisse. Ce fut certainement une partie de cette expérience qui se prolongea dans ses premières créations à l'étranger. Celles-ci lui valurent l'admiration d'Apollinaire : « *J'aime votre talent depuis longtemps* – lui écrivait l'idole des jeunes poètes parisiens – *et je l'aime d'autant plus que vous m'avez fait l'honneur de le diriger dans une voie où je vous précède mais ne vous dépasse point…*»[29]. En effet, les poèmes, envoyés pour publication à Apollinaire, illustraient peu la force de déflagration par le mot de celui qui jusqu'en 1924 donna tour à tour *: La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, *Poèmes nègres, Mpala Garoo, Poèmes épars (1916)*, *Poèmes simultanés* (1916-1917), *Vingt cinq et un poèmes* (1918), *Sept manifestes dada* (1921), *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons.* et *La Deuxième aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1920), *Le Cœur à gaz* (1921), *De Nos Oiseaux* (1922) ainsi que le *Spectacle du Théâtre Michel* (1923). Ensuite, d'autres manifestations entreprises par Tristan Tzara lui valurent dès 1919 de se faire instamment inviter à Paris. Mais avant tout, ce genre de créations stimulera la naissance du surréalisme et culminera avec la composition de la pièce *Mouchoir de Nuages* (1924) qui, selon Aragon, va se distinguer, sur le firmament de la création, comme *« la plus remarquable image dramatique de l'art moderne »* [30]. C'est à travers ces créations et activités réalisées pendant ses huit premières années à l'étranger (à Zurich et à Paris) que Tristan Tzara transforme la « *méfiance* » présente dans ses œuvres roumaines en négation totale des valeurs littéraires, esthétiques ou morales.

[27] Tzara, Tristan, *op.cit.* p. 67
[28] *Ibidem*, p. 66
[29] *Cahiers Guillaume Apollinaire*, 1964, n° 4, p.7. Apud : Behar, Henri, *Notes* à Tristan Tzara, *op.cit.* p. 675
[30] Aragon, Louis, *Les Collages*. Paris, *Hermann*, 1965

Le but est de remplacer les données essentielles de la création artistique, en particulier littéraire, et d'imposer une nouvelle esthétique, où la *spontanéité*, l'*authenticité*, le *refus* de tout *académisme* et *dogmatisme*, de toute atteinte à la liberté de création, seraient les seuls critères devant présider à la production de l'art nouveau.

4. Révolte absolue

Toutes les conditions sont réunies pour que la destruction devienne une nécessité. La nouvelle esthétique conçue par *l'esprit dada* préconise même le mélange de genres littéraires ou artistiques. Le poème s'intègre dans la prose ou dans le théâtre sans restriction d'ordre logique ou esthétique. La logique elle-même est bafouée. Le langage devient le champ d'expériences de toutes sortes. En poésie, par exemple, sont conçus tour à tour les poèmes *bruitistes, statiques, mouvementistes, simultanés* et *les concerts de voyelles* [31]. Tout est bon pour constituer un poème, une réplique ou une phrase : les mots, les lettres, les chiffres ou les images. Comme ici dans ce texte, intégré dans le volume *Cinéma calendrier du cœur abstrait. Maisons*, intitulé *Bulletin à Francis Picabia : « qui saute/ avec des grandes et des petites idées de new-york à bex/ a b spectacle/ pour l'anéantissement de l'ancienne beauté & co/ sur le sommet de cet irradiateur inévitable/ la nuit est amère 32 hp de sentiments isomères »* [32] où l'on peut facilement observer le *collage* des mots. Par ailleurs, dans son célèbre *Manifeste dada de 1918* Tristan Tzara formule sans ambages la nécessité de destruction : *« Que chaque homme crie : il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer »*[33]. L'un de ses personnages conçu en 1916, Monsieur Antipyrine, qui se voulait le dramaturge lui-même, disait lui aussi que « *dada est notre intensité* » et pour donner une tournure spécifiquement dadaïste à la phrase, il ajoutait : *« Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles ; (…)* »[34]. En forgeant sa nouvelle esthétique, le fondateur du dadaïsme reconnaît à tous la liberté de faire « *l'art à sa façon* » car Dada est né, dit-il : « … *d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté . Ceux qui appartiennent à nous gardent leur liberté. Nous ne reconnaissons aucune théorie. Nous avons assez des académies cubistes et futuristes : laboratoires d'idées formelles »* [35]. Le DOUTE est le mobile et l'outil essentiel qui déclenche le processus de création de l'art dadaïste. L'artiste dada « *doute* » d'abord pour pouvoir modifier ou transformer. Ensuite : « *Dada doute de tout.* », « *Tout est dada.* ». Tout est donc à remplacer ou à inventer. Ce sont de nouveaux modèles, en principe, des « *anti-modèles* » littéraires et artistiques, car dada est contre la littérature et contre l'art. Dada doute de tout pour pouvoir tout nier ou tout conserver à sa façon. C'est une révolte artistique absolue qui naquit à l'intérieur de la révolte dadaïste elle-même. En doutant de tout, le révolté dadaïste arrive au paroxysme. C'est une variante extrême de la révolte qui contient le germe de sa propre négation. Dada se veut un fleuve de destruction et de violence en se situant à la hauteur du mal existant. Une révolte qui coule de source, une révolte incessante… mais qui est guettée par le danger d'un autre paradoxe *: tout anti-dogmatisme ininterrompu devient un dogme.* L'années vingt, qui fut considérée comme l'année de la « *merveilleuse entente* » parisienne, où Tristan Tzara, André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard,

[31] Tzara; Tristan, *Le poème bruitiste. op. cit.* pp. 351-352
[32] *Ibidem*, p. 135
[33] *Ibidem*, p. 366
[34] *Ibidem*, p. 357
[35] *Ibidem*, p. 361

Georges Ribemont-Dessaignes, Francis Picabia, Philippe Soupault et tant d'autres se retrouvaient pour décider ensemble de leurs possibilités de destruction, signifient l'apogée mais aussi le commencement du déclin de la révolte artistique européenne la plus représentative du XX^{ème} siècle. Mais, si l'on part toujours du *Manifeste dada de 1918,* selon lequel « *le monde est sans cause et sans théorie* », il faut remarquer que ce monde se charge lui-même d'une ambiguïté totale, où : « *Ordre = désordre ; moi = non-moi ; affirmation = négation : rayonnement suprême d'un art absolu* »[36]. Disons ici que c'est plutôt le créateur dadaïste qui charge volontairement le monde de la nécessité de se changer à travers une révolte absolue. Et cette ambiguïté est similaire à celle exprimée toujours théoriquement par André Breton. Lui aussi, dans un discours fait devant les étudiants français de l'Université américaine de Yale, le 10 décembre 1942, sur la *Situation du surréalisme entre les deux guerres*, précisait *: « Comme je l'ai dit en 1930, à plus forte raison aujourd'hui* : « Il s'agit d'éprouver par tous les moyens et de faire connaître à tout prix *le caractère factice* des *vieilles antinomies* destinées hypocritement à prévenir toute agitation insolite de la part de l'homme, ne serait-ce qu'en lui donnant une idée dérisoire de ses moyens, qu'en le défiant d'échapper d'une manière valable à la contrainte universelle…Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement »[37]. Le fondateur du surréalisme dévoilait ainsi le fondement théorique du passage de l'art vers une *surréalité* artificielle, conformément aux principes qu'il avait formulés dans son *Manifeste du surréalisme* de 1924. Dans cet autre document de synthèse concernant la révolte artistique parisienne, la *dictée*, c'est à dire, *l'automatisme verbal* qui se développe selon les lois du hasard, *l'automatisme de la pensée* et la *recherche du moi individuel dans le rêve* sont les synonymes de la négation d'une vérité absolue, vérité exclue par la vie elle-même. Dans le cadre de cette nouvelle esthétique, la *surréalité* de l'oeuvre d'art, prônée par les surréalistes, remplacera le besoin radical de la destruction par la transformation profonde, mais modérée, d'une réalité immédiate en une *idéalité* où l'œuvre d'art, même si elle représente une irréalité, est toujours restructurée selon l'*authenticité* et la *spontanéité*. Autrement dit les principes du dadaïsme restent toujours en place, car la vie est présente même dans la surréalité du texte et … « *Dada c'est la vie* » ou « *La Vie est dada* » et cela même dans les compositions surréalistes. En effet, se plaçant dans un cadre philosophique plus large, où il supprime l'idée de contradiction dans la vie et dans l'art, André Breton reprenait l'une des idées essentielles de la révolte dadaïste exprimée déjà à sa manière par Tristan Tzara. Ce fut d'abord dans son *Manifeste dadaïste de 1918* que j'ai cité. Ensuite, ce fut dans sa *Conférence sur dada* , donnée à Weimar et Iéna les 23 et 25 septembre 1922 et publiée dans *Merz*, à Hanovre, en janvier 1924. Il écrivait : « *Dada est un état d'esprit. (…) Dada s'applique à tout et pourtant il n'est rien, il est le point où le oui et le non se rencontrent non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement aux coins des rues comme les chiens et les sauterelles. Dada est inutile comme tout*

[36] *Ibidem*, p. 362

[37] Breton, André, *Discours* publié dans le volume *La clé des champs*. Editions Jean-Jacques Pauvert. 1967, p. 85

dans la vie »[38]. Il est à croire que malgré la *frénésie* du *vécu dadaïste* dans la vie, comme dans l'art, son « *àquoibonisme* », doublé pourtant d'une réelle puissance d'interpellation, ne pouvait pas laisser indifférents les créateurs de la littérature de l'absurde. Le message des révoltés parisiens se retrouve, au moins du point de vue du contenu, dans les paradoxes de l'existence d'un Pirandello, d'un Beckett, d'un Ionesco ou d'un Brecht. Surtout la précarité de la condition humaine dans un monde hostile et illogique, où les valeurs de toutes sortes n'ont plus aucun sens, spécifique aux créations de Beckett ou d'Ionesco, prolonge certainement le goût des révoltés dadaïstes pour le scandale et la violence, pour la provocation et la dérision.

Quant aux créateurs bucarestois, ils voulurent conserver le plus longtemps possible les échos des révoltés parisiens ou des insurgés zürichois. Non seulement Tristan Tzara, mais aussi Hans Arp, Marcel Janco, Louis Aragon, André Breton, Robert Desnos et d'autres, firent partie de leurs lectures et de leurs modèles. .Ce fut surtout Tristan Tzara, devenu le représentant apprécié et sollicité de tous côtés par les amis restés dans le pays ou par les nouveaux candidats au travail artistique, qui joua son rôle d'exemple pour toute une génération qui passa allègrement du symbolisme au constructivisme, de l'avant-gardisme et intégralisme au surréalisme et abandonnera le tout à la veille des années 40. De toutes façons, même dans les limites de cette étude, il faut préciser que la littérature roumaine des années vingt, en particulier son expression d'avant-garde, suit dans les grandes lignes les orientations parisiennes en les mettant en place selon ses moyens et possibilités Intégrée à l'avant-garde, l'expression du *constructivisme*, se développera, dans un premier temps, surtout autour de la revue *Contimporanul* (1922-1932*),* fondée par Ion Vinea et Marcel Janco. Toujours en marge de l'avant-garde, l' expression de l'*intégralisme* sera développée en particulier par la « *revue de synthèse moderne* » *Integral* (1925-1928), fondée par Ilarie Voronca, le théoricien de cette autre dimension de l'avant-garde roumaine, mais aussi par les revues : *Punct* (1924-1925), fondée par Scarlat Calimachi, et *H.P. 75* (1924), fondée par Ilarie Voronca et Stephan Roll. La variante *extrême* de *l'avant-garde littéraire roumaine* sera adoptée par les revues : *Urmuz* (1928), fondée par Geo Bogza, *Unu (1928-1932),* fondée par Sasa Panà et *Alge* (1930-1931), fondée par Aurel Baranga. En règle générale, toutes ces expressions de l'avant-garde roumaine vont tenter de conserver ou de reproduire sous des formes différentes autant les idées des « *insurgés* » de Zurich que les exploits des artistes parisiens.

Le constructivisme, par exemple, voulait faire de la poésie une « *pure* » création de l'esprit. Mais, sous certains aspects, ce mouvement artistique bucarestois, ira jusqu'à se confondre avec le dadaïsme qui l'avait devancé. Selon le critique Ov. S. Crohmalniceanu, dans les poésies conçues dans le cadre dadaïste : *« les mots n'étaient pas destinés à dire quelque chose, mais, mis bout à bout, à constituer une* machine déclenchant des sensations visuelles, auditives, kinesthésiques, *capables de provoquer un choc, notamment au moyen de stridences et de dissonances »* [39]. Par ailleurs, la revue *Contimporanul* qui, en 1924, a organisé, à Bucarest, la première exposition internationale de sculpture et de peinture modernes, faisait de la réclame aux activités de l'avant-garde européenne

[38] Tzara, Tristan, *op. cit*., p. 424

[39] Crohmalniceanu, Ov. S., *Tendances de l'avant-garde*….Article cité, p. 40

et américaine, et comptait parmi ses collaborateurs d'anciens dadaïstes comme Tristan Tzara, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes et Hans Arp. De la même manière, la revue *Integral* , qui, aux côtés de la revue *75 HP,* voulait instaurer une dynamique totale de la création, publiera, par le truchement de B. Fundoianu, vivant à Paris, des poèmes modernistes de Pierre Reverdy, Max Jacob, Tristan Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes ou Robert Vitrac. Mais il faut noter que les devanciers de l'avant-garde littéraire roumaine sont choisis aussi bien parmi les créateurs européens que roumains. A côté de Rimbaud, Lautréamont, Breton, Tzara et nombre d'autres, on retrouve aussi Eminescu, Urmuz, Arghezi ou Maniu. Ces revues : *Contimporanul*, *Integral, 75 HP* et *Punct,* forment le noyau des premiers cercles de l'avant-garde roumaine. Et leurs fondateurs et collaborateurs sont d'abord les amis de Tristan Tzara : Ion Vinea et Marcel Janco, auxquels se joindront C. Brancusi, Milita Patrascu, Ilarie Voronca, Victor Brauner, Barbu Fundoianu, Jacques Costin, St Roll, M.H. Maxy, etc. Tous sont réunis par la même volonté de donner une autre image de l'art roumain, d'abolir les règles anciennes de l'art.

Anti-traditionnelle par ses raisons d'être, l'avant-garde roumaine se situe, paradoxalement, au centre d'une *« tradition de la révolte »*[40]. Elle a les mêmes « *tendances destructrices* » que l'avant-garde parisienne et ne se définit, comme le suppose Ion Pop, qu'en « *(…) prévision du cataclysme, des grandes dislocations poussées vers le point zéro de la poésie, qui est aussi le point de départ pour d'autres créations, trans-poétiques, si l'on peut dire, puisqu'elles dépassent la condition de la littérature* »[41]. Le créateur d'avant-garde est un révolté. Ilarie Voronca, l'inventeur (avec Victor Brauner) de la *pictopoésie,* s'insurge lui-même contre les chefs-d'œuvre et propose la *« dépréciation des grandes valeurs »* Selon lui, dans l'art, « *la seule certitude est l'incertitude* » et, les résultats irréprochables n'existant pas, l'expérience dans un domaine vierge, inexploré, reste la seule véritable création, car la beauté et l'inédit se retrouvent uniquement dans la révélation « *pour un instant seulement, de l'invisible* »[42]. Toute œuvre achevée est à rejeter car elle peut être réduite à une formule. Or, les « *formules purgatives* » dans l'art, sont à abandonner. Même les dadaïstes, les champions de la négation, et les surréalistes sont parfois critiqués pour ne pas être arrivés à un dynamisme total de la création et pour avoir dormi « *sans le savoir sous les murs de l'Académie* »[43]. L'option des créateurs roumains d'avant-garde pour « *le plaisir du texte* », par exemple, ne va pas dans le sens de la précision de la forme ou du contenu. Au contraire : *« Le poète d'avant-garde* – écrit Marin Mincu – *ne sera plus intéressé ni par le sens* dénotatif *ni par le sens* connotatif *du mot, mais par l'éloignement total du créateur des cadres étroits de la «* grammaire *» et l'accréditation des prétendues* « fautes de grammaire »[44].

Dans cette même lignée, la revue *Urmuz,* dont le titre évoquait pour son jeune directeur Geo Bogza le symbole de la révolte contre « *le froid et la banalité du lieu commun* », considérait l'art comme « *le droit suprême de l'artiste de se moquer de n'importe quoi* »[45]. Issu d'une haine démesurée

[40] Pop, Ion, *Pour une définition de l'avant-garde*. Etude parue dans la *Revue roumaine*. Nos. 10-11-12., p. 79
[41] *Ibidem*, p. 78
[42] *Ibidem*, p. 80
[43] *Ibidem*, p. 79
[44] Mincu, Marin, *Introducere.* la *Avangarda literară românească*. Editions Minerva, Bucarest, 1983, p. 39
[45] Udrescu, Vladimir, *Les avant-postes de l'avant-garde*. Dans *Revue roumaine*. Nos. 10-11-12, p. 146

contre la moralité sociale contraignante, son *Poème invective,* dépasse les limites de l'acceptable et tombe dans la pornographie… Mais, en dehors de quelques aspects extrémistes fournis par les dernières revues de l'avant-garde, le programme de ce mouvement, en Roumanie, est en quelque sorte résumé dans ce *Manifeste militant à la jeunesse,* publié dans la revue *Contimporanul,* en 1924, dont on pourrait retenir ceci :

« NOUS VOULONS

la merveille de la parole nouvelle et pleine de soi ; l'expression plastique, stricte et rapide des signaux en morse.

DONC

la mort du roman-épopée et du roman psychologique ; que l'anecdote et la nouvelle sentimentale, le réalisme, l'exotisme, le romanesque, demeurent l'objet de reporters habiles/ (Un bon reportage quotidien remplace aujourd'hui n'importe quel long roman d'aventure ou d'analyse)/ ; Nous voulons un théâtre de pure émotivité, un théâtre d'existence nouvelle, débarrassée des clichés affadis de la vie bourgeoise, de l'obsession des sens et des orientations./ Nous voulons des arts plastiques libérés de tout sentimentalisme, de littérature et d'anecdote, expression des formes et des couleurs pures en rapport avec elles-mêmes/ (Un appareil photographique perfectionné remplace la peinture existant jusqu'à présent et la sensibilité des artistes naturalistes)/ Nous voulons l'éradication de l'individualisme comme but, pour tendre à l'art intégral, sceau des grandes époques (grecque, romaine, gothique, byzantine, etc.) / et la simplification des procédés jusqu'à l'économie de formes primitives (tous les arts populaires, la poterie et le tissu roumains, etc.)/ La Roumanie se construit aujourd'hui./ » (Contimporanul, III, n°46, mai 1924. En français par Micaela Slavescu).

5. Rèvolte sublimée

En se superposant en grande partie à l'avant-garde, le surréalisme roumain, comme en France, exprime « *l'exaspération de la révolte* »[46] de certains milieux intellectuels. La réalité vraie leur apparaît comme faussée, morcelée et schématisée par les clichés de l'esprit. Ils veulent mieux connaître la totalité de la vie et renverser les barrières entre le conscient et l'inconscient. Les désirs intimes, les obsessions érotiques et démentielles, les extériorisations infantiles, les délires verbaux, etc. peuvent déclencher des énergies qui stimulent la production de l'œuvre d'art. Autrement dit, s'installant presque dans l'antichambre de la clinique psychiatrique, le travail artistique commence à porter un intérêt croissant aux textes et aux dessins des fous. Pour André Breton, « *l'amour est fou* », la « *tentation érotique* » est la seule divine, et « *la beauté sera convulsive ou ne sera plus* »[47]. Salvador Dali tente d'appliquer la méthode paranoïa-critique à la peinture. Et Tristan Tzara transforme le vaste poème *L'Homme approximatif* tout entier, par exemple, en une sorte « *d'image à caractère d'hallucination* » où s'accumulent pèle mêle « *des mots des domaines animal, végétal et minéral* »[48]. « *En affirmant la primauté des désirs*

[46] Crohmalniceanu, Ov. S., *Tendances… op. cit.*, p. 42

[47] *Ibidem*

[48] Voir Balakian, Anne, *Surrealism : the road to the absolute.* « (…) *The image possesses the character of a hallucination.* Typical of this is the entire poem, « L 'Homme approximatif », of Tristan Tzara with its agglomeration of animal, vegetable and mineral words, coming every so often to a head in this strange refrain : *for stony in my garments of schist I have dedicated my awaiting/ to the torment of the oxydized desert/and to the robust advent of the fire »,* (The Noonday Press. New York 1959. p. 125)

refoulés – écrit Ov. S. Crohmălniceanu - *et en cherchant la manière de les extérioriser, le surréalisme vise, en somme, à remplacer le monde objectif. Qu'il se réalisât ou non, le rêve était, pratiquement, appelé à envahir toutes les sphères de l'existence* »[49]. Les artistes modernes d'entre les deux guerres comprennent que les déchirements dans la vie de l'homme sont de plus en plus tragiques et que la condition de l'œuvre artistique doit dépasser le simple jeu de mots. Tristan Tzara lui-même se réfugie dans les rêves mythiques de l'humanité et dans un monde imaginaire. Avec ses *Grains et issues* (1935), il ouvre l'un de plus vastes champs de recherche où la *pensée dirigée*, ou *non dirigée,* se présente sous la forme de « *rêves expérimentaux* » et de « *contes philosophiques* » afin de bâtir « *un monde imaginaire »* [50]. De la même manière, son récit *Personnage d'insomnie,* écrit en 1934, s'élève sur un « *rêve obsessionnel* » qui « *préfigure le* Rhinocéros *d'Eugène Ionesco* » [51].

Par ailleurs, comme dans les rêves, les hallucinations et les délires des surréalistes, que l'on retrouve chez Ionesco ou chez d'autres créateurs de l'absurde, l'image d'un monde se reconstruit à la mesure de leur révolte. Mais cette métaphore inventée du monde est entachée d'inquiétude et d'angoisse. *L'absurde* – en tant qu'expression s*ublimée* de la révolte – embrase tant le vocabulaire et ses suggestions imagées que le contenu philosophique de l'œuvre d'art. A ce titre, en guise de conclusion à cet essai de présentation de l'esprit de révolte dans l'art à Paris, à Bucarest, et en particulier, de la *« révolte sublimée* », j'apporte cette dernière citation, tirée d'une pièce de Ionesco, où les répliques, plutôt les « injures échangées » entre les Smith et les Martin, «(…) *ne sont pas reproduites d'après la réalité, mais inventées, ou plus précisément,* reconstruite*s. Elles conservent valeur d'injures, mais valeur renforcée ; c'est de l'essence d'injure.* »[52].

Mme Smith – Mouche ta bouche.
M. Martin – Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.
M. Smith – Escarmoucheur escarmouché !
Mme Martin – Scaramouche !
Mme Smith – Sainte-Nitouche !
M. Martin – T'en as une couche !
M. Smith – Tu m'embouches.
Mme Martin – Sainte-Nitouche touche ma cartouche.

Il est évident que ce « *déluge verbal* » ne peut être qu'une autre expression de la révolte du créateur d'art au XX^{ème} siècle.

[49] Crohmalniceanu, Ov. S., *Tendances .. op.cit.* p. 43
[50] Behar, Henri, *Notes* à Tzara, T.*, op. cit.* Tome 3, p. 512
[51] *Ibidem*, p. 556
[52] Donnard, J.-H., *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon.* Editions *M.J. Minard. Lettres modernes.* Paris-Ve, 1966, pp. 28-29.*»,* (The Noonday Press. New York, 1959, p. 125)

Petru BEJAN

Artă şi estetică în paradigma comunicării

Art and Aesthetics in the Paradigm of Communication

(*Abstract*)

The present text aims at evoking some of the recent aesthetic theories, engaged in a reflection process upon the conjunctions between art and communication. The new aesthetics bring up the nature of the 'artistic' interest, but also the condition of the art 'work', as an answer to the proliferation of the agonic or catastrophic thesis announcing either the 'crisis or the 'death' of the classical art. Similar theories denounce the 'utopia' or even the 'tyranny' of communication, as pendant of deeply felt excesses, on the background of the transformation of the nowadays world in a media show – superficial and frivolous. The programmes of the "sociological art" (Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot), of the „aesthetics of communication" (Fred Forest, Mario Costa) or of the "relational aesthetics" conceive the work of art as an unpredictable open structure, requesting the public's participation in interactive communication networks. The message and the relation replace the traditional artistic object; and this object dematerializes itself completely, becoming information disseminated in the rhizomatic, labyrinthine networks of the Internet - genuine on-line territory. The communicator artist is a creator of subversive, challenging messages, hostile both to the dominant ideologies and to the stereotypical reflexes of the society obsessed by the mirage of consumerism; his art becomes emission, reception and defalcation of messages.

1. Paginile următoare îşi propun să descrie vecinătatea esteticii şi a comunicării din perspectiva afinităţilor reciproce. Cum sunt văzute astăzi cele două domenii în scrierile de specialitate? Ce anume au în comun? Care este aportul fiecăruia la proiectele de revizuire problematică şi de repliere mutuale reclamate de *boom*-ul fără precedent al tehnologiilor informatice?

Homo simbolicus (E. Cassirer), omul creator de artefacte culturale, este în egală măsură *homo aestheticus* (Luc Ferry)[1], dar şi *homo communicans,* adică fiinţă înzestrată cu abilitatea de a filtra „estetic" realitatea, de a o transfigura, recrea şi comunica. Estetica şi comunicarea îşi revendică astăzi, fiecare în parte, un profil cultural distinct, legitimat de natura şi consistenţa preocupărilor, de câmpul tot mai extins al problemelor asumate, de anvergura tematicii interne şi de rolul decisiv avut în viaţa de zi cu zi. Ca urmare a multiplelor prefaceri şi revizuiri epistemice, suntem martorii unor tentative de altoire şi conjuncţie reciproce.

Potrivit înţelesurilor uzuale, *estetica* se recomanda fie ca „teorie a sensibi-

[1] Luc Ferry, *Homo aestheticus*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1997

lităţii" centrată pe *receptarea frumosului*, fie ca „reflecţie asupra artei". Astăzi însă ea tinde să debordeze sfera tradiţională, orientându-se spre cu totul alte zone de interes. Noile estetici repun în discuţie „interesul" artistic, dar şi condiţia „operei de artă". Prudenţa îi îndeamnă pe sceptici să impună restricţii chiar ideii de „operă". Alţii, în schimb, diluând conţinutul dar gonflând artificial relevanţa, dau artisticului dimensiuni „totalitare". Formula „totul este artă" devine *leitmotivul* unei estetici evazive, dispuse a atribui statut artistic şi obiectelor „gata-făcute" (*ready-made*), şi celor reciclate, dar şi evenimentelor proclamat artistice. Viaţa cotidiană este gândită ca spectacol[2]; fiecare om este actorul şi personajul unei piese destinale, fiind prins în ţesătura de roluri, convenţii şi complicităţi sociale.

În aceeaşi tendinţă expansivă poate fi plasată şi una din axiomele Şcolii de la Palo Alto, potrivit căreia „totul este comunicare". Ori tocmai dispersia necontrolată şi labilitatea circumscrierii subminează consistenţa domeniului apropriat. Orice termen afirmat în exces presupune un altul, antitetic, la fel de îndrituit. Dacă totul este artă, atunci arta tocmai a dispărut; dacă totul este comunicare, atunci comunicarea este inerţială şi, de fapt, nimeni nu mai comunică în chip real. Este şi motivul pentru care se invocă sterotip, pe de o parte „moartea artei", pe de alta - o „criză a comunicării". Discursul „agonic" sau catastrofal, chiar dacă uneori argumentat, trebuie întâmpinat însă cu precauţiile de rigoare.

2. Tonul apocaliptic în polemicile culturale îşi atinge apogeul la 1985, când Gianni Vattimo, pe urmele lui Hegel (*Fenomenologia spiritului,* 1807; *Prelegeri de estetică,* 1837-1842), ale lui Friederich Nietzsche (*Omenesc, prea omenesc*, 1878), Martin Heidegger şi Herbert Marcuse constata „moartea" sau „amurgul" artei, ca efect al „sfârşitului" resimţit de metafizică şi al exceselor societăţii industriale[3]. Discursul critic al hermeneutului italian constată semnele deprecierii artei, dar şi ale contestării elementelor constitutive practicii artistice tradiţionale: sala de concert, teatrul, galeria, muzeul, cartea. Statutul „operei", ca ansamblu închegat şi depozitarul unui înţeles simbolic, devine oarecum ambiguu.

Datorită inovaţiilor care permit „reproductibilitatea tehnică a artei" (Walter Benjamin)[4] operele trecutului cad în desuetudine. Se ivesc, în schimb, forme noi de artă (cinematograful, fotografia), în care tocmai reproductibilitatea este constitutivă Experienţelor „auratice" ale artei le substituim curent experienţe „distractive", născute din consumul operelor reproduse ori făcute să fie reproduse mecanic. Asistăm, totodată, la schimbarea modurilor noastre de percepţie şi la modificarea a ceea ce înţelegem ca aşezat sub semnul euristicii artistice. Experienţa „percepţiei distrate" pe care o reclama Walter Benjamin nu mai întâlneşte „opere", ci se mişcă într-o „lumină de amurg şi declin" (G. Vattimo). Criza va fi şi mai mult tematizată în discursul de factură estetică.[5]

„Moartea artei", cred teoreticienii prezentului, este cea pe care o trăim în

[2] Cf. Erving Goffman, *Viaţa cotidiană ca spectacol*, Editura comunicare.ro, Bucureşti, 2003

[3] Gianni Vattimo, *Sfârşitul modernităţii, Nihilism şi hermeneutică în cultura postmodernă*, Editura Pontica, Constanţa, 1993, pp.53 sq.

[4] cf. Walter Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, Paris, 1991

[5] cf. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie*?, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989; Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, PUF, Paris, 1998; Arhur Danto, *Après la fin de l'art*, Éditions du Seuil, Paris,1996; idem, *L'art contemporain et la cloture de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 2000; Jean-Philippe Domecq, *Artistes sans art?* Éditions 10/18, Paris, 2005.

societatea culturii de masă, unde suntem martorii unei „estetizări" superficiale, datorate îndeosebi mass-media - servanta agresivă a informaţiilor şi imaginilor cu un conţinut facil. Însă nu trebuie să identificăm sfera *media* cu esteticul, deşi o atare dimensiune este presupusă în mai toate practicile de producere, prelucrare şi distribuire ale informaţiilor. Trebuie să ţinem cont că, dincolo de tranzitul informativ, „mass-media produc consens, instaurare şi intensificare a unui limbaj comun în plan social" (Yves Michaud).

Anul 1963 marchează primul „divorţ" oficial al unui artist atât faţă de artă, cât şi faţă de preocuparea estetică, separare certificată printr-un inedit act notarial:

„Subsemnatul, Robert Morris, autor al construcţiei de metal intitulată *Litanies* şi descrisă în prima dovadă alăturată, retrag numitei construcţii, prin prezentul act, orice calitate estetică şi orice conţinut, şi declar începând din această zi numita construcţie golită de o astfel de calitate şi de un asemenea conţinut. Datat 15 noiembrie 1963, Robert Morris."[6]

La modul simbolic, moartea artei este „dramatizată" în 1979, la Centrul „Georges Pompidou" din Paris de către Hervé Ficher, pictor nonconformist, convins că un atare eveniment trebuie „proclamat" cu solemnitate. Păşind de-a lungul unui şnur alb, artistul declamă: „De origine mitică este arta, ism, ism, ism, neo-ism, kitsch, astm, ism, artă, tic, tac, tic". La jumătatea drumului s-a oprit, a tăiat şnurul şi a decretat:

„Simplu artist, ultimul născut din această cronologie astmatică, constat şi declar, în această zi din anul 1979, că istoria artei s-a încheiat. Momentul în care am tăiat acest şnur este ultimul eveniment al istoriei artei. Eliberaţi de acum înainte de iluzia geometrică, atenţi la energiile prezentului, intrăm în era evenimenţială a artei post-istorice, meta-arta".

Să fie arta contemporană într-o criză de nesurmontat? Sau este în joc mai degrabă exhibarea unei „retorici eschatologice"?[7] Criza actuală a artei este una artificială, crede *Jean-Paul Doguet*, autorul unui proiect de reconsiderare a domeniului. Există totdeauna o asimetrie între „orizontul de aşteptare" al publicului şi ceea ce propun artiştii drept artă. „Criza" este mai curând una de *esenţă*. Poate fi numită „criză" a artei sau „sfârşit" al ei tocmai replierea artiştilor după reguli noi şi oferte artistice inedite. În criză pare a fi de fapt nu ideea de artă, ci *ideea operei de artă* ca atare[8]. Este artă doar ceea ce percepem nemijlocit ca ipostaziat de un obiect concret? Pot fi considerate „artistice" evenimentele eterice, digitale, transparente, dar lipsite de suport material ferm? „Dematerializarea" conceptului clasic al operei permite astăzi *asumarea artei ca experienţă comunicativă*. Artistul nu expune un obiect material sau un lucru neapărat tangibil; el comunică o idee, un concept, un mesaj. Arta încetează a mai fi numai artă, devenind în plus... comunicare.

3. Nici fenomenului comunicării nu este scutit de întâmpinări potrivnice. Să amintim doar criticile lui Guy Debord şi ale lui Jean Baudrillard. Exploatînd vocabularul filosofic marxist, cel dintîi descrie lumea noastră ca fiind una

[6] cf. Harold Rosenberg, *La dé-définition de l'art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992, p. 27

[7] Dan-Eugen Raţiu, *Moartea artei. O cercetare asupra retoricii eschatologice*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000

[8] Jean-Paul Doguet, *L'art comme communication*, *Pour une re-définition de l'art,* Armand Colin, Paris, 2007, p. 18

confiscată de „spectacol" şi iluzii ventilate agresiv de *media*. Spectacolul este un raport social între persoane independente, dar mediatizat de imagini; este „coşmarul" societăţii moderne şi, totodată, „gardianul" acestui vis oribil.

„Alienarea spectatorului în profitul obiectului contemplat (care este rezultatul propriei activităţi inconştiente) se exprimă astfel: cu cât contemplă mai mult, cu atât trăieşte mai puţin; cu cât acceptă să se recunoască în imaginile dominate de nevoie, cu atât mai puţin îşi înţelege propria existenţă şi propria dorinţă. (...) Spectatorul nu se simte acasă nicăieri, căci spectacolul este peste tot".

Limbajul comunicării autentice s-a pierdut; este însă semnul pozitiv descifrat în mişcarea de destructurare modernă a oricărei arte, adică „aneantizarea ei formală".[9]

La fel de radical în sentinţe este Jean Baudrillard, cunoscut pentru criticile administrate lumii postmoderne, descrisă ca obsedată de fantasmele succesului şi ale consumului fără frâu. Consecinţa? Relaţiile umane se atrofiază treptat, deoarece oamenii de astăzi rătăcesc inerţial în labirintul informaţiilor mijlocite de televiziune şi de ordinator.

„Astăzi nu mai există scenă sau oglindă, numai un ecran şi o reţea. Nu mai există transcendenţă sau profunzime, numai suprafaţa imanentă a derulării operaţiilor, suprafaţa netedă şi operaţională a comunicării". [10]

„Societatea de consum" a fost trăită sub semnul alienării, ca „societate a spectacolului". Când dispar spectacolul, scena, teatrul, iluzia, când totul devine transparent şi vizibil, când totul devine informaţie şi comunicare începe obscenitatea generalizată, adică tocmai situaţia pe care o experimentăm. Nu mai trăim drama alienării, „trăim în extazul comunicării".[11]

„Funcţia (mass-media) este neutralizarea caracterului experienţial, unic, evenimenţial al lumii, pentru a pune în loc un univers multiplu de media omogene între ele, care se semnifică reciproc şi trimit unul la celălalt. La limită, fiecare devine conţinutul celuilalt şi reciproc – acesta este *mesajul totalitar al societăţii de consum*".[12]

Valorificând astfel de teme, un Lucien Sfez propune asumarea „critică" a comunicării[13], Philippe Breton vorbeşte despre „utopia comunicării"[14], iar Ignacio Ramonet, discută, la rândul lui, despre „tirania comunicării"[15], inventariind, ca şi ceilalţi, „efectele perverse" ale practicilor comunicaţionale.

„Trebuie să căutăm o dietetică a comunicării?" se întreba Baudrillard. Sau, mai degrabă, „să lăsăm ca saturaţia reţelelor şi suprasturarea informativă să-şi facă efectele paralizante", adică să-l lăsăm pe insul obsedat de tehnologie şi consum să-şi regrete propriile excese[16].

Dincolo de toate aceste reflexe ale protestului nedisimulat sau ale negaţiei, realitatea şi necesitatea comunicării sunt incontestabile, cum incontestabilă este şi

[9] Guy Debord, *La societé du Spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, p. 181

[10] Jean Baudrillard, *Celălalt prin sine însuşi*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 1997, p. 8

[11] *Ibidem*, p. 15

[12] Idem, *Societatea de consum. Mituri şi structuri*, comunicare.ro, 2005, p. 157

[13] Lucien Sfez, *Critique de la communication*, Éditions du Seuil, Paris, 1988

[14] Philippe Breton, *L'utopie de la communication*, La Découverte, Poche, Paris, 1997

[15] Ignacio Ramonet, *La tirannie de la communication*, Éditions Galilée, Paris, 1999

[16] Jean Baudrillard, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 18

necesitatea contrapunerii unui *meta-discurs* critic, apt să-i descrie mecanismele, să le studieze în profunzime şi, eventual, să-i corijeze derapajele.

4. Aspectele estetice ale comunicării au fost asumate programatic în două proiecte de anvergură: *arta sociologică* şi *estetica comunicării.* Arta sociologică nu trebuie confundată cu estetica sociologică. O *estetică sociologică* fusese schiţată de Charles Lalo, în 1921[17]. Arta, pentru Lalo, este un fenomen de comunicare. Caracterul „sociologic" al artei rezidă în măsura preocupării de a analiza judecăţile colective asupra frumosului. Două sunt ideile importante formulate de Lalo: acţiunea societăţii asupra artistului nu se aplică direct, ci prin intermediul unei lumi specializate a artei; artistul traduce într-un limbaj particular o viziune a lumii comună ansamblului societăţii în care trăieşte. Tot din perspectivă sociologică, Pierre Francastel priveşte arta din perspectiva valorii informaţiilor pe care aceasta le presupune în schimburile sociale. Modul de comunicare al obiectelor de artă este funcţie de schemele de interpretare inventate la un moment dat.

Arta sociologică a fost propusă şi promovată în 1971 de Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot, reuniţi într-un „colectiv de artă sociologică" (1974-1980), anticipare instituţională a „Şcolii sociologice interogative", creată de aceiaşi, poziţionată critic în raport cu instituţiile artei şi ale valorificării acesteia. Arta sociologică se doreşte o practică specializată, utilizând metode sociologice de felul anchetelor şi chestionarelor, cu scopul de a analiza critic raporturile dintre artă şi societate. Membrii grupului vor imagina *performance*-uri cu rolul de a „perturba" comunicarea inerţială şi de a obţine din partea participanţilor un efect de revoltă şi contestare.

Noua artă pune în discuţie superstructurile ideologice, sistemele de valori atitudinile şi mentalităţile condiţionate de masificarea lumii de astăzi. Metodologia artei sociologice constă în a activa dispozitive de devianţă, prin deplasare şi transport de informaţie, scurt-circuite subversive, chestionări spontane, dezbateri, perturbarea circuitelor de comunicare afirmative, refuz, în scopul de a testa modelele eficiente de comunicare între oameni. Mişcarea promovează conceptul de „relaţie". Opera este o structură deschisă, imprevizibilă, solicitând participarea publicului în reţelele de comunicare interactive. Noul tip de operă se va substitui obiectului artistic tradiţional, conceput în suport fizic (pictură, sculptură, fotografie) sau de tip eveniment (*performance*, *happening*), fiind mai atent la modul de „organizare", la funcţii şi mai puţin la obiecte. Mesajul ia locul materialului. *Arta sociologică este producţie de mesaje, este o artă a informaţiei.*

Autorii refuză piaţa instituţională a artei în profitul unei practici interogative şi critice cu privire la conştiinţa socială şi la fenomenul comunicării. Adversari instituţionali declaraţi: Centrul „George Pompidou" din Paris (Muzeul de artă modernă şi contemporană) şi „imperialismul" estetic al New York-ului, noua capitală a unei pieţe artistice axate pe schimb, bani şi consum. Internetul este „cea de-a treia cale", alternativa dezirabilă la comercializarea feroce a bunurilor artistice şi traficarea lor preferenţială.

Preocupările membrilor grupului vor încuraja proiectele de „artă relaţională" şi de „artă contextuală". Arta „corporală" primeşte un nou contur în noul context informatic. Fred Forest, unul din promotorii curentului, îşi va continua demersurile în direcţia unei

[17] Charles Lalo, *Les problémes de l'esthétique*, Vuibert, Paris, 1921; cf. Jean Caune, *op. cit.*, pp. 108-9

„estetici a comunicării", ocazie de a regândi statutul şi menirea artei.

5. *Estetica comunicării* este o teorie estetică şi chiar o practică artistică situată în prelungirea „artei sociologice". Iniţiatorii noii mişcări sunt Fred Forest şi Mario Costa, promotorii unui *Grup Internaţional de Cercetări de Estetică a Comunicării*. Forest este şi autorul unui *Manifest de Estetică a Comunicării*. Născut în Algeria (1933), F. Forest se recomandă drept „artist multimedia şi de reţea", pionier al *Vidéo art* (1967) şi al *Net. art* (1996). Este totodată doctor la Sorbona, profesor în Ştiinţe ale Informaţiei şi ale Comunicării. Încă din 1968 concepe medii de comunicare interactive şi participative, integrând presa scrisă, radioul, faxul, minitelul, telefonul, reţelele telematice şi Internetul. Este fondatorul unui muzeu virtual, oricând şi oricui accesibil (*webnetmuseum.org*). În 1995, realizează împreună cu *Bass Museum* din Miami primul *happening* pe Internet, cu participare mondială, demonstrând concret cum anume arta poate deveni comunicare generalizată.

Scopul proiectatei estetici este de a arăta cum anume reuşesc noile tehnologii ale comunicării şi informaţiei să modifice raporturile noastre cu realul, timpul şi spaţiul. Sunt revizuite şi abilitate noţiuni precum cele de *ubicuitate, imediatitate, timp real, reţea, acţiune la distanţă*. Noua estetică pretinde a se situa dincolo de sistemul comercial şi instituţional al artei.

Scris în 1983, diseminat şi accesibil în spaţiul virtual, *Manifestul pentru o estetică a comunicării* conţine opinii, observaţii, critici şi propuneri vizând reconsiderarea problematicii artei din perspectiva noilor tehnologii. Cele 13 secţiuni ale *Manifestului* cer considerarea artei nu în termeni de obiecte izolate, ci din perspectiva conceptelor de *relaţie* şi *integrare*. Operele, datele, sistemele artistice vor trebui analizate ca întreguri integrate. Ceea ce constituie opera nu este suportul material, nici reprezentarea sa vizuală, ci tocmai ceea ce nu este la îndemâna simţurilor noastre. Banalizarea practicilor vizuale ar reclama o repliere a artiştilor către noi activităţi estetice şi simbolice decât cele clasice. Un astfel de mediu este cel al comunicării, devenit *obiect* dar şi *mijloc* al demersului artistic.

Arta sociologică vorbea despre necesitatea de a produce o teorie a comunicării urmărind reacţiile indivizilor şi ale grupurilor. Ea crea mesaje, activa sau accelera comunicarea, introducea mesaje parazite sau conexiuni imprevizibile între membrii reţelelor de comunicare. Artistul comunicator este un producător de simboluri; el recurge la cu totul alte mijloace decât artistul tradiţional. Mesajele sale sunt destinate nu muzeelor închise, ci câmpului epistemic nelimitat al *mass-media* şi al Internetului. „Spaţiul" său privilegiat este cel al informaţiei – presă scrisă, radio, televiziune, telefon, fax. Societăţii de producţie, cred teoreticienii *Manifestului...*, îi succede o alta, a comunicării.

Estetica societăţii comunicării priveşte arta nu ca *loisir* (divertisment) sau ca demers contemplativ degajat de orice formă de interes, ci în felul unei activităţi culturale profund reactive la tendinţele represiv-ideologice ale puterii politice. „Pe măsura ce proliferarea noilor tehnologii creează noi mijloace, oamenii şi-au dat seama că artele sunt *contra-mijloace* sau *antidoturi* care ne dau mijloacele de a percepe însuşi mijlocul"[18]. Artistul trebuie să devină un „operator" sau un „actor social", iar arta se converteşte în *atitudine*, manieră de opoziţionare în raport cu lumea şi cu centrele ei de putere.

[18] Marschal Mc Luhan, *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1968, p. 12

Electricitatea, electronica şi informatica sunt noile instrumente de creaţie. Ele ne-au schimbat mediul fizic înconjurător, ne-au modificat radical reprezentările noastre mentale, sensibilitatea în ansamblu. Artistul comunicării reintroduce în funcţiunea sa antropologică originară o estetică adecvată, văzută ca sistem de semne, simboluri şi acţiuni. El se apleacă mai puţin asupra trecutului, devenind om al prezentului, „martor angajat în aventura timpului său". Noţiunea de *relaţie* joacă un rol decisiv în viaţa lui; la fel concepte precum cele de *viteză, ritm, flux, informaţie.*

Autorii manifestului constată că unele din produsele pretins artistice promovate de muzee ori comercializate prin galerii convertesc sensibilitatea artistică în marfă. Pentru a intra în circuit, operele trebuie să poată fi văzute, atinse, agăţate pe pereţi, expuse pe socluri, vândute şi cumpărate. Există o antinomie între exigenţele economice şi expresia unei sensibilităţi care nu se poate virtualiza în obiecte. Suportul expresiei determină în realitate conţinutul expresiei. Mediul clasic pictură-tablou este impropriu a mai traduce sensibilitatea specific contemporană.

Fred Forest propune forme de participare artistică utilizând structurile multi-media şi informatice; artistul este conceptor al dispozitivului şi, eventual, actor-animator al reţelei constituite. Noţiunile cibernetice de *feed-back* şi de *retroactivitate* pot fi asumate în astfel de practici.

Arta sociologică evoca un concept al spaţiului gândit în termeni fizici sau geografici. „Spaţiul" comunicării este unul abstract, al „întâlnirilor" vituale, spaţiul infinit al reţelelor de comunicare şi al interactivităţii fără restricţii. Artistul comunicării devine un arhitect al informaţiei în mediul informaţional deschis în jurul lui. Propunând drept „opere" de artă sisteme de comunicare, el pretinde a modifica deprinderile noastre perceptive. Renunţând la fabricarea de obiecte şi la expunerea lor imediată, arta însăşi se „dematerializează" treptat; ea devine emisie, recepţie, deturnare de mesaje şi de informaţie nu doar în interiorul „sistemului" consacrat şi oficial al artei, ci şi în cel al reţelelor infinite de comunicare. Important este să fii „branşat", „conectat" la reţea, pentru a fi oricând în comunitate cu ceilalţi.

Cum sunt configurate practicile artistice în tipar comunicativ? Fred Forest este preocupat să elaboreze un metalimbaj aplicat discursului dominant al comunicării, punând în joc tehnici de bruiaj şi deturnare de coduri, adică de perturbare a câmpurilor comunicative specializate. Scopul este de a crea destinatarului virtual stări de incertitudine şi de a-i stimula imaginarul, a-i solicita participarea şi chiar complicitatea prin *transgresarea voluntară a codului* propus. Mesajul artistic este mai specific cu cât este gol de conţinut. Angajând mecanisme mentale adecvate, spectatorul va trebui să recompună un mesaj plecând de la elementele care îi sunt furnizate.

Pariul artei contemporane, crede Forest, se situează dincolo de statutul imaginii şi al formei. Spaţiul şi Timpul, ca entităţi „imateriale", vor constitui „materia primă" a artistului. Ordinatorul este pe cale să realizeze sinteza dintre gândirea tehnică şi cea simbolică. El ne restructurează relaţia cu spaţiul şi timpul. Pentru noi, ca şi pentru Yves Klein, „artistul vidului", problema artei nu este una de obiect, formă sau culoare, ci una de energie, constând în a manipula sau a reprezenta. Scopul artiştilor comunicării nu este acela de a produce semnificaţii de prim nivel, ci de a ne face conştienţi asupra felului în care acţionează practica

generalizată a comunicării asupra sensibilităţii noastre.

6. Într-un interviu cu Anne-Marie Morice şi Eric Maillet, Fred Forest consideră că *Arta sociologică* şi *Estetica comunicării* sunt în fapt acelaşi lucru, doar că se constituie în etape diferite: în primul caz (anii 60-80), caracteristice erau datele de ordin tehnologic (accentul pus pe suportul video), ideea participării, cea a deplasării artei către spaţiul urban – pe de o parte, cel al informaţiei – pe de alta. Arta sociologică a pus accent pe ideile schimbării, dialogului, schimbului şi participării. Estetica comunicării marchează o extensie. Dacă odinioară artiştii lucrau asupra *materiei*, au lucrat apoi asupra *energiei* şi acum asupra *informaţiei*. Opera devine una deschisă într-un spaţiu nedeterminat. Această estetică se înscrie în tendinţa de dematerializare a operei de artă începută în anii '60.

Annick Bureaud constată mutaţiile radicale produse de frecventarea asiduă a cyberspaţiului. *Teritoriul on-line* propus de Forest nu este nici un spaţiu fizic, nici unul cartezian, ci unul simbolic, în care efortul artistului găseşte un loc de alegere, introducând semnele artei, teritoriului, puterii, socialului. O dată cu acest proiect, F. Forest trece de la *Arta comunicării* la *Arta reţelelor*. Această practică are două direcţii esenţiale: *webitudinea* – care se sprijină pe legăturile create de artişti în interiorul Word-Wide-Web (www); a doua, subsumată, constă în valorizarea acestei acţiuni.

Arta comunicării urmărea să lege publicul planetar prin noile tehnologii informatice. Cu *Arta reţelei* este vorba de a ocupa un spaţiu populat nu de oameni, ci de informaţii, formă contemporană de nomadism, în care indivizii nu se deplasează pe un teritoriu, ci *devin* acest teritoriu. Metaforei gibsoniene a matricei matematice în care navigăm, i se substituie cea a unui ansamblu fără formă, fără sfârşit, în constantă evoluţie, care se configurează pe măsura apelurilor indivizilor conectaţi la un moment dat, spaţiu care nu există decât sub o formă dată în spaţiul *fizic* (ordinator, apartament, birou) şi *mental* (deci corporal) al unui individ oarecare, la un moment dat. Psihismul şi corpul fiinţelor umane este „sediul" cyberspaţiului.

După cucerirea Vestului în secolul al XIX-lea şi cucerirea spaţiului în anii 60-70, *cyberspaţiul* este o nouă frontieră. În „teritoriul on-line", milioane de anonimi, conectaţi sau nu, vor fi purtătorii de cuvânt ai fiinţelor umane în aventura de constituire a unui spaţiu al semnelor şi cunoaşterii, care acoperă planeta cu o nouă „piele", imaterială, dar şi fără frontiere.

7. După 1990, multiplicarea experienţelor artistice de tip comunicativ a dus la apariţia unor estetici ale comunicării revendicate mai puţin din zona artelor arondate domeniului; comunicarea devine pretextul unor abordări cu mizã lingvistică, semantică, pragmatică, retorică şi filosofică. Selectăm din vasta bibliografie trei lucrări circumscrise spaţiului cultural francez.

În a sa *Estetică a comunicării,* Jean Caune admite că obiectul de artă, chiar dacă nu produs cu intenţia explicită de a comunica ceva – un gând, o stare de spirit, o emoţie – trimite, prin chiar natura sa estetică, la un proces de comunicare. Muzeele, teatrele, galeriile, centrele culturale, media au extins spaţiul de difuziune a artei. Tocmai de aceea se constată că limbajul artei s-a propagat în mediul social. Fenomenul estetic depăşeşte cu mult domeniul artei. Publicitatea, activitatea de formare, *loisir*-ul, relaţiile publice au împrumutat de la expe-

rienţa de tip artistic capacitatea de a influenţa percepţia, de a condiţiona imaginarul, de a mobiliza emoţiile şi implicaţiile afective.

Comunicarea estetică presupune tot mai evident extinderea deprinderilor sau a abilităţilor sensibile dincolo de sfera privată, către cea a relaţiilor sociale. Întâlnim mobiluri estetice în organizarea de evenimente şi în organizarea propriu-zisă a muncii, în materialele de prezentare şi de promovare ale instituţiilor, în amenajarea spaţiilor profesionale. Expresia „estetica comunicării" utilizată în anii 1980 se aplica fenomenelor artistice care puneau în practică, atât în demersul de producere, cât şi în cel de difuzare, achiziţiile tehnicii (fotografie, imagini numerice, reţele telematice etc.).

Jean Caune dă acestei expresii o accepţiune mai largă; ea priveşte o abordare a fenomenelor de relaţii sociale din perspectiva contactului şi legăturilor cu sensibilul. Acest domeniu însă prezintă contururi deocamdată indistincte. De aceea, o estetică adecvată a comunicării este încă un imperativ de construit. Ea şi-ar propune să analizeze procesele sociale care prezintă o latură expresivă în comunicare (publicitate, dezvoltare personală, timp liber) şi, pe de altă parte, fenomenele de expresie estetică ce realizează o funcţie de comunicare (mass-media, spectacole, ceremonii sociale). Este vorba de a repera acele procese activităţi artistice în care am recunoaşte intenţia de a produce relaţii sociale.[19]

8. Jean-Paul Doguet este autorul unui proiect de re-definire a artei în termeni de comunicare. Autorul distinge *comunicarea artistică* (cea care uneşte artistul de receptor prin operă, adică arta propriu-zisă în staza ei productivă) de *comunicarea estetică.* Aceasta din urmă angajează mai mulţi receptori în jurul frumosului sau valorii operelor de artă. Ea prelungeşte comunicarea artistică, intensificând-o sau aprofundând-o, constituind un meta-limbaj pentru experienţa artistică în genere.

Ultimele preocupări ale esteticii iau seamă de modificările produse de tehnologiile informaţiei în câmpul comunicării. Teoria comunicaţională a artei se opune ideii că opera artistică este o structură complexă, imperisabilă, menită să dureze, adică să înfrunte timpul. Ea cere ca raportul operei de artă cu timpul să fie reconsiderat. „Opera" este un intermediar al practicii artistice, adică acel liant *intenţional* stabilit între autor şi receptor, fără o precisă şi definitivă fixare în timp.[20] În fapt, ea participă la două temporalităţi; ca *vector material,* obiect încheiat, înscris în ordinea fizică şi temporală a lumii sale şi ca *intermediar* în ordinea comunicării, oferind posibilitate sensului operei de a fi reactualizat oricând, marcând un interval variabil între timpul producţiei şi cel al receptării.

Opera de artă este, aşadar, un obiect intenţional, rezultat al unei construcţii intersubiective, care se comunică destinatarului virtual. Prin comunicare, opera se dematerializează şi se dislocă spaţio-temporal. Redus la configuraţia durabil-materială opera devine *monument*. Arta devine *document* atunci când este tratată asemenea unui produs fără legătură cu exigenţa comunicării, ca un simptom, fapt social sau istoric, demn de evocat în absenţa oricărui ataşament la experienţa artistică în sine.[21] Câtă vreme accesează spaţiul public sau virtual, arta este comunicare, *vehicul* şi *mesaj* ea însăşi.

[19] Jean Caune, *Estetica comunicării,* PUF, Paris, 1997, pp. 3-7

[20] Jean-Paul Doguet, *op.cit*., pp. 50 sq

[21] *Ibidem,* p. 162-3

9. *Estetica relaţională* a lui Nicolas Bourriaud se înscrie într-o tradiţie materialistă inaugurată de Marx şi nuanţată de Louis Althusser. Acesta din urmă vorbea despre posibilitatea unui „materialism al întâlnirii". Esenţa umanităţii este transindividuală; oamenii sunt legaţi între ei printr-o ţesătură de relaţii. Esenţa practicii artistice ar consta în inventarea de relaţii între subiecţi.

Forma operei de artă trece dincolo de configuraţia actuală; relaţia între formă şi spectator este de tip comunicativ. Orice operă de artă se defineşte ca „obiect relaţional" sau ca „interstiţiu social". „Arta relaţională" este anticipată de cea „sociologică" şi de cea „comunicaţională". Artistul incită privitorul să ia loc în opera sa, să trăiască, să-i completeze efortul şi să participe la configurarea sensului. Acest tip de operă îşi revendică sursele din arta minimală, în care prezenţa privitorului este parte integrantă a operei. Modernitatea a criticat orice idee de asociere colectivă sau comunitară, dar în vremurile noastre se multiplică proiectele artistice conviviale, festive, participative.

Posibilitatea unei „arte relaţionale" este dată de bulversarea generală a obiectelor estetice, culturale şi politice puse în joc de arta modernă, datorită mondializării culturii urbane şi extinderii modelului citadin la aproape toate formele culturii. Interstiţiul este spaţiul liber, convivial, al relaţiilor umane – „zona de comunicare" privilegiată. Arta anilor 90 este dominată de concepte precum cele de *participare* şi *tranzitivitate*, *convivialitate* şi *întâlnire, colaborare* şi *contract, relaţii* şi *reţea*.[22]

Artiştii de azi evoluează într-un univers al produselor de vânzare, al formelor preexistente, al clădirilor deja construite. Practicile artistice recente au ca element comun recursul la forme *deja produse*. Ele înscriu opera într-o *reţea* de semne şi semnificaţii, renunţând la proiectul unei opere compusă din forme autonome şi originale. Artiştii *programează* formele, utilizează date, dar nu le mai compun sau transfigurează în maniera tradiţională. [23]

Câmpul artistic nu mai seamănă a muzeu conţinând opere, ci cu un magazin plin cu obiecte de utilizat, baze de date uşor de manipulat, de asamblat sau de pus în scenă. Trăim în evul „postproducţiei". Prefixul „post" nu semnalează nici o negaţie, nici o depăşire, ci desemnează o zonă de activităţi artistice sau o atitudine de acelaşi fel. Demersul post-productiv constă în a propune protocoale de uzaj pentru modurile de reprezentare şi structurile formale existente. Practica DJ-ilor, activitatea *web surf*-erilor şi cea a artiştilor postproducţiei presupune inventarea de itinerarii culturale asemănătoare unei activităţi *semionaute*, de identificare a unor parcursuri printre semne. Orice operă este ivită dintr-un scenariu pe care artistul îl proiectează asupra culturii, considerată ca fiind cadrul unei povestiri. DJ-ul activează istoria muzicii copiind sau colând unde sonore, punând în relaţie produse gata înregistrate. Reciclajul de sunete, imagini sau forme implică navigarea în labirintul istoriei culturale – navigare care devine chiar subiectul practicii artistice contemporane. Opera de artă devine suprafaţa stocării de informaţie, iar eclectismul, colajul şi mixajul dau formă postproducţiei artistice.

10. Artele comunicării nu şi-au epuizat resursele. Dinamica lor este încă

[22] Nicolas Bourriaud, *Ésthetique relationnelle*, Les presses du réel, 2001, pp. 11-15

[23] Idem, *Postproduction*, *La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les presses du réel, 2003, pp. 9-11

deosebit de fertilă. Proliferarea mass-media şi a noilor tehnologii va favoriza acest proces. O estetică viitoare a comunicării va trebui să dea seama şi de formele "profane" – dar reale şi efective – ale comunicării. Ea va trebui să răspundă unor întrebări de felul: Care este miza estetică a comunicării cotidiene? Dar a celei oficiale? Cum pot fi valorizate estetic gesturile şi faptele de zi cu zi? Au politeţea, ospitalitatea, bunele maniere o dimensiune estetică până acum neglijată? Care este rolul esteticului în ocaziile festive sau la organizarea de solemnităţi? Există o estetică a mass-media şi a publicităţii vrednice de interes? Cum interpretăm estetic moda şi schimbările ei? Care este rolul design-ului în compunerea unui ambient plăcut şi atractiv? Cât contează corpul şi imaginea lui în economia comunicării publice?

Fără îndoială, există zone ale frumosului şi dincolo de artă – natura, relaţiile dintre oameni, activităţile industriale de amenajare ambientală, *design*-ul, moda. Dacă "etica şi estetica sunt identice", aşa cum spunea Wittgenstein, înseamnă că binele şi frumosul sunt totuna. O faptă bună este şi frumoasă, o vorbă bună – la fel. Comunicarea în sensul apropierii dintre oameni, disponibilitatea spre respectul celorlalţi, politeţea, iubirea necondiţionată a aproapelui pot intra în câmpul propriu-zis al valorizării estetice.

Wilhelm DANCĂ

Icoana: imagine şi cuvânt
Pentru o introducere în filosofia icoanei

(*Abstract*)

This article is focused on the icon's fascination and crisis within the contemporary west and east Christian world. The first two parts of the article try to explain the genesis and the process of development of the icon as sacred image within the Christian Church. The final two parts underline the challenges of the modern society and the temptation to cut down the full significance of the icon. Finally to respond to the nowadays crisis of icon, the article pleads for an interior lecture of icon, i.e. to watch the icon as symbol. Following this way, the icon could have two functions: the first is epistemological, and the second is psychological. Generally speaking, this article develops the epistemological function of the icon.

În ultimele decenii ale secolului XX, s-a văzut cum Biserica catolică din Occident a fost antrenată de un fenomen cultural-religios pe care îl putem numi moda icoanei. Tineri şi adulţi, în împrejurări publice sau private, în biserici mari sau în capele mici, când se adunau pentru rugăciune voiau să aibă în mijlocul lor sau să fie aşezaţi în faţa unei icoane orientale. În momentul de faţă atracţia icoanei a slăbit în intensitate şi se poate observa chiar o tendinţă de respingere, un fel de prigoană a icoanei „în numele unui refuz: acela al frumuseţii-idolatrie, proliferare a frumosului în dauna frumosului unic, non reproductibil, deoarece se află dincolo de frumuseţea însăşi"[1].

Faptul că aceste fenomene se petrec în Occident s-ar putea să nu-i impresioneze pe românii ortodocşi, bogaţi sau săraci, care au casele şi apartamentele pline de icoane. Totuşi, recentul scandal al icoanelor din şcoli nu ne poate lăsa indiferenţi. În această privinţă trebuie să recunoaştem că poate chiar icoana se revoltă, fiindcă este manipulată, instrumentalizată sau idealizată şi desprinsă din contextul care îi este specific, adică acela al devoţiunii, fumului de tămâie, lumânărilor şi pietăţii.

Neîndoielnic că epoca noastră postmodernă, post-industrială, post-ideologică sau post-comunistă este dominată de cultura imaginii, de cultura limbajelor simple fără ca, totuşi, oamenii să fie iniţiaţi într-o lectură a imaginii. În consecinţă, gândirea este redusă la raţionalism, iar omul nu mai are capacitatea de a citi medierea simbolică a imaginii. Fără trimiterea dincolo de sine, fără împărtă-

[1] Cf. Card. Achille Silvestrini, „Cuvânt înainte", în: T. Spidlik / M. I. Rupnik, *Credinţă şi icoană* (2000), trad. de Ioan Milea, Editura Dacia, Cluj-Napoca 2002, p. 5.

şirea unei realităţi mai profunde, fără capacitatea de comunicare, imaginea devine propria sa raţiune: izbeşte, atrage, supune, posedă, seduce, ajungând să nege libertatea. Totodată, sensibilitatea faţă de icoană se poate traduce astăzi prin nevoia omului de a avea la îndemână un limbaj trans-individual care să-i deschidă calea spre alteritate şi să-i ofere o justificare a complexităţii realului din care şi el face parte[2].

În acest studiu susţin următoarea teză, şi anume că icoana este o imagine, dar o imagine *sui generis*. Bazându-mă pe itinerariul istoric şi teologic al icoanei, vreau să arăt că ea poate fi înţeleasă ca imagine şi cuvânt. În cele din urmă, lectura corectă a icoanei se poate propune ca filozofia ei.

Icoana şi vizibilitatea Cuvântului

Preluând un dat al înţelepciunii populare, Mircea Eliade a scris în introducere la *Imagini şi simboluri* că imaginaţia este o latură esenţială şi imprescriptibilă care continuă să supravieţuiască în fiecare om, chiar şi în modernitate sau într-o împrejurare nefavorabilă manifestării ei. Dincolo de rolul pe care îl are în artă şi în viaţa liturgică, imaginaţia este importantă pentru sănătatea însăşi a individului, pentru echilibrul şi bogăţia vieţii lui interioare. Omul lipsit de imaginaţie, se spune şi în vremurile noastre, este o fiinţă mărginită, mediocră, demnă de milă, nefericită. Dar cine are imaginaţie se bucură de bogăţie interioară, de un flux neîntrerupt şi spontan de imagini. Desigur, aici spontan nu înseamnă invenţie arbitrară, pentru că etimologic „imaginaţie" este solidar cu *imago*, „reprezentare, imitare" şi cu *imitor*, „a imita, a reproduce". Etimologia trimite atât la realităţi psihologice, cât şi la adevărul spiritual. Într-un sens adânc, imaginaţia *imită* modele exemplare – Imaginile – le reproduce, le reactualizează, le repetă la nesfârşit. Astfel, a avea imaginaţie înseamnă a vedea lumea în totalitatea ei; căci puterea şi menirea Imaginilor constau în faptul că *arată* tot ce rămâne refractar conceptului. De aceea omul „lipsit de imaginaţie" se dezechilibrează şi se năruie, se rupe de realitatea profundă a vieţii şi îşi pierde propriul suflet, fericirea[3].

Într-adevăr, fără imaginaţie, omul nu poate să trăiască, nu poate să gândească; de aceea imaginea şi cuvântul sunt indisolubile. Această exigenţă psihologică şi epistemologică justifică multiplicitatea semnelor şi a limbajelor pe care omul le foloseşte pentru a comunica. Iar icoana se prezintă ca un caz special al semnului vizibil sau al limbajului vizibil. În arta sacră, reprezentarea iconică este puternic determinată de Sfintele Scripturi interiorizate de artist în viaţa liturgică a Bisericii. Astfel cuvântul scris determină nu doar tema ci şi modul de reprezentare, atât în forma imediat perceptibilă (desen şi culoare), cât şi în structurarea spaţiului semiotic prin acele construcţii geometrice care, deşi nu sunt percepute nemijlocit, condiţionează privirea şi afectivitatea spectatorului. Deci icoana are o semnificaţie explicită şi una implicită sau meta-raţională.

Raportul dintre imagine şi cuvânt trebuie rezolvat în formă conjunctivă şi nu alternativă; dacă imaginea se referă la vedere şi cuvântul la auzire, ochii şi urechile pot face ca semnificaţia să fie mai precisă, cunoaşterea mai profundă,

[2] Cf. T. Spidlik / M. I. Rupnik, *Credinţă şi icoană*, pp. 8-9.

[3] Cf. M. Eliade, *Imagini şi simboluri* (1952), trad. de Alexandra Beldescu, Editura Humanitas, Bucureşti 1994, pp. 24-25.

comunicarea mai bogată. Între imagine şi cuvânt subzistă un raport intim. Imaginea este un fel de cuvânt exprimat mai incisiv, care, fiind materializat, a devenit permanent, într-un anumit fel s-a solidificat. Cuvântul este sufletul oricărei imagini, mai viu decât aceasta din urmă, mai interior; comunicare mai nemijlocită de la persoană la persoană. În cuvânt, fie acela care vorbeşte, fie ceea ce s-a spus sunt prezente într-un mod mult mai intens decât cel care pictează sau ceea ce s-a pictat. Într-adevăr, imaginea este un mijloc de comunicare interpus între cei care comunică, fiind de natură materială şi trebuind în mod necesar să ocupe un spaţiu. Într-un anumit sens, imaginea rămâne în aşteptare până când nu soseşte cineva care să lectureze cuvântul conţinut în ea şi să-l exprime. Numai în felul acesta imaginea devine vehicul de comunicare între oameni.

Limbajul icoanei nu este nici conceptual, nici sonor; nu are acea violenţă a rumorii sau a evidenţei. Vorbeşte, dar nu oricui, ci numai aceluia care o priveşte, şi nu deranjează, în nici un fel, pe acela care nu vrea să o vadă. Ba chiar şi celui care o priveşte îi vorbeşte cu multă discreţie; nu violentează privirea, cum ar face sculptura sau imaginea realistică.

Considerată în sine, icoana ilustrează un aspect important al credinţei creştine, şi anume imboldul spre vizibilitate. După cum se ştie, în centrul creştinismului se află evenimentul întrupării: Dumnezeu cel Atotputernic, Creatorul cerului şi al pământului s-a făcut om, s-a revelat întrupându-se în persoana lui Isus din Nazaret. Întruparea, pe scurt, înseamnă vizibilitate. Dar, într-o măsură egală, problema icoanei scoate la suprafaţă un alt aspect semnificativ al credinţei creştine, şi anume moştenirea ebraică a ascultării de voinţa divină, ascultarea Cuvântului lui Dumnezeu. Astfel, pentru Biserica din primele veacuri creştine, înţelegerea şi transmiterea revelaţiei întrupării lui Dumnezeu presupunea folosirea atât a simţului văzului cât şi a simţului auzului. Ulterior, în cadrul teologiei creştine, văzul şi auzul au devenit două facultăţi complementare. De aceea se spune că icoana este văzută pentru că „vorbeşte" sau pentru că privitorul „aude" ceea ce ea transmite.

Acest principiu al doctrinei iconografice a fost stabilit de Conciliu al IV-lea din Constantinopol (869-870), canonul al III-lea: „Stabilim ca înaintea icoanei sacre a Domnului nostru Isus Cristos să se facă un gest de prosternare la fel cum se face în faţa cărţii Sfintelor Evanghelii. Aşa după cum, într-adevăr, toţi primesc mântuirea din cuvintele care se găsesc în ele, într-un mod asemănător toţi, fie învăţaţi, fie analfabeţi, primesc partea lor de beneficiu din energia iconică a culorilor care sunt la îndemâna lor; deoarece ceea ce cuvântul vesteşte şi actualizează prin sunete, tot aceea imaginea vesteşte şi actualizează prin culori"[4]. Principiul potrivit căruia icoana actualizează prin culori ceea ce Cartea Sfântă actualizează prin cuvinte a fost reluat şi dezvoltat de Papa Ioan Paul al II-lea într-o scrisoare apostolică dedicată aniversării a celui de-al doisprezecelea centenar de la încheierea Conciliului al II-lea de la Niceea: „Aşa cum lectura cărţilor materiale ne îngăduie să înţelegem cuvântul *cel viu* al Domnului, în mod asemănător arătarea unei icoane pictate îngăduie, celor care o contemplă, apropierea de misterele mântuirii prin vedere. Ceea ce într-o parte se exprimă prin cerneală şi hârtie, în cealaltă parte, în icoană, se exprimă prin diferite culori şi prin alte materiale"[5].

[4] Concilium Constantinopolitanum IV, Can. III, în: *Concilium Oecumenicorum Decreta*, Edizioni Dehoniane, Bologna 1991, p. 168.

[5] Giovanni Paolo II, Lettera apostolica *Duodecimum Saeculum*, 4 dicembre 1987, n. 10, în: *Enchiridion Vaticanum*, vol. 10, Edizioni Dehoniane, Bologna 1989, p. 1609.

Aşadar, mesajul icoanei trebuie căutat în direcţia vederii sau a privirii, a acţiunii ochilor, care percep realitatea în armonie cu alte simţuri. În sensul acesta, trebuie precizat că vederea se actualizează mereu în interiorul unui spaţiu, că este introducere într-o anumită extensiune, deoarece omul poate vedea mai multe lucruri dintr-o singură privire. Dar nu la fel stau lucrurile când este vorba despre cuvânt. Cuvântul face trimitere la simţul auzului sau al ascultării, deoarece este ceva fonic, ceva articulat şi cu semnificaţie, ceva care iese din gură şi ajunge la urechi. Auzirea se înfăptuieşte mereu într-o durată, fiindcă sunetele se pot asculta unul după altul. Vizibilitatea este spaţială, iar domeniul sunetelor este temporal. De aceea cuvântul nu reuşeşte să prezinte propriu-zis realitatea percepută, nici nu se pronunţă vreodată în legătură cu ea şi, în consecinţă, ridică problema adevărului. Să observăm, în treacăt, că aici se prefigurează un fel de opoziţie între spaţiu şi timp, între realitate şi adevăr. Fiind dominată de tehnică şi de vizibilitate, cultura contemporană invită la confundarea realităţii cu adevărul sau la convingerea că realitatea este adevărul, unicul adevăr. În legătură cu tema icoanei, cultura recentă a imaginii susţine că între icoană şi cuvânt este un contrast radical, într-un anumit fel asemănător cu opoziţia dintre simţuri şi intelect, dintre fenomen şi noumen. Cu alţi termeni, între icoană şi cuvânt ar fi un raport nu complementar, ci contradictoriu, deoarece cuvântul provine dintr-o altă lume[6].

Aşadar icoana are mereu un limbaj complex, doar în aparenţă simplu. Mai mult, icoana *este* un limbaj complex pentru că este imagine şi, în acelaşi timp, cuvânt, este revelaţie şi, în acelaşi timp, *anamnesis* sau amintire. Fascinaţia icoanei constă tocmai în această extraordinară unitate a cuvântului-imagine, care implică, la nivel psihologic-comunicativ, viziunea totală asupra lumii: pe de o parte, unitatea între concept şi sentiment, între raţionament şi intuiţie în om, iar pe de alta, întâlnirea lui Dumnezeu cu omul, a harului cu natura, a veşniciei cu timpul. Fiind o reprezentare şi comunicare a unei viziuni spirituale despre lume, despre istorie şi despre om, icoana este o realitate în care se întrepătrund, într-o comunicare reciprocă, divinul cu umanul[7].

Icoana şi imaginile sacre

Interpretarea icoanei ca reprezentare a unei viziuni sacramentale asupra lumii s-a impus treptat chiar în istoria Bisericii creştine. La început, invocând motivaţii doctrinale şi pastorale, creştinismul a fost iconoclast şi nu a promovat o artă proprie, care să fi fost sacră sau cultuală (cf. *Fap* 17,29). Arta creştină, în sensul de artă nouă, înţeleasă ca loc de întâlnire cu arhetipul divin, revelat şi celebrat, s-a format între secolul al IV-lea şi al VI-lea, fiind stimulată de reflecţia teologică formulată de marile concilii cristologice. Religia iudaică interzicea orice fel de reprezentare a lui Dumnezeu, aşa cum putem să deducem din multe texte sacre (cf. *Ex* 20, 4; *Lev* 19, 4; *Dt* 4, 15-20; 5, 8), chiar dacă nu era cu totul împotriva prezenţei imaginilor în locurile de cult (de exemplu, şarpele de aramă, heruvimii de deasupra arcei, leii din decoraţiunile arhitectonice ale templului). Creştinii din primele veacuri au păstrat această disciplină, exprimându-şi credinţa lor prin imagini decorative foarte asemănătoare cu cele folosite în sinagogi şi în cimitirele

[6] Cf. S. Babolin, *Icona e Conoscenza. Preliminari d'una teologia iconica*, Gregoriana Libreria Editrice, Roma 1990, pp. 121-151.

[7] Cf. T. Spidlik / M. I. Rupnik, *Credinţă şi icoană*, pp. 11-12.

iudaice. Dar această atitudine a fost depăşită o dată cu dezvoltarea conştiinţei despre importanţa întrupării Cuvântului sau despre umanizarea lui Dumnezeu în Isus Cristos, „strălucirea gloriei lui Dumnezeu şi chipul fiinţei sale" (*Evr* 1, 3).

La grecii din vechime, imaginile zeilor reprezentau o parte consistentă a religiozităţii populare şi hrăneau un puternic simţ al misterului; mulţi credeau că divinitatea locuieşte în imaginea sa şi îşi exprima în această imagine bucuria pentru cultul care i se aducea. Grecii numeau imaginile sacre cu termenul *agalmata*, deoarece le considerau ornament şi splendoare a divinităţii. Opusul lui *agalma* era *eidolon*, termen care indica o imagine spectrală, fără profunzime, cum ar fi o umbră sau o fantasmă. De aceea, dacă cineva spunea despre imaginile zeilor păgâni că sunt idoli, lucrul acesta însemna să afirme că sunt lipsite de conţinut şi, deci, să conteste existenţa zeilor pe care ele trebuiau să-i reprezinte. Acesta era cazul creştinilor; spre deosebire de păgânii care credeau în zeii reprezentanţi de statuile sacre, creştinii le considerau idoli.

Imaginile care exprimau o realitate istorică erau numite cu termenul *eikones*, care exprima un raport de asemănare între reprezentare şi ceea ce se dorea a fi reprezentat; termenul sinonim lui *eikon* era *homoioma* (de la *homoio*, asemăn, egalizez). La grecii din antichitate, icoanele erau imagini prin excelenţă istorice, erau portrete; de aceea, în cazul zeilor se folosea termenul *agalmata*, iar în cazul oamenilor, *eikones*. Acesta este motivul pentru care Biserica creştină, în elaborarea artei sale, a urmat direcţia imaginilor istorice, chiar şi în tehnicile expresive ce se foloseau pe atunci. Aceeaşi este explicaţia pentru denumirea de *icoană* a imaginii creştine. Aşadar, icoana creştină vrea să fie istorică, nu doar simbolică.

În lumea romană, folosirea imaginilor era puternic influenţată de civilizaţia elenică, însă imaginii portretistice a împăratului îi era recunoscută valoarea de prezenţă specială întrucât gestul de a depune cheile unei cetăţi în faţa imaginii împăratului avea valoare juridică şi, deci, consecinţe practice. Datorită cultului de adoraţie (latrie) atribuit împăratului, romanii considerau imaginea lui drept *agalma*; imaginea împăratului actualiza în mod operativ autoritatea imperială[8].

Astăzi, prin termenul icoană, se înţelege imaginea sacro-cultuală elaborată de Biserica Răsăriteană şi păstrată cu grijă, respect, veneraţie în cadrul acestei Biserici. Într-adevăr, icoana este parte esenţială a artei sacre, figurative, creştine. Fiind artă, e plină de toate valenţele culturale ale oricărui fapt artistic şi estetic; dar fiind artă sacră, intră în relaţie cu acea expresivitate cultuală ce se realizează în orice religie. Apoi, fiind artă figurativă, foloseşte elemente şi ridică probleme specifice imaginii ca atare, mai ales cu referire la cuvânt; în fine, fiind artă creştină, devine, în felul său, expresie şi vestire a acelei noutăţi specifice creştinismului care este întruparea lui Dumnezeu şi, deci, a credinţei într-un Dumnezeu care îl caută pe om făcându-se Om.

Deoarece imaginea sacră, icoana e diferită de imaginea religioasă sau de devoţiune, icoana exprimă, prin configuraţie şi culoare, ceea ce sfintele scripturi şi textele liturgice vestesc prin cuvinte şi actualizează acest mesaj fiindcă participă la lucrarea sacramentală a Bisericii; imaginea religioasă exprimă credinţa personală a artistului şi favorizează un raport „privat" cu divinul. Imaginea sacră se naşte din credinţa Bisericii, exprimată şi celebrată în celebrarea liturgică şi trăieşte

[8] Cf. K. Kerenij, „Agalma, Eikon, Eidolon", în: *Archivio di Filosofia* 1-2 (Padova 1962) 161-171.

prin ea, iar imaginea religioasă se naşte din credinţa unui singur credincios şi îi continuă, într-un anumit fel, mărturia lui personală; în primul caz imaginea vehiculează un dar pe care Dumnezeu îl face omului, în al doilea caz vehiculează un dar pe care omul îl face lui Dumnezeu[9].

Confruntarea celor două feluri de imagine permite apropierea artei religioasă de arta profană întrucât ambele au în comun un element esenţial, şi anume ceea ce se arată se naşte în inima artistului şi este expresia geniului său.

Orice fel de artă poate să devină un mijloc de dialog şi de comunicare între artist şi iubitorii de artă, pentru că îngăduie celui ce o priveşte să re-trăiască inspiraţia care o face să existe, să participe la lumea interioară a artistului. Arta sacră exprimă un conţinut care este dat artistului de celebrarea credinţei în comunitatea eclezială. De aceea arta sacră reprezintă un arhetip sau prototip ce îl transcende pe artistul iconograf şi este un ceva împreună-trăit de comunitatea credincioşilor din care şi el face parte. Aşadar putem spune că între arta religioasă şi arta sacră se verifică aceeaşi diferenţă care există între o poezie şi un imn liturgic.

Icoana se naşte din credinţa creştină şi se poate înţelege pe deplin numai în orizontul credinţei sau al trăirii creştine. De aceea icoana, ca simbol sacru, nu se poate analiza din afara ei. În sensul acesta, trebuie să lăsăm deoparte concepţia despre artă a modernităţii şi să căutăm a înţelege că icoana se deosebeşte de o pictură renascentistă. Icoana nu este o fereastră prin care spiritul uman poate să pătrundă în lumea reprezentată, ci este locul unei întâlniri sau al unei prezenţe. În icoană, lumea reprezentată îl iradiază pe acela care se deschide pentru a o primi. În mod esenţial, icoana este o imagine a cărei valoare provine din relaţia ei cu ceva străin de sine; în termeni scolastici, nu este *res*, ci este în totalitate *ad rem*. Fiind obişnuit să privească arta ca lucru (*res*), ca realitate cu valoare intrinsecă pentru a se identifica cu ea, omul modern înţelege destul de greu valoarea în mod esenţial relativă şi limbajul icoanei.

Rezumând, icoana este o imagine sacră pentru că are o legătură strânsă cu rugăciunea şi cu liturghia. Putem spune că misterul icoanei constă în faptul că a fost acceptată ca parte a cadrului liturgic. De asemenea, trebuie subliniat că icoana este un eveniment ce priveşte rugăciunea şi contemplaţia multor oameni. Cu alte cuvinte, icoana se împărtăşeşte, imită Imaginea în care se recunosc rugăciunile şi devoţiunile multor persoane din diferite generaţii. Există o dimensiune obiectivă a limbajului icoanei şi, pe de altă parte, o dimensiune subiectivă în care se recunoaşte oricine se roagă. Aceasta este fascinaţia icoanei: deşi exprimă obiectivitatea lui Dumnezeu şi a crezului creştin, ea se întrupează într-un timp istoric şi într-o anumită cultură. Sacralitatea, cadrul liturgic în sens strict, dimensiunea revelatoare a icoanei, care o uneşte cu Dumnezeu şi cu prezenţa sa, face ca omul să nu îndrăznească să o atingă nici în dimensiunea personală, condiţionată cultural. În felul acesta icoana s-a oprit din evoluţia sa şi a intrat într-o criză care durează de circa vreo două secole[10]. Dar, în ciuda acestei crize, icoana continuă să exercite o fascinaţie asupra lumii contemporane dând naştere la atitudini de saturaţie.

[9] Cf. P. Evdokimov, *Ortodoxia* (1965), trad. de Irineu Ioan Popa, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti 1996, pp. 235-258.

[10] Cf. T. Spidlik / M. I. Rupnik, *Credinţă şi icoană*, p. 14.

Icoana şi privirea idolatrică

Având în vedere actualul context cultural dominat de violenţa imaginilor realistice (există şi un post de televiziune Realitatea), mi se pare necesar să fac unele precizări cu privire la semnificaţia şi folosirea imaginilor sacre, mai ales pentru că există riscul să fie absorbite de vizualizarea noastră, omniprezentă şi prepotentă, şi deci să fie manipulată valenţa lor în mod intrinsec creştină. În legătură cu această chestiune, să ne amintim ce spune Sfântul Toma de Aquino despre raportul dintre suflet şi imagine: „mişcarea sufletului spre o imagine este dublă; una se îndreaptă spre imagine întrucât ea însăşi este o realitate; alta se îndreaptă spre imagine întrucât ea este imaginea altei realităţi. Între aceste două mişcări există următoarea diferenţă, că prima mişcare este diferită de aceea care se îndreaptă spre realitatea reprezentată, iar a doua, care se îndreaptă spre imagine întrucât este imagine, este identică cu aceea care se îndreaptă spre realitatea reprezentată”[11]. Aşadar imaginea poate să fie considerată ea însăşi o realitate, aşa cum se întâmplă cu opera de artă, sau poate să fie considerată o simplă imagine; de aceea putem vorbi despre imagini ipostaziate şi despre imagini pure. Imaginea pură orientează privirea spre ceea ce reprezintă şi, de aceea, este vehicul de cunoaştere, iar imaginea ipostaziată reţine privirea asupra ei însăşi, din cauza valorii care se vede şi se apreciază în ea.

Icoanele sunt imagini pure şi aşa trebuie să rămână. Din această cauză icoanele sunt imagini bidimensionale, iar iconografii au respins a treia dimensiune, pentru a evita ca ele să asume aparenţa corporalităţii. Acesta este un aspect esenţial al icoanei, care merge împreună cu celebrările cultuale; acest lucru împiedică transformarea icoanei în idol. Când o imagine, fie ea şi sacră, reţine privirea, se plasează în ordinea idolului; ba chiar este idol, atunci când satură privirea. Nu se poate nega că şi icoanele, din diferite cauze, uneori au devenit şi devin idoli, în ochii aceluia care nu descoperă invizibilul prin vizibilul pe care îl arată. De aceea se înţelege de la sine că icoanele pot deveni o *confessio fidei* numai dacă şi atunci când orientează privirea şi meditaţia aceluia care a primit deja vestea mântuirii prin intermediul predicării.

Icoana şi idolul determină două moduri de a fi ale fiinţelor, nu două clase de fiinţe, spunea Jean-Luc Marion[12]; ambele moduri de a fi sunt semne vizibile ale divinului. Însă vizibilitatea, în ordinea divinului, se poate oferi în două moduri: variaţiile vederii indică variaţii ale cunoaşterii, ba chiar modul de a vede decide ceea ce se poate vedea sau, spus în mod negativ, decide ceea ce despre divin nu s-ar putea percepe. Aşadar, într-o fenomenologie comparată a idolului şi a icoanei, avem de-a face nu cu probleme estetice sau de istoria artei, ci cu două moduri de aprehensiune a divinului în vizibilitate. Desigur, nu doar de aprehensiune, ci şi de receptare.

Într-un anumit fel, se poate spune că idolul este un paradox, fiindcă se remarcă sub aspectul insuportabilului şi al strălucirii orbitoare care răstoarnă categoria calităţii împingând-o până la excelenţa ei. Idolul este primul termen

[11] Toma De Aquino, *Summa Theologiae*, III, 25, 3: „duplex est motus animae in imaginem: unus quidem in imaginem ipsam secundum quod est res quaedam; alio modo, in imaginem inquantum este imago alterius. Et inter hos motus est haec differentia, quia primus motus, quo quis movetur in imaginem prout est res quaedam, est alius a motu qui est in rem; secundus autem motus, qui est in imaginem inquantum est imago, est unus et idem cum illo qui est in rem”.

[12] Cf. J.-L. Marion, *Dio senza essere* (1982), Jaca Book, Milano 1987, pp. 21-40.

indiscutabil vizibil, deoarece strălucirea lui opreşte intenţionalitatea. Acest prim vizibil umple intenţionalitatea, o opreşte, o blochează, astfel încât o întoarce asupra ei înseşi în felul unui obstacol invizibil sau al unei oglinzi invizibile. Cazul privilegiat al idolului rămâne tabloul sau, în genere, opera de artă[13]. Prin urmare, un lucru devine idol când privirii care îl admiră îi dă tot ceea ce ea aşteaptă să vadă; privirea găseşte tot ceea ce poate fi admirat în ceea ce vede şi, de aceea, se opreşte asupra obiectului văzut şi se odihneşte în el. În consecinţă, trebuie să spunem că privirea creează idolul, nu idolul privirea. Lucrul acesta înseamnă că idolul potoleşte cu propria vizibilitate intenţia privirii.

Dacă ne referim la icoană, aici surprinde aspectul neprivibilului şi al ireductibilului care se eliberează de orice referinţă la *Eu*. Icoana nu oferă privirii nici un spectacol, nici nu tolerează privirea vreunui spectator, ci exercită în sens invers propria ei privire asupra celei care o înfruntă. Privitorul ia locul celui privit[14]. Icoana invită privirea spectatorului în vizibilul ei pentru a-i arăta că nu poate fi cuprins ceea ce îi arată, pentru a corecta şi stimula privirea spectatorului ca să vadă dincolo de ceea ce vede în icoană. În felul acesta icoana devine manifestare a invizibilului, în sensul că relativizează vizibilul ei decepţionând, într-un anumit fel, aşteptarea privirii. Cu alte cuvinte, icoana nu fixează asupra ei privirea, ci o trimite mai departe spre profunzimea a ceea ce transcende orice viziune şi orice cunoaştere.

În faţa idolului, privirea nu mai arde etapa spectacolului şi devine etapă într-un spectacol. Se lasă furată de spectacol şi, în loc să treacă mai departe, rămâne să privească ceea ce devine pentru ea un spectacol re-spectabil. Astfel idolul oglindeşte privirea care-l face să existe, o restituie ei înseşi. Privirea idolatrică nu mai arde vizibilul prin căutare, deoarece consideră, în mod greşit, că a ajuns la cunoaştere; idolul şi ignoranţa (cunoaşterea iluzorie) se unesc în complăcerea de a se cunoaşte pe ei înşişi, însă Sfântul Grigore de Nyssa ne aminteşte că este mai uşor să cunoşti cerul decât să te cunoşti pe tine însuţi, fiindcă omul, la rândul lui, este imagine a Imaginii[15]. Dar icoana prezintă nu un invizibil pictat, ci un vizibil intenţionat; vizibilul iconic este intenţia invizibilului. De aceea icoana, invitându-l pe spectator să se îndrepte şi să-şi oprească privirea asupra a ceea ce ea arată, îl ajută să privească dincolo de ceea ce vede, să caute privirea de necercetat a invizibilului, care e îndreptată spre el şi de a-şi orienta în felul acesta privirea lui spre invizibil. Icoana priveşte la spectator, „îl priveşte" întrucât îi permite să perceapă intenţia invizibilului care i se revelează ca o verificare. Icoana se

[13] Cf. J.-L. Marion, *Fiind dat. O fenomenologie a donaţiei* (1997), trad. de Maria Cornelia şi Ioan Ică jr., Editura Deisis, Sibiu 2003, pp. 363-366.

[14] Cf. J.-L. Marion, *Fiind dat. O fenomenologie a donaţiei*, pp. 366-369.

[15] Sfântul Grigore de Nyssa spune că fiecare creştin este un discipol al Artistului cel Mare, de la care învaţă arta picturii. Creştinul se străduieşte să imite frumuseţea operei Maestrului; dacă toţi creştinii ar reuşi lucrul acesta, atunci pânzele lor ar reproduce frumuseţea modelului propus. Astfel, fiecare este pictor al propriei vieţi, în care liberul arbitru este precum autorul operei şi virtuţile sunt precum culorile, pentru că servesc la formarea imaginii. Pentru a picta imaginea minunată a Domnului avem nevoie de culori curate, nu murdărite de vicii. În acest context, sfântul Grigore de Nyssa oferă una dintre cele mai frumoase definiţii ale omului şi ale creştinului, şi anume *omul este imagine a Imaginii* (της εικόνος εικόνα), evidenţiind că dimensiunea activă a icoanei se transmite prin identificarea cu Cristos. Cf. Sf. Grigore de Nyssa, *De virginitate*, în: PG 46, 317-416; G. Maspero, „Immagine (εικών)", în: L. F. Mateo-Seco / G. Maspero (edd.), *Gregorio di Nissa. Dizionario*, Editrice Città Nuova, Roma 2007, pp. 323-324.

deschide într-o faţă care priveşte privirile privitorilor pentru a le invita spre propria ei profunzime. Trebuie spus că numai icoana arată o faţă (sau, cu alte cuvinte, că orice faţă se dă ca icoană), pentru că o faţă apare numai în măsura în care opacitatea perfectă şi netedă a unei oglinzi nu o închide. Faptul că o faţă se închide implică închiderea ei într-o oglindă radioasă; nimic nu reuşeşte să mascheze mai mult o faţă decât un zâmbet radios. Numai icoana oferă o faţă deschisă, deoarece în ea se deschide vizibilul invizibilului, oferind propriul spectacol drept ceva ce trebuie să fie transgresat, ce nu trebuie văzut ci venerat.

Omul care a văzut cu proprii ochi invizibilul însemnează cu un semn sacru evenimentul întâlnirii celor două priviri, atât pentru ca să-şi aducă aminte, cât şi pentru ca spectacolul să se poată repeta. Dar în icoană nu este posibilă repetarea, deoarece vizibilul şi invizibilul coexistă la infinit, într-un transfer continuu şi reciproc: invizibilul priveşte-în-faţă (ca invizibil) numai trecând în vizibil (ca faţă), iar vizibilul dă ceva vederii (ca vizibil) numai trecând în invizibil (ca intenţie). Vizibil şi invizibil cresc împreună şi ca atare: distincţia lor absolută implică negocierea radicală a transferurilor lor. De aceea în icoană regăsim conceptul de distanţă în act, acela prin care icoana creşte în egală măsură cu distincţia, şi invers.

Ca vizibilitate a invizibilului, icoana este într-un mod special o exegeză divină (*In* 1, 18), întrucât conduce spre cunoaşterea supra-raţională a Arhetipului său şi pregăteşte în felul acesta întâlnirea cu Arhetipul. Iconosofia ilustrează într-un mod admirabil acelaşi principiu al contemplării. Icoana înalţă inteligenţa spre teognoză, marchează trecerea de la teologia simbolică la teognoză, pentru că se şterge complet în faţa prezenţei acelei realităţi în raport cu care este semn revelator. Ea conduce şi introduce în această prezenţă. În mod paradoxal icoana este o reprezentare care neagă orice fel de reprezentare; arătând frumuseţea, face să dispară orice imagine a invizibilului în vizibil şi conduce spre invizibilul pur. De aceea contemplarea icoanei echivalează cu vederea vizibilului ei în acelaşi fel în care îl priveşte Arhetipul invizibil. Lucrul acesta echivalează cu schimbarea privirii privitorului asupra icoanei în privirea icoanei asupra privitorului, adică privitorul nu priveşte Arhetipul în icoană, ci se lasă privit de Arhetip, prin icoană.

În felul acesta icoana introduce o ruptură de nivel în viaţa mişcată frenetic de vizibil şi automatisme, ajutându-l pe privitor să ajungă la tăcerea care îngăduie acceptarea cuvântului autentic, fără să-l constrângă la repetare, pentru că şi cuvântul poate cădea în idolatrie. Un cuvânt repetat, întrucât este repetat, este în mod necesar un idol, fiindcă repetarea unui cuvânt este un cuvânt nou şi spune ceva ce nu a spus mai înainte. Într-adevăr, şi cuvântul are misterul său şi evocă mereu ceva ne-spus şi, deseori, ceva ce nu poate fi spus. Profunzimea semnificaţiei sale nu este niciodată transferată în zicerea aceluia care zice. De aceea cuvântul cere o tăcere-ascultare, o tăcere-suspendare a discursului şi care să nu poată fi umplută vreodată de discurs. Într-adevăr, tăcerea autentică precede şi aşteaptă cuvântul, dar îl şi urmează şi îl înţelege; în primul caz este ascultare, în al doilea este uimire şi decizie.

Desigur, există imagini şi imagini, după cum există cuvinte şi cuvinte. Şi imaginea poate fi un instrument de cunoaştere profundă şi de comunicare interpersonală. Pe scurt, după cum cuvântul conduce la înţelegerea şi a ceea ce

nu spune în mod explicit, la fel imaginea conduce la întrezărirea a ceea ce nu arată în mod direct. De aceea există şi o imagine interioară, care este cunoaştere non verificabilă, în afară de imaginea exterioară, care poate să conducă la distracţie sau la un joc de reflexe vizibile şi de absenţă a conţinuturilor. Fără îndoială, icoana nu este imagine pur exterioară; ceea ce face să fie icoană este imaginea interioară pe care ea o oferă, prin mijlocirea ei se poate intra în relaţie cu Arhetipul.

Pe scurt, dacă un privitor nu vede în icoană imaginea interioară şi spirituală, de fapt nu vede icoana, ci suprafaţa vizibilă, care poate deveni idolatrică.

Icoana şi cunoaşterea

Faţa şi glasul, lumina şi sunetul constituie domeniul privilegiat al experienţei umane. Ochii şi urechile sunt părţi integrante ale feţei omeneşti şi îi conferă fizionomie frontală, pe care altcineva o priveşte şi o ascultă. Această frontalitate a feţei exprimă vulnerabilitatea întreagă a persoanei omului, deoarece ochii se pot acoperi, dar nu pot minţi, iar urechile nu se pot închide, şi trebuie să audă. De aceea persoana se descoperă în privire şi se impresionează prin auz. În raport cu acest ţesut psihofizic vulnerabil, vederea şi auzul sunt, prin spirit, ca două deschideri spre totalitatea realităţii. Pentru a le folosi, omul trebuie să se expună şi să accepte riscul de a răni şi de a fi rănit. Acest risc creşte foarte mult când vederea devine privire şi când sunetul devine cuvânt.

E important să observăm că ochii şi urechile, privirea şi auzul sunt deschideri complementare ale spiritului nostru spre fiinţă; nu există una fără cealaltă. De aceea a închide una în beneficiul alteia înseamnă a altera funcţionarea lor şi chiar a se închide, în parte, în faţa fiinţei, iar lucrul acesta este valabil şi pentru comprehensiunea şi acceptarea revelaţiei lui Dumnezeu. „Fericiţi ochii voştri pentru că văd şi urechile voastre pentru că aud" (*Mt* 13, 16). Aşadar, în fiecare om există o corelaţie între vedere şi înţelegere; de felul în care sunt echilibrate corect aceste două facultăţi depinde şi echilibrul interior al persoanei. Prin urmare, nu se recomandă favorizarea uneia în detrimentul alteia.

Ochii sunt lumina feţei, pentru că văd lucrurile şi sunt văzuţi de ele. În aceeaşi ordine de idei, privirea dezvăluie gândirea inimii sau interpretarea reală trăită de spiritul nostru, starea în care se găseşte fiecare fiinţă umană. De lumina ochilor depinde raportul pe care omul îl realizează cu realitatea ce-l înconjoară. De aceea putem spune că ochii exprimă totul despre o persoană, fiindcă arată mereu, se vrea sau nu, ceea ce ea poartă în interior; privirea este aprinsă tocmai de această interioritate spirituală şi, în consecinţă, implică faţa întreagă (pupila, fruntea, sprâncenele, gura, obrajii şi bărbia) şi devine traducerea organică a intenţionalităţii eu-lui personal. În om, ochiul este deschiderea maximă spre infinit. Omul întreg şi realitatea lui istorică se găseşte în privire. Dar privirea caută mereu altă privire, de aceea înainte de contactul fizic, două persoane se întâlnesc mai întâi prin privire. Privirea exprimă tot ceea ce este o persoană, în pozitiv şi în negativ, aşteptările şi deziluziile sale. Privirea ţine de omul pe deplin împlinit, de sfântul care este ospitalitate, prezenţă, transparenţă tăcută, în totalitate privire, în totalitate ochi.

Cine întârzie mai mult în faţa unei icoane identifică privirea redată de reprezentarea ochilor. Privirea ochilor dintr-o icoană este, într-un anumit fel, semnătura iconografului, ultima mişcare a

penelului ce transmite semnificaţia icoanei. De obicei sunt ochi imenşi, înconjuraţi de vaste intrânduri obscure, dar nu întunecoase, care se adecvează formei lor şi o măresc, trecând prin faţă spre un interior din care izvorăşte transcendenţa. Dar există şi privirea perfidă şi rece ca moartea, care exprimă o aviditate insaţiabilă. Filozofii existenţei au spus totul despre privirea care pietrifică şi confiscă lumea altora, care face din Eu-l personal o esenţă goală, un obiect. În cazul de faţă, mişcarea feţei se inversează, nu de sus în jos, cerescul nu mai luminează pământescul; se porneşte de jos în sus, iar pământescul elimină cerescul; gura devine dispreţuitoare şi cântătoare, nasul cioc şi bot, privirea imobilizează şi posedă, inteligenţa e creier pur.

În mod analog omul se foloseşte de urechile sale, care sunt capabile de o anumită reflecţie ce le este negată ochilor. Într-adevăr, urechile aud şi pot să se audă, pe când ochii văd dar nu pot să se vadă pe ei înşişi. Primele sunete pe care auzul le captează sunt cele ale trupului său, atunci când dă semne de viaţă, iar acest fenomen îl îndeamnă pe om să reflecteze asupra modului în care emite sunete şi vorbeşte. Cuvântul este un sunet încărcat de semnificaţie; de aceea, pentru a vorbi, ca şi pentru a produce un semn sau o succesiune de semne, e nevoie de efort fizic, deoarece sunetul trebuie scos, emis. A emite nu înseamnă doar articularea sunetelor, ci şi a comunica. Astfel, cuvântul se găseşte în domeniul vast al comunicării, gesturilor, imaginilor, sunetelor şi pare să fie mai mult *urgia* decât *logia*. În consecinţă, în măsura în care este un sistem compus din cuvinte sau simboluri, potrivit regulilor gramaticii şi sintaxei, limbajul nu se identifică cu comunicarea pe care o găsim la animale. Totuşi, fără comunicare, nu putem vorbi de existenţa limbajului.

Am făcut aceste precizări legate de văz şi de auz pentru a putea confrunta din nou imaginea şi cuvântul, dar, de data aceasta, nu la nivel de privire, ci la nivel de cunoaştere. Într-adevăr, imaginea produce cunoaştere, iar lucrul acesta este valabil astăzi mai mult decât în alte vremuri. Cunoaşterea este funcţia specifică şi obişnuită a cuvântului, de aceea pare un lucru forţat să susţinem că între imagine şi cuvânt ar exista o opoziţie radicală, cu excepţia cazului în care se folosesc criterii diferite de judecată şi se consideră ca fiind tehnică sau ştiinţifică cunoaşterea produsă de imagine. Oricum, criteriul corect de apreciere este dat de dis-curs. Cuvântul şi numai cuvântul este capabil să ofere un gând care face loc gândirii, care oferă răgazul pentru a găsi un răspuns; imaginea nu se poate întrerupe şi deci nu dis-curge, nu îngăduie gândirea.

Dar, am spus ceva mai sus, fără imaginaţie, gândirea este imposibilă. Deci imaginea şi cuvântul conlucrează în activitatea gândirii, în orice activitate spirituală a eu-lui personal, şi permit exprimarea trecând dincolo de experienţa sensibilă. Imaginea şi cuvântul au un punct comun în activitatea spiritului care conjugă spaţiul şi timpul în cunoaştere, realitatea şi adevărul în gândire. Asta înseamnă că imaginea este capabilă să-l introducă pe om într-o cunoaştere adevărată. Icoana confirmă această posibilitate a imaginii, pentru că ele oferă realitatea nu cum e văzută, ci cum este cunoscută, asemenea copiilor care îşi reprezintă realitatea prin desen. De aceea se poate spune că icoana este cuvânt vizibil[16], care provoacă mai mult la

[16] Cf. Sf. Augustin, *De Doctrina Christiana. Introducere în exegeza biblică*, II, 3, trad. de Marian Ciucă, Editura Humanitas, Bucureşti 2002, p. 113:

meditaţie şi nu la contemplaţie, pentru că ea nu este propriu-zis o operă de artă, ci o proclamare a adevărului despre Dumnezeu; icoana este o invitaţie constantă la *lectio divina*.

Legătura dintre cuvânt şi imagine s-a desăvârşit prin întruparea Cuvântului, „chipul lui Dumnezeu cel nevăzut" (*Col* 1, 15), şi, ca atare, se află în inima creştinismului, constituind adevărul său fundamental: „Cuvântul s-a făcut trup şi a locuit între noi, iar noi am văzut gloria lui, glorie ca a unicului născut din Tatăl, plin de har şi de adevăr (*In* 1, 14). Într-adevăr, în persoana Cuvântului-trup, în persoana lui Isus din Nazaret, revelaţia nu doar că se poate auzi, ci se şi poate vedea. Originalitatea creştinismului constă în faptul că obiectul sau conţinutul revelaţiei se identifică cu subiectul care o exprimă. Astfel, Cuvântul lui Dumnezeu devine comunicabil şi comprehensibil, deşi Dumnezeu însuşi îl comunică, pentru că universalul s-a manifestat sau s-a arătat într-o structură individuală, personală[17].

Dar complementaritatea dintre imagine şi cuvânt, dintre vedere şi înţelegere, se găseşte nu doar în revelaţia creştină, ci şi în spiritul omului. Datorită acestei complementarităţi, imaginea primeşte de la cuvânt claritate şi determinare, iar cuvântul primeşte de la imagine capacitatea de a se adresa omului întreg. Din acest punct de vedere, sunt de părere că imaginea poate să-şi recupereze semnificaţia originară – instrument de cunoaştere şi de comunicare – în măsura în care rămâne în contextul expresivităţii spiritului, face loc gândirii şi discursului şi oferă momente de tăcere, în care omul distrat se adună şi trece dincolo de pragul faptelor pure, descoperind calea gratuităţii şi a frumuseţii.

Aşadar, în comunicarea interpersonală, privirea şi ascultarea, imaginea şi cuvântul, se întâlnesc şi se actualizează în plinătatea sensului lor. Pe de o parte, cuvântul însoţeşte imaginea, îi conferă o altă dimensiune, îi atribuie un sens, însă, în cazul acesta imaginea este subordonată cuvântului. Pe de altă parte, dacă sensul deplin al imaginii este lumina, cel al cuvântului este muzica. Iar icoana, în lumea ei, în mărturisirea şi celebrarea credinţei, actualizează în modul cel mai singular această complementaritate, favorizând primatul unui cuvânt viu, eliberat, eficientizat şi interpretat prin muzica iubirii, care face să bată la unison multe inimi.

Sugestii pentru o lectură interioară a icoanelor

Dacă vorbim despre lectura interioară, atunci centrul icoanei este locul contemplării Arhetipului. Ţinând cont de simbologia templului creştin, putem identifica în acest centru pe Cristos, înţeles ca suprema operă de artă. Relaţia dintre prototip şi imaginea sa, spun Părinţii Bisericii (Teodor Studitul şi Ioan Damaschin), este analogă cu aceea dintre Dumnezeu Tatăl şi Cristos, Fiul său. Prototipul produce imaginea sa în mod necesar, aşa cum orice obiect material îşi are umbra lui; Tatăl produce pe Fiul şi ierarhia întreagă a lumii vizibile şi invizibile. Lumea însăşi devine o serie

„semnele instituite sunt acelea pe care toate vieţuitoarele şi le trimit una alteia, pentru a arăta clar – în măsura posibilului – reacţiile propriului psihic, fie senzoriale, fie mentale, de orice fel. Nici nu avem vreun alt motiv de a semnifica – altfel spus, de a emite sunete – decât acela de a evidenţia şi de a transfera în intelectul altuia ceea ce are în minte emiţătorul semnului (…) şi semnele instituite pe cale divină, pe care le conţin Sfintele Scripturi, ne-au fost indicate prin intermediul oamenilor care le-au consemnat în scris".

17 Cf. R. Fisichella, *Introduzione alla teologia fondamentale*, Edizioni Piemme, Casale Monferrato (AL) 1992, pp. 69-70.

neîntreruptă de imagini care include, în ordine descendentă de la Cristos, pe Dumnezeu, omul, oamenii şi obiectele simbolice.

Aşadar, la Arhetip se urcă prin viziune sau prin teorie, care implică o interiorizare progresivă şi o vedere dincolo de realităţile sensibile, ceea ce este originea şi definitiva lor explicaţie. Din acest punct de vedere, întreaga celebrare liturgică a Bisericii devine loc sacru al vederii lui Dumnezeu. Aici semnificaţia teoriei este să vezi totul şi în profunzime. În sensul acesta, şi în faţa icoanei se actualizează o *lectio divina*, dar, bineînţeles, într-un anumit raport cu aceea care se realizează în baza unui text al Sfintelor Scripturi. Lecturii textului îi corespunde lectura semiotică a imaginii; meditaţiei, admiraţia şi stupoarea; rugăciunii, pătrunderea sau descoperirea sensului; contemplaţiei, elevaţia sau trecerea dincolo de vizibil.

Lectura interioară a icoanei este caracterizată de implicarea în ceea ce ea manifestă, în darul pe care ea îl oferă, ca în lectura divină a cuvântului scris. Astfel apare o relaţie interpersonală între spectator şi acela pe care icoana îl manifestă ca invizibil. Implicând capacitate de sinteză, repetiţie şi actualizare a cuvântului, meditaţia are echivalent în vederea icoanei dacă este lentă şi prelungită. Din meditaţia liniştită se naşte admiraţia care produce pace în inimă şi tăcere în minte.

Într-adevăr, icoana străluceşte şi vorbeşte despre misterul ei în tăcere. Strălucirea icoanei provoacă un răspuns, un dialog, dar mai mult în inimă decât în minte. Pe această cale a tăcerii, spectatorul care percepe splendoarea icoanei începe pătrunderea lentă în imagine şi descoperirea invizibilului în vizibil. Punctul delicat al trecerii de la viziunea exterioară la pătrundere, care în cele din urmă conferă imaginii caracterul de icoană (nu o transformă într-un idol în care se oglindeşte privitorul), este capacitatea omului de absorbţie a luminii taborice a icoanei. Pentru ca aşa ceva să aibă loc, trebuie îndeplinite trei condiţii: acceptarea credinţei, convertirea inimii şi iconodulia.

Înainte de toate, contemplarea creştină este deschidere spre realitatea obiectivă, istorică a darului mântuirii, aşa cum i se arată oricărui om pe Cruce; este în mod esenţial elevaţie, o mişcare anaforică, ca întreaga celebrare liturgică a Bisericii. Acesta este punctul final al contemplaţiei pe care îl înfăptuieşte şi icoana, atunci când este arsă de privirea aceluia care, cu ochii închişi, o reconstruieşte în interior ca drum spre acela care este, dar nu se vede. Este depăşirea semnului şi a simbolului ca atare, tocmai pentru că, după ce a parcurs toate aprofundările posibile ale imaginii, spectatorul îşi dă seama că vederea sa este orbită şi, într-un anumit fel, atenuată de lumina care emană din icoană.

În acest context al experienţei, totul dobândeşte un sens diferit, totul devine transparent şi trans-luminos. Ceea ce până acum era izvor de lumină îşi revelează propria sărăcie şi obscuritate, chiar propria lipsă de semnificaţie. Pentru a numi această experienţă, cu adevărat inefabilă, se vorbeşte despre viziune apofatică.

Aşadar, icoana este mai mult decât o operă de artă. Distanţa dintre viziunea exterioară şi cea interioară este atât de mare încât trebuie ascultat îndemnul liturgic: orice trup să tacă! Astfel, în reculegerea silenţioasă, ochii se deschid, icoana se însufleţeşte şi îl atrage pe acela care o priveşte în adevărata Sărbătoare a Frumuseţii.

Datorită acestei viziuni unitare constituite din imagine şi cuvânt, iconografii au

fost consideraţi filozofi. Atât metafizica, cât şi pictura icoanelor se sprijină pe un gest intelectual. Revelaţia de sus este semnificaţie întrupată şi vizibilitate inteligibilă. Dacă rămâne întemeiată pe această revelaţie, metafizica creştină nu-şi va pierde caracterul concret şi va însoţi mereu pictura icoanelor.

În geneza şi în procesul devenirii sale, icoana primeşte toate caracteristicile simbolului. Dacă icoana este un simbol, atunci trebuie cunoscută în felul unui simbol: atitudinea afirmativă, dialogică îi permite icoanei să-şi reveleze singură propriile semnificaţii. Trebuie ţinut cont de contextul liturgic în care s-a născut icoana. Numai în felul acesta cineva poate deveni iconograf, adică un om cu mintea în inimă care începe să picteze înţelegând ceea ce icoana comunică.

Icoana este un ambient în care se formează gândirea. Icoana prezintă o gândire care ţine seama de celălalt, reprezintă o îmbinare de legături între evenimente şi personaje diferite. Gândirea din icoană cugetă în inimă, are o privire de ansamblu, fără delimitare spaţială, temporală, cauzală. Ca orice simbol, icoana este un loc în care se uneşte lumea sensibilă cu cea suprasensibilă, se scurtează distanţele şi se trăieşte un fel de contemporaneitate. Icoana este un organism viu şi trebuie cunoscut ca atare. În fine, fiind un simbol, icoana se comunică prin implicare şi îi cere privitorului să-i reformuleze mesajul[18].

De aceea mă întreb: mai are omul contemporan timp şi gust pentru o lectură interioară a icoanei?

[18] Cf. T. Spiklik / M. I. Rupnik, *Credinţă şi icoană*, pp. 19-20.

Dan CHIȚOIU

Reprezentarea ca re-prezență: accepțiunile iconicului în orizonturile culturii europene

The Image as Presence: the meanings of Icon in the European Culture

(*Abstract*)

One of the sources of complexity of the European culture is the way of understanding of *the image* in this area. But in order to recover the cultural significance of image for the European identity it is required to surpass some interpretation ways inspired by early modernity. So, is required a reevaluation of byzantine understanding of iconic mode of representation. What we discover is the complexity of this aspect in byzantine theology and culture. More significant, it is proved that, even if it was a byzantine discourse about the meanings of icon, it never existed a dogma about. The reason was the apofatism of icon as a point of antinomical meeting between visibility and invisibility. Icon cannot be understood but as a representation of somebody, of a *person*. Or, it is known, the discourse about person is one of the key aspects in Orthodox Tradition. The specificity of East and West in Europe it is essentially connected with the kind of answer given to the question regarding the possibility of representation – if it is possible as the represented person in icon to be *somehow present* there. This paper suggest that, in order to interpret many of cultural aspects of European identity, especially in East, it is useful to see that iconicity was understood as a *kind of other way of presence*, different from the concrete presence of represented person, Jesus or a saint, or as I name it, a *re-presence*. And, from a philosophical point of view, the discourse about presence is more important as never, at least in phenomenology (the presence as donation), so we can find in the byzantine tradition some very interesting aspects neglected now, when we have a weak description of icon as presence.

Cultura europeană a dobândit complexitatea care a impus-o ca model cultural major al modernității, între altele, şi datorită unei înțelegeri rafinate a rosturilor imaginii, a reprezentării. Cu atât mai mult cu cât validitatea simbolică şi rolul cultural al reprezentării iconice a fost un subiect de dispută în câteva dintre răstimpurile importante ale istoriei europene. Dacă secolul IV după Hristos pune, în contextul polemicii ariene, pentru prima oară nevoia conturului doctrinar al justificării iconicului, istoria precizărilor şi reformulărilor doctrinare va traversa istoria Bizanțului şi mai apoi, în timpul Reformei, subiectul va fi din nou în actualitate. Nici modernitatea nu transcende dilemele iconicului, o hermeneutică culturală a evoluțiilor modernității trebuind cu necesitate să descopere

avatarurile iconoclasmului sau iconoduliei în actele şi reacţiile din arealul cultural de dată recentă.

Însă instrumentele hermeneutice care au fost implicate în caracterizarea dominantelor şi tendinţelor culturale ale modernităţii au fost marcate de un anume gen de insuficienţă atunci când presupoziţiile interpretative aveau ca sursă perspectiva raţionalist-iluministă. S-a scris mult pe tema această odată cu a doua jumătate a veacului XX, atunci când autori precum Hans Georg Gadamer au avertizat asupra insuficienţelor şi limitărilor interpretative severe datorate privilegierii unui anume înţeles al raţiunii ca şi a rolului pe care aceasta îl căpătase în definiţiile antropologice de la începuturile modernităţii.[1] Michel Henry, în acelaşi interval, scrie o carte intitulată *Barbaria*, care s-a vrut ca o atenţionare la gravitatea reducţionismului originat în înţelesul galilean al ştiinţei care reduce calităţile sensibile ale realităţii şi mai ales a specificului vieţii la un model explicativ de tip matematic.[2] Această lărgire a orizontului hermeneutic a permis o mult mai acurată înţelegere a complexităţii evoluţiilor din geneza modelului cultural european. Edificarea acestui model a fost înţeleasă ca un traseu al edificării de sine a omului european în care datele culturale au fost prilejul conturării unei identităţi.

Această nevoie de rafinare şi reorientare interpretativă atunci când este vorba de omul european şi aventura sa cu sine prilejuită de actul cultural este însă departe de a fi împlinită, şi asta datorită faptului că s-a luat prea puţin în discuţie o diferenţă ce nu poate fi suspendată, cea care marchează ceea ce a fost numit Apusul Europei versus Răsăritul Europei. Şi mă refer la această insuficienţă nu atât ca o lipsă a textelor care să pună în discuţie cele două feţe culturale ale Europei, cât la nevoia de stabilire a unor căi de înţelegere adecvată a intenţiilor şi presupoziţiilor care au făcut ca anumite diferenţe culturale nu doar să persiste, dar să şi stabilească „chipul" cultural a celor două soluţii de identitate culturală europeană (deşi tocmai nevoia de precizie oblică la o mai de nuanţă descriere a ceea ce numim „regiune culturală" în Europa). Probabil că relativa disoluţie a valorilor, sau mai bine spus, a ierarhiilor valorice, care reprezintă poate semnul cel mai distinctiv a ceea ce numim post-modernitate, a pus într-o lumină neaşteptată aspectele de stabilitate care continuă să hotărască identitatea de sine a celor ce s-au născut şi crescut într-o regiune culturală a Europei. Poate că surpriza evoluţiilor sociale şi politice de dată foarte recentă a fost nu anticipatul şi presupusul curs către globalismul cultural ci paradoxalitatea actelor de revendicare a identităţii regionale. Şi asta în primul rând în temei cultural-religios. Dincolo de interpretările care se pot aduce acestor tendinţe ceea ce trebuie recunoscut mai ales este că edificarea de sine este un act capital pe care omul nu îl poate face decât într-un mediu cultural, într-un *anumit mediu cultural*, şi asta îl marchează în mod decisiv. Chiar dacă îşi va schimba spaţiul cultural, cineva care ajunge la o minimă inculturare în spaţiul de origine va avea semnele acestei origini în situaţii şi prilejuri neaşteptate. Trebuie să fie limpede că toate acele antropologii culturale care pleacă de la premise psihologice şi sociale nu vor putea da niciodată răspuns până la capăt asupra dimensiunilor şi naturii actului de inculturare. Aici trebuie să găsim sensul protestului fenomenologului francez pomenit mai înainte,

[1] H.G. Gadamer, *Adevăr şi metodă*, Ed. Teora, Bucureşti, p. 154.
[2] Michel Henry, *La Barbarie*, Grasset, Paris, 1987.

Michel Henry, care avertiza asupra imposibilităţii descrierii de ordin pozitiv a specificului *vieţii*. O viaţă care nu poate să nu fie descrisă ca diferită de înţelesul biologic al viului şi pe care numai omul o împărtăşeşte în cele ale creaturii. Modul cultural de a fi al omului nu poate fi în nici un caz justificat până la capăt prin raţiuni de ordin social sau psihologic. A se lega decisiv cultura de civilizaţie înseamnă să se reducă totul la o suită de comportamente *eficiente* care privesc însă exterioritatea actelor umane, uitând că există un *rost interior* al oricărei atitudini ce poate fi numită culturală, o dimensiune ce nu poate fi cuantificată printr-un algoritm, oricât de complex ar fi acesta.

Există câteva instanţe culturale care susţin aceste afirmaţii, instanţe care justifică originea şi persistenţa diferenţelor culturale pe continentul european. O semnificativă astfel de instanţă, care dă seama de multe particularităţi ale înfăţişării culturale de astăzi a Europei, ca şi de istoria şi deciziile culturale a modelului iniţiat de spiritul grec, este felul în care a fost justificată şi înţeleasă reprezentarea iconică. Creştinismul aduce pentru lumea antică târzie paradoxala temă a Întrupării, ce contraria atât tradiţia iudaică cât şi neoplatonismul, nu doar cea mai rafinată filosofie a elenismului, dar şi cea care, până la urmă, a dominat epoca. Felul în care Evreii îl înţelegeau pe Dumnezeu, ca şi calea pe care neoplatonicienii de la Plotin încolo înţelegeau Unul nu concepea o astfel de putinţă. Creştinismul nu doar că a propovăduit că ceea ce părea peste putinţă s-a împlinit, dar a legitimat ceva şi mai „paradoxal": posibilitatea reprezentării cu mijloacele artei a Celui mai presus de Fiinţă. Aceasta pentru că Întruparea a dezvăluit dimensiunea personală a Realităţii Supreme (necunoscută grecilor), însă o dimensiune Tri-personală (necunoscută şi neacceptată de evrei, neacceptabilă pentru neoplatonicieni, ca şi pentru toată tradiţia greacă de până la ei, care susţinea unitatea Fiinţei), astfel că întruparea a fost descrisă ca existenţa a două naturi într-o singură Persoană, în consecinţă dobândit o importanţă cu totul specială tema Chipului. Dacă Hristos Cel întrupat a fost socotit ca fiind Chip al Tatălui, această întrupare, care presupune atribuirea, dobândirea materialităţii sensibile, adică a *vizibilităţii*, înseamnă că, devine cu putinţă reprezentarea Divinităţii, în măsura în care trupul lui Hristos nu este doar un semn exterior şi de circumstanţă al iconomiei divine în lume, ci este asumat deplin şi etern de Fiul. Această permisiune pare însă a intra în directă contradicţie cu porunca Decalogului care interzice închinarea la chip cioplit, idolatria. În această contrapunere a două atitudini despre imagine şi reprezentare stă o tensiune care va articula decisiv evoluţiile modelului cultural european. Şi aici este perspectiva iudaismului. Însă şi perspectiva greacă năştea o ambiguitate cu consecinţe importante, legată de semnificaţiile termenului *eikon*, în limba greacă, care nu însemna doar imagine sau tablou, dar şi *simulacru*. Platon dăduse glas rezervelor radicale în privinţa valenţelor iconicităţii, considerată ca o inutilă duplicare a unei realităţi care nu era la rândul ei decât o copie.

Însă abia ultima jumătate de veac a pus la îndemână instrumentele hermeneutice suficiente pentru înţelegerea amplorii acestei teme a iconicului în descifrarea contururilor culturale ale Europei. Tot la fel de mult, înţelesurile iconicităţii au început să fie rediscutate potrivit autenticelor lor semnificaţii odată cu mişcarea de recuperare a spiritului patristic, susţinută de autori precum Dumitru Stăniloae, Iustin Popovici, Gheorghi

Florovsky. Discuţiile legate de icoană au fost plasate mai degrabă, până în primele decenii al secolului XX, în sfera istoriei artei şi a istoriei creştinismului. Nu a mai putut fi recunoscută importanţa radicală a subiectului pentru întreg modelul cultural cu care ne identificăm. Tema icoanei a fost discutată, odată cu orizonturile modernităţii, din perspectiva şi sub categoriile esteticului, atunci când nu împlinea rolul de capitol al istoriei precizării dogmei creştine. Dacă cel din urmă aspect nu doar că interesa tot mai puţin, dar era privit în Occident cu o tot mai evidentă rezervă, cel care era legat de canoanele esteticului nu putea să însemne decât acordarea unul loc cu totul secund, minor, discuţiei privitoare la icoane. Ba chiar, atunci când istoricul modern al artei, îmbibat de credinţa că Renaşterea a adus cu sine recuperarea realelor categorii ale esteticului abandonate odată cu crepusculul Antichităţii, analiza istoria icoanei era lovit de viziunea imobilismului. Se constata că într-un interval de peste un mileniu nu se schimbase nimic radical în tehnicile iconarului. Aşa cum afirmă Paul Florensky, istoria picturii bizantine apare acestor filtre estetice ca istorie a unei decadenţe, a unei osificări şi reduceri la primitivism. Se afirma că, dacă se poate vorbi de o istorie a artei în acest interval bizantin, această istorie era echivalentă cu o tot mai evidentă îndepărtare de viaţă, tehnica artistului devenind tot mai meşteşugărească, şi servil-tradiţionalistă. Temeiul acestui fel de opinii era credinţa fermă în valoarea necondiţionată şi perfecţiunea absolută a civilizaţiei burgheze din a doua jumătate a veacului XIX.[3] Perspectiva hermeneutică a epocii se reducea la a fi recunoscut pozitiv tot ce se asemăna cu arta acestei perioade sau convergea către ea, iar restul primea neîndoios eticheta de decadenţă, ignoranţă, primitivism.

Odată conştientizate limitele pretenţiei de raţionalitate susţinută de modernitatea de veac XIX, au început să fie recunoscute şi alte accepţiuni ale adevărului, aşa cum o argumentează Gadamer atunci când propune un adevăr al frumosului, altul decât cel ştiinţific. O serie de autori ai emigraţiei ruse din Franţa au fost cei care au adus în atenţia Occidentului raţionalitatea şi valorile spiritualităţii răsăritene de sorginte bizantină, de remarcat ca efect fiind *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit* al lui Vladimir Lossky, apărută în anii patruzeci ai secolului trecut. Au ieşit la iveală dimensiunile simbolice ale reprezentării iconice, şi calea pe care s-a precizat înţelegerea acestora în intervalul bizantin. Este punctul de la care s-au putut rediscuta aspectele culturale de primă importanţă ale evoluţiei modelului cultural european în dualitatea Apus–Răsărit la dimensiunea lor reală.

Astfel, a început să se înţeleagă rosturile deciziei de a se renunţa la perspectivă şi de a se privilegia mijloacele artistice ale picturii în defavoarea altora, precum sculptura. S-a renunţat la tipica interpretare potrivit căreia a fost un regres trecerea de la realizarea de simulacre (scopurile artei în clasicismul grec), un soi de iluzionism ce dominase primul orizont al modelului cultural european, aşa cum îl descrie Florensky, la simboluri ale realului, la încercarea de a viza realul şi nimic altceva.[4] Pe de altă parte, impresia de imobilism creată de filtrele interpretative moderne nu are nici o legătură cu realitatea istorică. În veacul al IV-lea după Hristos, odată cu întemeierea primului imperiu creştin, arta icoanei a început să înflorească. Justificările

[3] Pavel Florensky, *Iconostasul*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1994, p. 86.

[4] *Ibidem*, p.87.

pe care primul contur dogmatic bizantin îl ofereau icoanei se sprijineau pe distincţia între *hypostasis* şi *ousia*, care este atribuită lui Vasile cel Mare şi lui Grigorie de Nyssa. O operare spectaculoasă a unor termeni ai limbii greceşti ce funcţionau până atunci ca sinonimi, dar care acum încep să descrie felul înţelegerea lui Dumnezeu cel revelat în creştinism: o Natură în trei Persoane. Se înţelegea într-un fel cu totul nou relaţia Realităţii Ultime, sau mai corect în sens creştin, a Persoanei Supreme cu realitatea sensibilă, în mod excepţional cu omul, cel care începe să fie înţeles ca fiind în mod esenţial *chip al Chipului*. Acum începe să se pună accentul pe noţiunea de *prezență*, desemnându-se astfel modalitatea şi specificul relaţiei între Dumnezeu şi om – Dumnezeu se face prezent în multe şi uneori neaşteptate feluri omului, modalităţi ce ţin de inefabil datorate faptului că Dumnezeu este *Persoană*. Pe această cale, chiar şi simplul tablou, reproducerea feţei umane, începe să semnifice mai mult, căci acolo se găseşte semnul tainei persoanei omeneşti, căci omul, chip al Chipului, înseamnă ca persoană „cineva care este dincolo de propria-i natură, conţinând-o totuşi".[5] Aşa cum afirma Nicolai Ozolin, „Portretul este relaţia între prezenţă şi absenţă; mai mult chiar, el ne aduce faţă în faţă cu cel care nu este de faţă, îl reprezintă sub semnul relaţiei. Descriptibilul din portret funcţionează, de fapt ca indiciu al indescriptibilului…"[6]

Însă, în mod special de remarcat este că înţelegerea semnificaţiilor iconicului, în istoria discuţiilor şi disputelor care au traversat o bună parte a istoriei Bizanţului, nu a fost concretizată într-o dogmă a cinstirii icoanelor unanim acceptată. Asta cu toate că disputa iconoclastă a veacurilor VIII-IX a dus la un formularea unui canon cu privirea la cinstirea icoanelor. (Acest fapt poate fi corelat cu o situaţie similară şi care dă măsura dificultăţilor de exprimare a unui propriu inefabil a realităţii cele mai înalte: şi anume că nu există o doctrină elaborată despre persoană în literatura patristică, deşi există o antropologie creştină, aşa cum precizează Lossky în *Vederea lui Dumnezeu*[7].) Este aici tocmai dovada conştiinţei întru care erau chiar şi apărătoarei icoanei: nu numai inefabilitatea de principiu a reprezentării iconice a unei persoane, dar şi antinomia vizibil – invizibil sub care se găseşte un astfel de act (folosesc expresia „reprezentare iconică" deşi are întrucâtva un caracter redundant, pentru a insista asupra intenţiei principiale sub care stă acest fel de a „reprezenta", şi pe de altă parte pentru a-mi susţine teza pe care o voi expune mai jos).[8] Este de o excepţională importanţa această constatare, căci se demolează astfel o întreagă perspectivă eronată a evoluţiei artei bizantine, a Răsăritului creştin în general. Pentru că ceea ce face iconarul secolului IV sau cel din vremea secolului XV deşi sub aspectul inovaţiilor tehnice nu diferă esenţial, este însă diferit într-un plan mult mai subtil, cel al experienţei pe care, cel ce la limită doar putem să îl numim artist potrivit canoanelor modernităţii, o face în săvârşirea actului artistic. Conştiinţa realităţii care nu stă ca prezenţă doar dincolo de, dar pe o cale anume chiar *în* tuşele pe care le trage, a realităţii Persoanei dumnezeieşti. Să notăm că, potrivit înţelegerii pe care bizantinii o dădeau actului artistic, în

[5] Nicolai Ozolin, *Chipul lui Dumnezeu, chipul omului. Studii de iconologie și arhitectură bisericească*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 16.
[6] *Ibidem*, p.17.
[7] Vladimir Lossky, *După chipul și asemănarea lui Dumnezeu*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 105.
[8] Serghei Bulgakov, *Icoana și cinstirea sfintelor icoane*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 2000, p. 70.

procesul de împlinire a acestuia, artistul nu juca rolul hotărâtor, nefiind singurul actor al împlinirii acestui fel ce act. Faptul că artistul ca individ juca un rol mai degrabă secundar în împlinirea unei lucrări, precum o pictură sau o biserică, ţinea de interpretarea care stătea în spatele ideii de artă, interpretare ce îşi găsea temeiul într-un text al *Metafizicii* lui Aristotel. Se considera că în împlinirea unei lucrări acţionează mai multe cauze. Acestea, în număr de cinci, însumează *cauza formală*, cea mai importantă, ce vizează prototipul reprezentat (Hristos, un sfânt, în cazul clădirii unei biserici universul lui Dumnezeu), *cauza poetică*, patronul care comanda lucrarea şi care era considerat a fi executantul final, *cauza organică* reprezentată de artist sau meşter, *cauza materială* ce însemna materialul folosit, şi *cauza finală* prin care se indica funcţionalitatea ce se intenţiona a fi împlinită prin acea lucrare, ori pur şi simplu terminarea lucrării.[9]

Din această perspectivă artistul juca un rol mai degrabă modest, ceea ce conta era simbolismul care stătea în spatele lucrării sale şi mai cu seamă scopul care trebuia împlinit prin ceea ce făcea el. Străduinţa era în principal de a găsi o cât mai bună manieră de a face accesibil prototipul înfăţişat prin mijloacele reprezentării materiale. Artistul era un executant, un lucrător, o verigă într-un lanţ ce cuprindea piese cu mult mai importante. Este aici justificarea anonimatului în arta Răsăritului creştin. Era de neînchipuit ca artistul să îşi atribuie meritele reuşitei într-o operă sau alta. Atitudinea autorului faţă de propria operă ţinea de paradoxul unei inversări de raport. Mai degrabă artistul era opera Celui reprezentat în icoană. Această perspectivă este legitimată încă o dată de practica sfinţirii icoanelor, o practică ce este instituită în urma Sinodului VII ce a avut ca subiect cinstirea icoanelor.

Tema ce domină arta icoanei este cea a simbolismului realului. Iată cum este înţeles acest simbolism într-un text ce aparţine Sf. Teodor Studitul: „Căci prototipul introduce întotdeauna împreună cu sine icoana a cărui prototip este, (…) căci nu ar putea exista prototip dacă n-ar exista icoană (…) lucruri care subzistă ca unele ce sunt simultane. Prin urmare, întrucât nu intervine între ele un timp oarecare, nici închinarea nu va fi alta, ci una şi aceeaşi pentru amândouă. (…) Prototipul şi icoana îşi au existenţa cumva unul de la altul şi prin suprimarea unui este suprimat împreună şi celălalt (…). Prin urmare nu poate exista Hristos fără ca icoana lui să fie în potenţă şi să existe pururi în prototip, mai înainte de a fi executată tehnic."[10] Fragmentul dovedeşte o înţelegere masiv diferită atât faţă de cea a antichităţii greceşti cât şi a modernităţii în privinţa relaţiei model – reprezentare încât devine improprie chiar şi o asemenea formulare. Icoana dobândeşte un grad de realitate o necesitate a existenţei sale dincolo de referinţa simbolică la realitatea pe care o înfăţişează. Evident, aici este vizat un înţeles mult mai larg al icoane, dar care include, într-o măsură, şi icoana pictată. Dacă icoana nu poate exista fără prototip, este la fel de adevărat pentru Studit că *prototipul nu poate exista fără icoană*. Surprinzătoare afirmaţie. Dacă este analizată mai cu atenţie această teză, consecinţele sunt extrem de importante pentru o multitudine de aspecte care privesc nu numai teologia dar şi filosofia, modul de concepere al realităţii, mai cu seamă. În contextul disputei iconoclaste, apărătorii icoanelor făceau adesea referinţă la

[9] G. Mathew, *Bizantine Aestetics*, London, 1963, pp. 119-121.

[10] Sf. Teodor Studitul, *Iisus Hristos, prototip al icoanei sale*, Ed. Deisis, Alba Iulia, 1994, pp.160-161.

importanţa anamnetică, memorizatoare a icoanei. Însă trebuie depăşită aici ideea unei simple rememorări, a unei aduceri aminte încărcată eventual de nostalgie, ci un posibil alt înţeles al memoriei ca formă de aducere în prezenţă, ca formă de prezenţă. După afirmaţia lui Florensky, „icoana rememorează un anumit prototip (sau „protoimagine"), adică trezeşte în conştiinţa privitorului o viziune (vedenie) spirituală".[11] De la memorie la vedere este, în acest caz, trecerea de la temporalitate la supratemporalitate, în măsura în care ceea ce constituie subiectul viziunii nu este o persoană sau realitate ce aparţine trecutului ci Cineva care poate să fie şi este nemijlocit prezent. Căci, după Florensky, pentru cine percepe această viziune limpede, în mod conştient, ea devine o nouă, o a doua arătare, pe care icoana a făcut-o să devină ea însăşi limpede şi conştientă. Este în mod limpede invocată aici o altă modalitate a prezenţei, necunoscută sau nerecunoscută de discursul filosofic al modernităţii. Icoana dereifică, dematerializează, micşorează, dar nu derealizează.[12] Potrivit lui Paul Evdochimov, icoana tratează spaţiul şi timpul cu o deplină libertate, dispune după bunul plac de elementele acestei lumi, astfel că lasă cu mult în urmă toate îndrăznelile picturii moderne.[13] Aşa cum precizează Nicolai Ozolin, „portretul este modalitatea specifică de manifestare a Fiinţei Supreme (…). Portretul este relaţia între prezenţă şi absenţă; mai mult chiar, el ne aduce faţă în faţă cu cel care nu este de faţă, îl reprezintă sub semnul relaţiei. Descriptibilul din portret funcţionează, de fapt ca indiciu al indescriptibilului…"[14] Formulări paradoxale care pun în cauză, de fapt, modalităţile prezenţei. De acest fapt s-a ţinut seama atunci când au fost alese mijloacele artistice de realizare ale icoanei. Culorile icoanei, ca elemente ale unui cod simbolic, traduc culorile corpului uman, însă nu carnaţia naturală a trupului, semn că se caută un alt gen de frumuseţe. Categoriile estetice ale icoanei, deşi vizează la modul simbolului o realitate, în nici un caz nu implică categoriile frumosului natural, sensibil. De aceea nu se caută ca icoana să fie pur şi simplu frumoasă, să încânte ochiul. Ci trebuie să trezească la contemplarea un alt înţeles al frumosului, un frumos ce trebuie să trimită la asemănarea divină.[15] Dumitru Stăniloae precizează că, întrucât la baza icoanei stă credinţa unui plan mai presus de natură, esenţială este voinţa *de a trece peste natură*, de a intra în legătură cu transcendenţa divină.[16] Ca o sinteză a meditaţie patristice despre, Maxim Mărturisitorul ne oferă poate cea mai complexă formulare care justifică iconicitatea, o formulare care depăşeşte cu mult o simplă justificare: „Căci El trebuie Să se creeze în chip neschimbat pentru noi, primind, pentru nemăsurata Sa iubire de oameni, să Se facă chipul şi simbolul său şi să se arate din fire în mod simbolic pe Sine; şi prin Sine, Cel arătat, să călăuzească spre Sine, Cel cu totul ascuns în nearătare, toată creaţia."[17]

Aceste aspecte trimit la o reconsiderare mai ales a premiselor afirmate sau nemărturisite, şi uneori chiar rămase neformulate – asta nu din neducerea până la capăt a înţelegerii ci din conştiinţa paradoxalităţii şi inefabilului

[11] Pavel Florensky, *op.cit.*, p. 163.
[12] Paul Evdochimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseţii,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 191.
[13] *Ibidem.*
[14] Nicolai Ozolin, *op.cit.*, p. 17.
[15] Leonid Uspensky, *Teologia Icoanei*, Ed. Anastasia, Bucureşti, p. 126.
[16] Dumitru Stăniloae, *O teologie a icoanei*, Ed. Anastasia, Bucureşti, 2005, p. 222.
[17] Maxim Mărturisitorul, PG 91, 1165 D – 1168 A.

actului de înţelegere – premise care au conturat discursul răsăritean asupra icoanei. Este nevoie de o privire nu numai de o veritabilă acurateţe hermeneutică asupra acestor premise, dar şi de o *privire radicală*, care nu poate fi decât una fenomenologică. În peisajul recent al exerciţiul filosofic s-a petrecut ceva remarcabil. Anume, orientarea filosofică care a pus nu doar problema naturii fenomenului ci şi a ceea ce înseamnă fenomenalizarea sa, fenomenologia inaugurată de Husserl, a recuperat înţelesul fenomenologic al creştinismului în cercetările unor gânditori francezi precum Michel Henry, Jean-Luc Marion sau Jean-Yves Lacoste. Aşa cum indică Michel Henry, nu se poate însă vorbi de o turnură teologică a fenomenologiei, căci cercetarea fenomenologică în firescul şi după regulile sale a ajuns la afirmaţii similare cu cele evanghelice. S-a deschis o altă cale de înţelegere şi recuperare a propriului spiritualităţii creştine, reuşindu-se evitarea eşuării în pietism şi moralism, atât de prezentă în interpretările ultimelor două veacuri. Se dovedeşte că limbajul fenomenologic este cel mai apropiat mod de gândire şi interpretare filosofică modernă faţă de spiritul evanghelic. Însă aceste cercetări sunt doar un început în ceea ce ar trebui să fie o lectură interpretativă mai adecvată tradiţiei creştine, tradiţie care este atât de legată de semnificaţiile Întrupării ca mod de prezenţă, fenomenalizare a Realităţii Ultime. Tema icoanei nu putea fi ignorată, mai ales de un autor interesat de ceea ce s-a numit *dat, donat* (Marion). Marion afirmă că rostul, miza icoanei „nu priveşte percepţia vizibilului sau esteticul, ci parcursul încrucişat a două priviri, pentru ca văzătorul să se lase văzut şi să se elibereze de statutul de *voyeur*, el trebuie să urce prin icoana vizibilă spre originea privirii celeilalte, mărturisind şi admiţând astfel că este văzut de ea".[18] Fenomenologul francez, într-o interesantă anchetă a statutului imaginii în modernitate, vede că aceasta din clipa în care a pierdut accesul la un original, devine ea însăşi numaidecât şi obligatoriu un original, însă în modul unui pseudo- sau contra-original. Pe de altă parte, icoana nu poate veni decât din kenoza imaginii. Icoana se smulge logicii mimetice a imaginii întrucât realizarea ei înseamnă referinţa la un prototip invizibil.[19] Această cercetare asupra fenomenului centrată pe statutul icoanei ca mod special de fenomenalizare confirmă convergenţa discursului fenomenologic actual cu atitudinea textelor patristice în înţelegerea iconicităţii. Această cale recentă de a înţelege şi descrie statutul realităţii are evidentul merit de a putea suspenda radical imixtiunile ideologicului şi de a evita falsele dileme ale modernităţii, de felul celei raţionalism-empirism.

În acest context îşi găseşte realmente sensul o distincţie, o nuanţă lingvistică ce pare cumva artificioasă dar care surprinde un aspect de fundament al icoanei: *reprezentarea ca re-prezenţă*. Cred că o asemenea schimbare de accent atrage atenţia asupra unei semnificaţii diferite a ceea ce înseamnă reprezentare în icoană. Icoana trebuie înţeleasă mai ales ca o cale de parvenire la prezenţă care nu înseamnă deplina prezenţă, ca atare *acum şi aici* a prototipului reprezentat. Se instituie astfel o diferenţă în modalităţile prezenţei, a în-făţişării. Căci prezenţa, apariţia, în iconomia iconicului, trebuie considerată ca un act exclusiv al persoanei. Numai persoana, cu ceea ce îi este caracteristic, este capabilă de această modulare a prezeintificării. Icoana este

[18] Jean-Luc Marion, *Crucea vizibilului. Tablou, televiziune, icoană – o privire fenomenologică*, Ed. Deisis, Sibiu, 2000, p. 96.
[19] *Ibidem*, p. 123.

menită să fie prilejul unei întâlniri față către față. însă aceasta se împlineşte potrivit unor grade, unor măsuri. Nu este ceva care să se petreacă de la sine, dar nici să ţină de trăirile subiectiv-psihologice ale celui ce priveşte icoana, pretinde ek-stasisul, ieşirea-din-sine care să întâlnească o altă ieşire-din-sine. Fenomenologia a stabilit că discuţia despre natura temporalităţii este echivalentă cu punerea problemei lumii în regim fenomenologic, şi atunci această temă a modalităţilor prezenţei aduce o nouă perspectivă în discuţia asupra naturii timpului, provocatoare şi productivă în acelaşi timp.

În orice caz analiza făcută aici aduce argumente ce nu pot fi ignorate atunci când sunt puse în discuţie valenţele modelul cultural european. De două milenii încoace, o jumătate a Europei stă sub o percepţie diferită a *prezenţei*, a înţelesurilor şi modalităţii acesteia. Prezenţa nu atât a vizibilului, cât mai ales a ceea ce este mai presus de vizibil, dar nu mai puţin prezent. O nemijlocire a prezenţei supravizibile ce cheamă la relaţie, la ekstasis.

Cristian UNGUREANU

Dialog între sferă şi cub

Am conceput proiectul „Dialog între sferă şi cub“ ca pe o *instalaţie*, în sensul pe care acest termen îl posedă în teritoriul artelor vizuale contemporane. Lipsit de elementele decorative, de calitate uneori îndoielnică, care abundă în locaşurile de cult contemporane, atât orientale cât şi occidentale, proiectul preia elementele esenţiale ale iconografiei bizantine (în special acele icoane din *perioada de aur* a iconografiei ruseşti din sec. XIV- XV) şi le distribuie armonic, într-o arhitectură minimalistă izvorâtă din proiecţia tridimensională a icoanei „Sfintei Treimi”, cea mai complexă şi fascinantă dintre icoanele cunoscute nouă, fără doar şi poate una dintre cele mai valoroase capodopere ale umanităţii. Prin natura abstractă, pură şi „dezinteresată” a reprezentării, perfecţiunea compoziţiei, mesajul ermetic şi mai mult decât miraculos, icoana se prezintă ca un canon artistic perfect independent în faţa trecerii timpului şi a ierarhiilor valorice pe care el le naşte.

Prin calităţile pe le dezvoltă, proiectul ar putea fi definit ca un potenţial *Muzeu al iconografiei bizantine*, o instalaţie care să reunească mare parte din realizările de maximă calitate şi puritate stilistică ale acestui capitol al istoriei artelor universale.

Din punct de vedere formal, instalaţia este obţinută prin intersectarea unui cub (C2) cu o sferă şi un cilindru, la fel de înalt ca şi cubul, şi generat de sfera în mişcare verticală. Sfera este determinată de un cerc egal, ca lungime, cu pătratul care generează cubul. La acest ansamblu al intersecţiei cubului cu sfera am ajuns transferând în tri-dimensional, schema geometrică a icoane „Sfintei Treimi”: pătratul din jurul icoanei a devenit un cub (C1) iar cercul, o sferă. Desfăşurând cubul am obţinut *crucea latină* din jurul icoanei; braţul vertical al crucii reprezintă înălţimea cubului mare al instalaţiei (respectiv nivelul tavanului). Raportul dintre cubul mic al icoanei (C1) şi cubul mare al întregii instalaţii (C2) reprezintă, simbolic, raportul dintre micro şi macro-cosmos (**fig. 1**).

Modulul interior frontal va conţine (în pătratul de intersecţie al *crucii latine*) icoana „Sfintei Treimi”, într-o reprezentare circulară care amplifică structura compoziţională internă a icoanei, o întregeşte formal (prin completarea aripilor celor doi Îngeri laterali) şi conceptual, dat fiind că simbolismul cercului vizează planul transcendent. Vom regăsi şi la Teofan Grecul o compoziţie circulară a „Sfintei Treimi”, pictată în aceeaşi perioadă cu aceea a lui Rubliov (**fig. 2**).

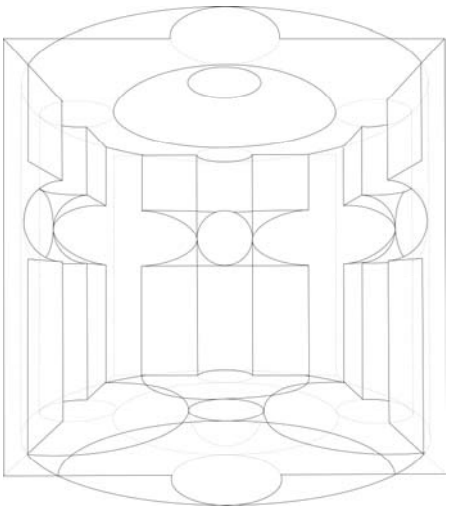


Fig. 1 – Desenul constructiv al instalaţiei „Dialog între sferă şi cub”

Celelalte trei module vor conţine, în centrul lor, trei vitralii circulare, egale ca dimensiune cu icoana, cu dominante cromatice distincte, corespunzătoare dominantelor cromatice ale celor trei Personaje angelice, ca o proiecţie a acestora pe celelalte trei braţe orizontale ale crucii tridimensionale, respectiv în centrul celorlalte trei module-pereţi ale instalaţiei.

Pavel Evdokimov ne oferă o descriere a calităţilor estetice şi tehnice (arhitectonice) ale templului sacru: „Templul reproduce structura internă a universului. *Nu există frumos fără măsură* spunea Platon şi la fel Aristotel: *Frumosul constă în măsură şi ordine.* Dumnezeu e Marele Arhitect şi genialul geometru al lumii; aceste idei vin de la Pitagora pentru care *totul e rânduit după Număr.* Structura matematică a universului, legile raporturilor şi ale proporţiilor (numărul de aur sau secţiunea de aur) nasc un sentiment de desăvârşire şi de seninătate olimpiană. *Măsura face frumos orice lucru,* considera Isaac Sirul. Frumuseţea formei, spune Platon în *Philebos,* e *ceva rectiliniu şi circular, făcut cu ajutorul compasului, sforii şi al echerului.... astfel aceste forme sunt frumoase în sine.*

Fig. 2 – Reprezentarea circulară a icoanei „Sfintei Treimi”

Ierusalimul ceresc vădeşte tocmai interacţiunea dintre cerc şi pătrat (*Apocalipsa* XXI, 16). Navă escatologică, naosul (de la *navis* – navă), dominat de forma sferică a cupolei, sintetizează unirea cercului cu pătratul, măsură şi cifru ale Cerului şi ale Împărăţiei. *Sanctuarul,* spune Sfântul Maxim, *luminează şi conduce naosul, acesta din urmă devenind expresia vizibilă a sanctuarului. O astfel de relaţie restaurează ordinea.... restabileşte ceea ce era în Paradis şi va fi în Împărăţie.* Pătratul sau cubul reprezintă imuabilitatea, stabilitatea planului realizat şi înlăuntru se desfăşoară dinamismul circular al slujbelor şi al ritualurilor. Dezvoltarea spaţiului liturgic se face în plan vertical; este direcţia rugăciunii simbolizată de suişul tămâii, parfum al soarelui şi al luminii, mireasmă a *Pneumei*; sunt, de asemenea, mâinile ridicate ale preotului, gestul din timpul epiclezei şi al înălţării sfintelor daruri. La fel, mersul (procesiune, la început dans sacru) în jurul templului sau al altarului desemnează rotirea în jurul centrului cosmic

care leagă pământul cu cerul şi imită mişcarea circulară a astrelor".[1]

Cupola, în formă de calotă sferică, este rezultatul intersecţiei cubului cu sfera care generează cilindrul. Ea va fi aurită, conform simbolismului bizantin al aurului - lumină solară materializată - şi va conţine, central, o fereastră/vitraliu cu imaginea lui Hristos Sfântul Chip" – „Acheropitul", de pe icoana aflată la muzeul Tretiakov din Moscova. Aceasta este, fără nici o îndoială, una dintre cele mai fascinante opere iconografice şi unul dintre cele mai complexe şi expresive portrete din întreaga istorie a artelor. Este vorba, din nou, de o proiecţie „macrocosmică" a aceluiaşi portret poziţionat sub icoana „Sfintei Treimi", ce simbolizează, în acea ipostază, pe Iisus Hristos cel prezent între oameni şi pe a căror condiţie şi-a însuşit-o. Sfântul Chip al lui Hristos, din mijlocul cupolei, se proiectează în centru planului de bază al instalaţiei în cupa „Graal" - o semisferă de diametru egal cu cel al vitraliilor şi al icoanei „Sfintei Treimi" - stabilind astfel braţul vertical al crucii cu trei dimensiuni, celelalte două (orizontale) fiind descrise de icoana principală şi vitraliul albastru (E – V), respectiv de vitraliul roşu şi cel verde (N – S) (**fig. 3**).

Fig. 3 – Vedere interioară a instalaţiei „Dialog între sferă şi cub"

Să urmărim consideraţiile estetice şi teologice ale lui Pavel Evdokimov faţă de icoana „Sfântului Chip": „Dacă icoana lui Hristos are întotdeauna ca model „Sfântul Chip", făcută, s-ar putea spune, de însăşi mâna lui Dumnezeu, arta occidentală va fi tot mai mult reprezentarea, făcută doar de mâna omului, a unui model uman. O imagine *religioasă* ne oferă chipul omului şi-L subînţelege pe Dumnezeu – Omul; icoana zugrăveşte ipostaza, făcând astfel posibilă vederea lui Dumnezeu în Om."[2]

Axa verticală a crucii tridimensionale se identifică simbolic cu arborele şi Axa lumii iar, din punct de vedere optic, razele solare care vor străbate vitraliul din centrul cupolei (la mijlocul unei zile de vară) se vor reflecta de pe suprafaţa emisferei din centrul pavimentului şi, din nou, de pe cupolă, dând naştere unei coloane de lumină.

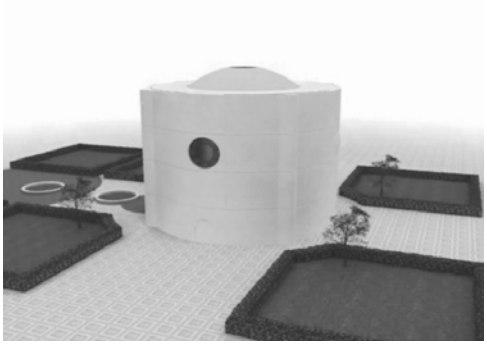


Fig. 4 – Vedere exterioară a instalaţiei

De altfel, simbolismul bolţii (**fig. 4**) se regăseşte în toate formele tradiţionale, dând naştere unor tipuri arhitecturale asemănătoare. Unul dintre acestea este o structură constituită dintr-o bază cu secţiunea pătrată, având deasupra o boltă mai mult sau mai puţin emisferică. Se poate aminti *stupa* budistă, *qubba* islamică

[1] Pavel Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseţii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 128

[2] Pavel Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseţii*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 150

sau modelul catedralei *Sfintei Sofia,* a căror formă generală este identică.

Portretul lui Iisus Hristos, preluat din icoana *Sfântul Chip – Acheropitul,* ocupă, în cadrul instalaţiei, aceeaşi ipostază centrală ca în majoritatea scenelor iconografice de pe pereţii laterali, astfel că, Hristos se identifică cu *Centrul* şi *Axa Lumii* (**fig. 5**).

Fig. 5 – Vedere interioară a instalaţiei „Dialog între sferă şi cub"

Structura primitivă a unei colibe, al cărei acoperiş în formă de boltă era susţinut de un stâlp ce unea vârful acoperişului cu solul, este aceeaşi cu a unei *stupa,* a cărei axă e reprezentată în interior, prelungindu-se uneori în sus, dincolo de dom. Axa nu trebuie să fie mereu reprezentată fizic, dat fiind că centrul solului ocupat de edificiu, adică proiecţia vârfului bolţii, este întotdeauna identificat virtual cu *Centrul Lumii,* fapt ce se află în strânsă legătură cu necesitatea ritualurilor ce fac din construirea unei biserici (în tradiţia creştină) o adevărată imitare a înseşi Creării Lumii.

Modulul obţinut prin desfacerea cubului C1, de dimensiuni egale cu ale icoanei „Sfintei Treimi", va fi prezent pe toate cele patru feţe laterale ale cubului C2 (al întregii instalaţii) şi va determina planurile interne ale feţelor sale laterale. Aceste patru module se vor intersecta cu cilindrul mare, care va „rotunji " – la interior – muchiile laterale ale cubului. Aceste muchii vor fi percepute, însă, la exteriorul instalaţiei, definind "colţurile" clădirii.

Astfel, ceea ce este plan în interior va fi perceput, la exterior, ca suprafaţă laterală a cilindrului iar ceea ce va fi cilindric în interior va fi plan în exterior, respectiv intersecţia ortogonală a feţelor laterale ale cubului mare.

Planul de bază al cubului mare C2, respectiv pavimentul instalaţiei, este determinat de intersecţia dintre pătratul matrice a cubului C2 şi cercul care generează sfera mare, respectiv cilindrul. În centrul acestui plan de bază a instalaţiei este determinată geometric prezenţa unei emisfere, generată de un cerc egal cu cercul în care este înscrisă icoana „Sfintei Treimi". Această emisferă este replica *micro* a cupolei (*macro*); în plan simbolic este *Graal*-ul, vasul sacrificiului divin, pe care îl găsim reprezentat în centrul icoanei lui Rubliov.

Vitraliul rotund din centrul bolţii, care înfăţişează *Chipul lui Hristos – Acheropitul,* este şi reprezentarea discului solar în calitatea sa de *Ochi al Lumii,* prin care se face trecerea din lumea manifestată în *Împărăţia lui Dumnezeu*. Acest element se identifică, în simbolismul evanghelic, cu *poarta strâmtă*, iar Iisus Hristos este – conform aceleiaşi doctrine – singurul mediator între cele două lumi.

Bolta, pe lângă simbolizarea Cerului şi – prin extensie – a ierarhiilor spirituale superioare nouă, se află în analogie cu alte forme care vizează dinamica spaţio–temporală: *Roata Pământească,* care este plană, reprezintă proiecţia *Roţii Cereşti* care are, ca şi bolta, forma unei porţiuni de sferă. Parasolul sau umbrela sunt obiecte a căror funcţiune simbolică reuneşte structura roţii şi pe aceea a bolţii, fiind echivalentele „portative" ale unui acoperiş boltit.

Intersecţia semicercurilor tangente la semisfera centrală a pavimentului (a căror diametru este dat de latura mică a *crucii latine*) descrie, în plan simbolic, cele patru râuri ale paradisului terestru ce amintesc, formal, de structura elicoidală a ADN-ului. Ele fac legătura între centru (a se vedea simbolismul centrului) şi periferie, respectiv suprafaţa laterală a cilindrului care preia mişcarea orizontală a râurilor paradisului, transformând-o în mişcare verticală şi ascensională (**fig. 6**).

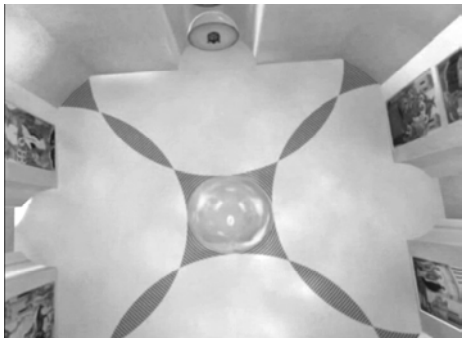


Fig. 6 – Vedere de sus a instalaţiei „Dialog între sferă şi cub"

Undele albastre şi aurii ale celor patru râuri ale Paradisului terestru sunt descrise de o spirală şi – după cum se ştie – forma spiralei este în strânsă legătură cu aceea a labirintului. Simbolismul labirintului este echivalent, în tradiţia creştină, cu cel al pelerinajului şi trebuie spus că, în general, parcurgerea labirintului trasat pe pavimentele unor biserici, era un substitut al pelerinajului în Ţara Sfântă.

Natura simbolică a materialelor care ar putea fi folosite la realizarea practică a proiectului este aceea specifică tradiţiei bizantine: pavimentul va fi realizat din piatră albă (calcar), cele patru „râuri paradisiace" vor fi realizate din ceramică albastră şi aurie, smălţuită. Emisfera din centrul pavimentului va fi aurită, ca şi pereţii laterali, tavanul şi cupola (la interior şi exterior), pentru a pune în valoare calitatea (originară) de *lumină solară* a aurului. Exteriorul instalaţiei va fi alb şi – asemenea planurilor drepte sau circulare din interior – nu va conţine nici un element sau structură decorative, a căror prezenţă este superfluă şi ar putea atinge unitatea stilistică şi conceptuală a proiectului.

La stânga peretelui frontal (al „Sfintei Treimi") vom avea peretele „Fiului"; la dreapta, peretele „Sfântului Duh"; iar peretele opus „Sfintei Treimi" va fi cel al „Tatălui" şi al *Judecăţii de apoi*, unde va fi şi intrarea principală, prin partea de jos şi centrală a acestui perete.

În centrul pereţilor „Fiului" şi al „Sfântului Duh" vor exista alte două căi de acces; toate uşile vor urma profilul arhitecturii, respectiv al suprafeţelor cilindrice, atât la interior cât şi la exterior. Pereţii laterali şi cel de la intrarea principală (al „Tatălui") vor fi împărţiţi în câte şase registre egale, respectiv pătratele definite de *crucile latine*, la exteriorul lor.

Peretele din stânga (al „Fiului") va conţine cele şase icoane care se află într-o directă determinare cu viaţa şi acţiunile majore ale lui Iisus Hristos: *Naşterea Domnului, Botezul Domnului, Schimbarea la Faţă, Intrarea în Ierusalim, Coborârea la Iad* şi *Înălţarea Domnului.*

Peretele din dreapta (al „Sfântului Duh") va conţine şase icoane care sunt corespunzătoare momentelor majore ale vieţii Maicii Domnului, ale acţiunii Sfântului Duh şi ale constituirii Bisericii creştine: *Naşterea Maicii Domnului, Intrarea Maicii Domnului în Biserică, Buna Vestire, Prezentarea lui Iisus la Templu, Coborârea Sfântului Duh* şi *Adormirea Maicii Domnului.*

Pentru descrierea însuşirilor geometrice şi simbolice ale instalaţiei „Dialog între sferă şi cub", găsesc necesar să amintesc câteva consideraţii desprinse din *Apocalipsa lui Ioan::* „Apoi unul din cei

şapte îngeri care ţineau cele şapte potire pline cu cele din urmă şapte urgii a venit şi a vorbit cu mine şi mi-a zis: ***«Vino să-ţi arăt mireasa, nevasta Mielului»***. Şi m-a dus în duhul pe un munte mare şi înalt; şi mi-a arătat cetatea sfântă, Ierusalimul care se pogora din cer de la Dumnezeu având slava lui Dumnezeu. Lumina ei era ca o piatră prea scumpă, ca o piatră de iaspis străvezie ca cristalul. Era înconjurată cu un zid mare şi înalt. Avea douăsprezece porţi şi la porţi doisprezece îngeri şi pe ele erau scrise nişte nume, numele celor douăsprezece seminţii ale fiilor lui Israel. Spre răsărit erau trei porţi, spre miazănoapte trei porţi, spre miazăzi trei porţi şi spre apus trei porţi. Zidul cetăţii avea douăsprezece temelii şi pe ele erau cele douăsprezece nume ale celor doisprezece apostoli ai mielului. Îngerul care vorbea cu mine avea ca măsurătoare o trestie de aur ca să măsoare cetatea, porţile şi zidul ei. Cetatea era în patru colţuri şi lungimea ei era cât lărgimea. A măsurat cetatea cu trestia şi a găsit aproape douăsprezece mii de prăjini. Lungimea, lărgimea şi înălţimea erau deopotrivă. I-a măsurat şi zidul şi a găsit 144 de coţi, după măsura oamenilor, căci cu măsura aceasta măsura îngerul. Zidul era zidit din iaspis şi cetatea era din aur curat ca sticla curată. Temeliile zidului cetăţii erau împodobite cu pietre scumpe de tot felul. Cea dintâi temelie era de iaspis, a doua de safir, a treia de halchedon, a patra de smarald, a cincea de sardonix, a şasea de sardiu, a şaptea de hrisolit, a opta de beril, a noua de topaz, a zecea de hrisopaz, a unsprezecea de iacint, a douăsprezecea de ametist. Cele douăsprezece porţi erau douăsprezece mărgăritare, fiecare poartă era dintr-un singur mărgaritar. Uliţa cetăţii era de aur curat ca sticla străvezie".[3]

[3] *Apocalipsa (21, 9)*

Instalaţia „Dialog între sferă şi cub" are patru porţi de acces dintre care trei sunt deschise accesului publicului, a patra – în centrul peretelui orientat spre Est – nefiind folosită. Acest perete va conţine, aşa cum am menţionat, icoana circulară a „Sfintei Treimi"[4] cu extensia ei în partea de jos a *crucii latine*. Ceilalţi trei pereţi sunt formal identici şi pot fi definiţi ca o proiecţie a icoanei centrale, dat fiind că în centrul crucii fiecăruia se află trei vitralii colorate, cu dimensiunile egale cu ale cercului icoanei şi cu dominante cromatice corespunzătoare celor trei Personaje angelice. Modul în care sunt structurate şi decorate aceste vitralii este determinat de aceeaşi schemă compoziţională internă a icoanei „Sfintei Treimi". Vitraliile sunt concepute pe marginea unor consideraţii simbolice despre natura şi rostul formei octogonale; de altfel octogonul este des utilizat în întreaga construcţie, atât a armăturii geometrice a instalaţiei cât şi a icoanei „Sfintei Treimi".

Peretele din stânga, al „Fiului", are ca dominantă cromatică roşul-violet, rupt prin juxtapunere cu fragmente colorate complementar şi colateral, preluate din întreg spectrul cromatic. După cum am menţionat, acest perete conţine şase icoane care descriu momentele cheie din viaţa Mântuitorului, dispuse de jos în sus şi de la stânga la dreapta astfel:

Schimbarea la Faţă	*Înălţarea Domnului*
Botezul Domnului	*Naşterea Domnului*
Intrarea în Ierusalim	*Coborârea la Iad*

Putem identifica un sens *superio*r de lectură pornind de la *Naşterea Domnului*, ca moment al începutului, continuând cu *Botezul Domnului*, *Schimbarea la Faţă* şi

[4] există mai multe variante circulare ale acestei scene, una din ele fiind o frescă pictată de Teofan Grecul

terminând cu *Înălţarea Domnului,* punct terminus al acţiunilor lui Hristos. Acestea vizează planul miraculos al momentelor descrise în Evanghelii.

O a doua lectură porneşte cu *Naşterea Domnului*, continuă cu *Botezul Domnului*, *Intrarea în Ierusalim*, terminându-se cu *Coborârea la Iad* şi vizează acţiunile terene ale Mântuitorului.

Peretele din dreapta conţine, la rândul său, celelalte şase icoane din ansamblul de douăsprezece, care constituie momentele principale ale calendarului creştin:

Adormirea Maicii Domnului	*Buna Vestire*
Naşterea Maicii Domnului	*Intrarea Maicii Domnului în Biserică*
Coborârea Sfântului Duh	*Prezentarea lui Iisus la Templu*

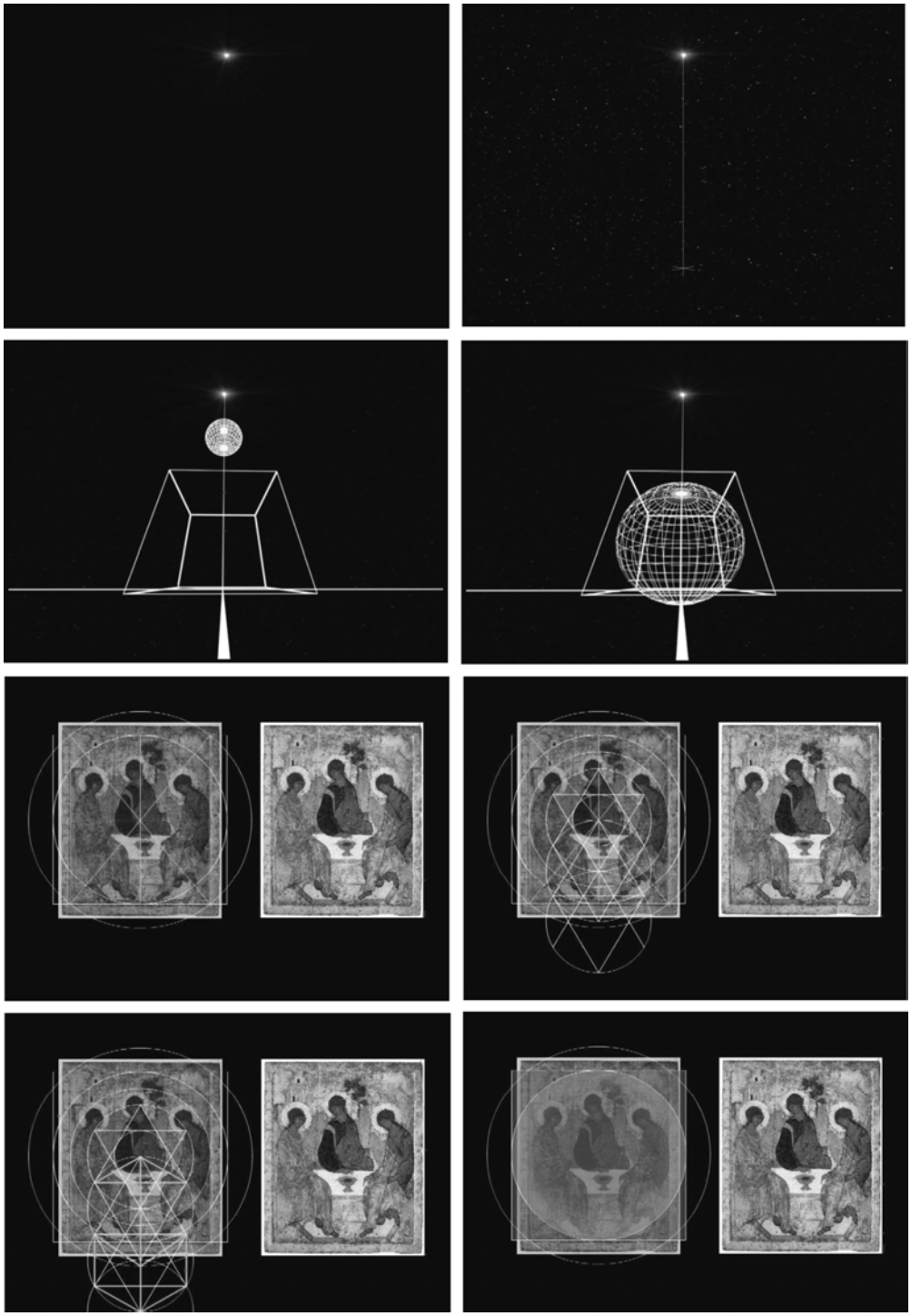
Lectura istoriei icoanelor din partea de sus porneşte cu *Naşterea Maicii Domnului,* continuând cu *Intrarea Maicii Domnului în Biserică*, *Buna Vestire* şi se încheie cu *Adormirea Maicii Domnului*. Planul terestru al evenimentelor majore din viata Sfintei Maria începe cu acelaşi moment al *Naşterii Maicii Domnului*, continuă cu *Prezentarea Mariei la Templu*, *Prezentarea lui Iisus la Templu* şi se încheie cu *Coborarea Sfântului Duh*, momentul naşterii bisericii creştine.

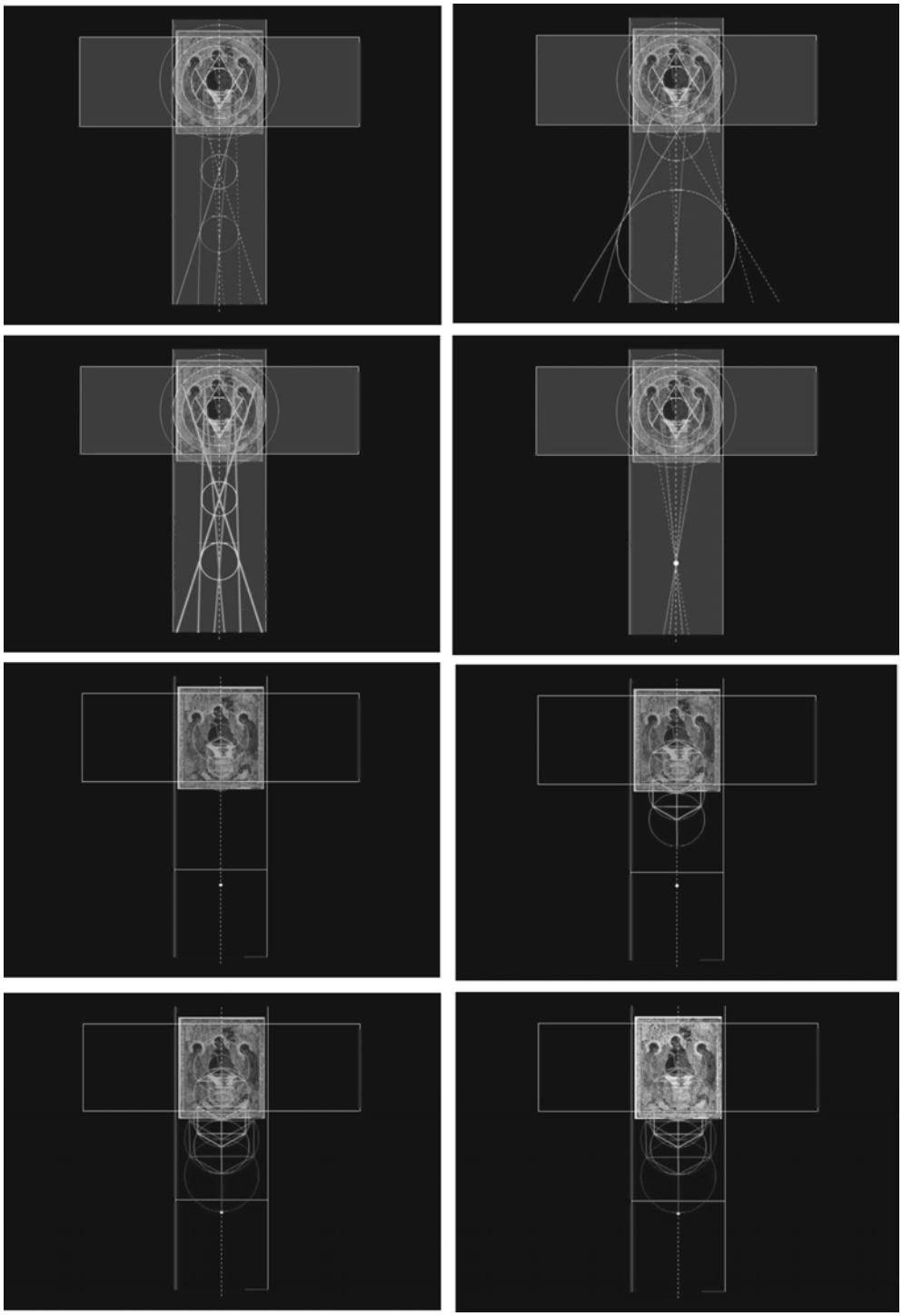
Cel de-al treilea perete, care conţine în centru vitraliul albastru, are şase scene ce înfăţişează *Judecata de apoi*, preluate de pe pictura murală aflată pe peretele nordic, exterior al bisericii mănăstirii Voroneţ, din nordul Bucovinei - una din capodoperele artei bizantine româneşti.

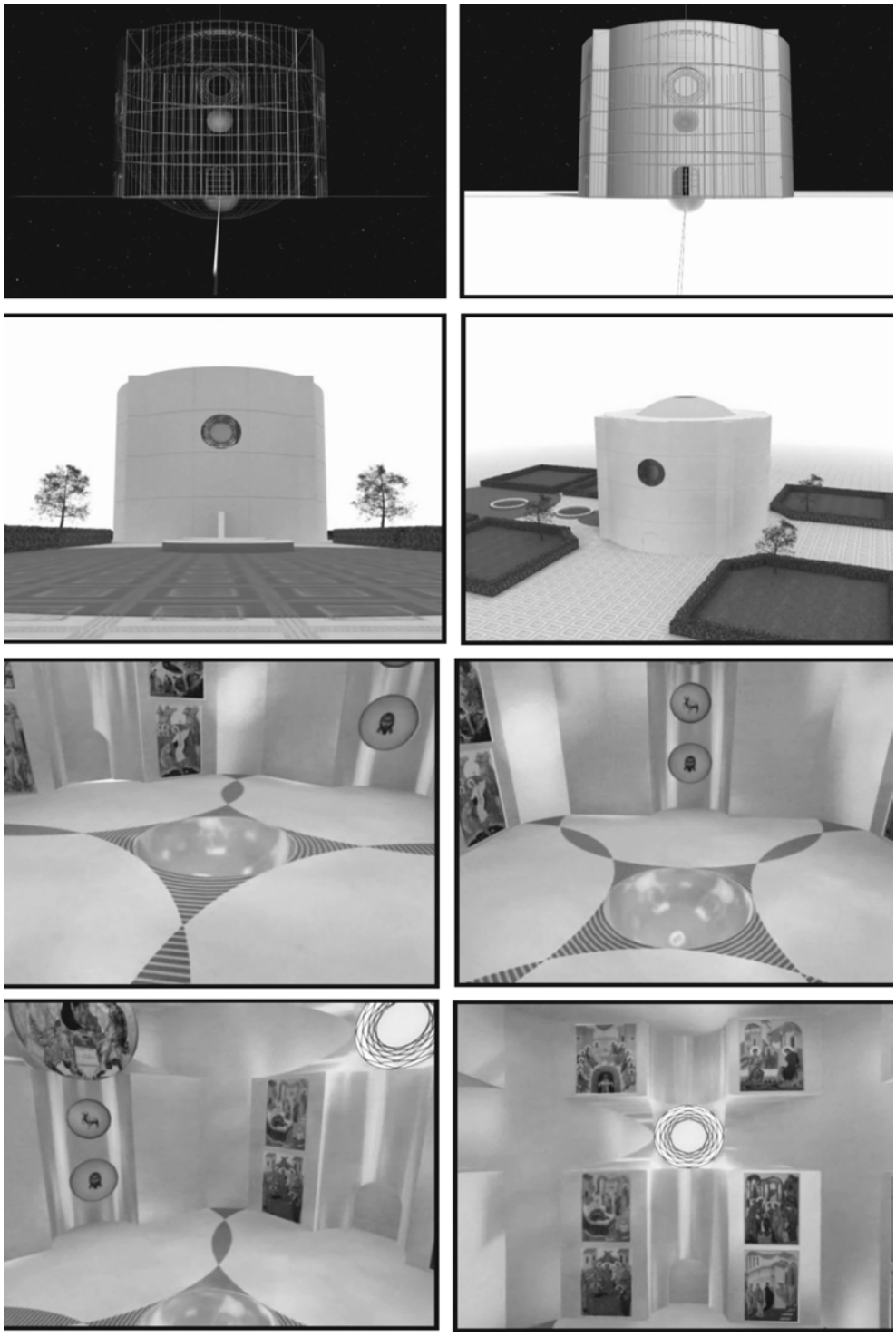
*

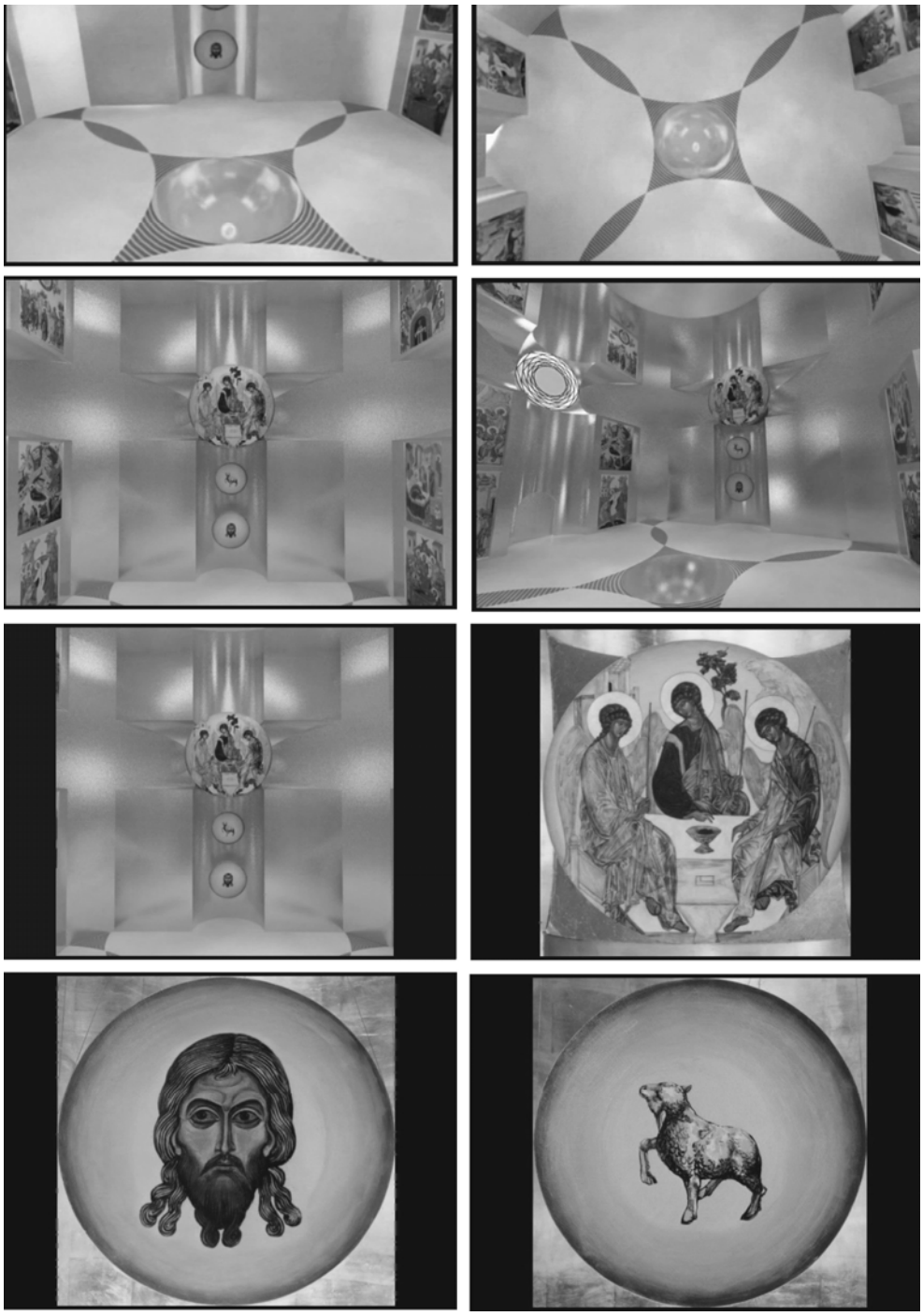
Proiectul instalaţiei "Dialog între sferă şi cub" este rezultatul unui îndelungat proces de sinteză a elementelor matematice, artistice, teologice sau de altă natură, mecanism dezvoltat înăuntrul teritoriului extrem de fascinant şi complex al iconografiei bizantine. El poate fi considerat ca fiind un autentic demers artistic postmodern, chiar dacă este fundamentat şi pe o platformă spirituală. Realizarea practică a unui astfel de proiect ar presupune îndeplinirea unei lungi serii de condiţii favorabile, astfel că nu ne rămâne decât să încheiem (sau să *începem*) cu acelaşi gând al lui Serghei Bulgakov: „De un lucru e greu să ne îndoim, şi anume că artei i-a fost destinat încă să mai ardă cu flacără religioasă. Pe acest teren e posibilă şi o nouă apropiere a artei şi cultului, o renaştere a artei religioase – nu stilizare, fie ea şi virtuasă, dar lipsită de inspiraţie şi neputincioasă din punct de vedere creator, ci creaţie absolut liberă şi de aceea sinceră până la capăt, însufleţită de rugăciune, aşa cum a fost marea artă religioasă a epocilor trecute. În orice caz, arta îşi păstrează cucerirea principală, din epoca „secularizării" – libertatea şi autonomia sa deplină: aducând la altar, în împrejmuirea Bisericii, jertfa inspiraţiilor sale, ea nu devine nicidecum heteronomă, nu se limitează pe sine, închizându-se premeditat în domeniul cultului, ci îşi păstrează lărgimea diapazonului, în orice caz ca pe o posibilitate" [5].

[5] Serghei Bulgakov – *Lumina neînserată*, Ed. Anastasia, Bucuresti, 1999, p. 513









Cristian NAE

Interpretarea ca argument. Despre sursele şi resursele unei noi definiţii funcţionalist-estetice a operei de artă

(Roger Pouivet, *Qu'est-ce-qu'une oeuvre d'art?*,
Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 2007, 128 p.)

Elaborată în maniera unei introduceri utile în dificila şi mereu actuala problemă a definirii artei şi a operei de artă, *Qu'est-ce-que-une oeuvre d'art?* îşi propune nu doar să traseze cadrele teoretice ale spinoasei probleme, prin travaliul unui comentariu critic asupra istoriei deja venerabile a problemei definirii artei din perspectivă analitică, ci şi să ofere un răspuns personal în dialog cu „tradiţia" printr-un un exerciţiu argumentativ în favoarea unei poziţii în primul rând ontologice cu privire la esenţa operei de artă, înscrisă în continuarea unei puternice direcţii definiţionale în discursul esteticii analitice: funcţionalismul estetic. Strategia nu este deloc surprinzătoare, utilizarea formei unei aparente introduceri într-o problemă pentru a argumenta în realitate o teză proprie deloc neglijabilă fiind o practică firească în literatura filosofică analitică în domeniu, iar preocuparea prezentă a autorului pentru definirea artei vine în continuarea preocupărilor ontologice exprimate într-o lucrare anterioară[1], decizia în favoarea unei anumite direcţii definiţionale fiind astfel rezultatul unei situări ontologice ferme, pe care acest volum are menirea de a o argumenta detaliat.

Structura cărţii combină exerciţiul comentariului istoric prin analiza argumentelor în favoarea marilor poziţii discutate cu analiza de text, beneficiind de o anexă cuprinzând comentariul a două fragmente: unul din Roman Ingarden, celălalt aparţinând ontologiei „evenimenţiale" susţinute de Gregory Currie. Din perspectiva unui exerciţiu exegetic, publicaţia poate fi aşadar privită unitar, ca un *opus* în două părţi, cuprinzând un travaliu de analiză istorică şi unul de exegeză tematică, ce permite o argumentare detaliată în favoarea unei definiţii estetic-funcţionaliste. Miza argumentativă a întregii lucrări este exprimată cu claritate: „Nu avem suficiente motive să abandonăm concepţia comună a operei de artă ca obiect literar, pictural, muzical, gestual etc., posedând caracteristici estetice reale care fac din el ceea ce este"[2].

Astfel, în prima parte a cărţii, traseul interpretativ ales de Roger Pouivet selectează punctele majore ale problematicii abordate. Autorul optează în prealabil pentru o abordare clasificatorie şi descrip-

[1] *L'ontologie de l'œuvre d'art*, Editions J. Chambôn, coll. Rayon Art, Nîmes, 2000.

[2] Roger Pouivet, *Qu'est-ce-qu'une oeuvre d'art?*, Librairie philosophique J. Vrin, 2007, p. 125.

tivă, argumentând în favoarea a trei criterii pentru definirea artei: *inteligibilitate, neutralitate, universalitate*[3]. Situarea anti-evaluativă a cercetării este salutară, deşi ea pare de la sine înţeleasă în demersul analitic, constituind chiar una din trăsăturile sale în opoziţie cu discursul continental al esteticii şi al filosofiei artei[4]. Chiar şi în discursul analitic, o definire evaluativă a artei nu este însă neobişnuită, fiind implicită în demersurile care definesc arta conform funcţiei sale de a produce plăcere estetică, tributare unui reflex modernist. Cu aceste clarificări metodologice încheiate, filosoful francez susţine posibilitatea unei definiri relaţionale a artei, refutând anti-esenţialismul pe baza slăbiciunii criteriului „asemănărilor de familie"[5]. Ulterior, demersul său trece în revistă posibilitatea unei definiri a artei deschisă şi exploatată *procedural* de teoria instituţională şi definiţiile istorice ale artei, sau *funcţional* de definiţia simbolică goodmaniană şi cele funcţionalist-estetice (Beardsley, Genette etc.). Utilizarea distincţiei între teorii procedurale şi funcţionale, încetăţenită prin contribuţia lui David Davies[6], este inspirată, facilitând clasificarea limpede a multiplelor definiţii ale artei propuse în literatura analitică a ultimelor patru decenii, pe care lucrarea de faţă o reuşeşte într-un spaţiu discursiv extrem de limitat. În acest cadru, poziţia sa se orientează ferm către o definiţie funcţionalistă estetică: „O operă de artă este o substanţă artefactuală a cărei funcţionare îi determină natura specifică"[7].

În economia argumentativă a lucrării, partea exegetică vizează, indirect, o argumentare atentă împotriva a două poziţii ontologice care par a contracara non-specificitatea estetică a operei de artă în calitate de „substanţă artefactuală" cu funcţionare estetică, susţinută de Pouivet, respectiv non-obiectualitatea ei. Este vorba de subiectivismul estetic specific fenomenologiei şi de ontologia acţională şi „evenimenţială" susţinută de Gregory Currie, conform căreia o operă de artă este instanţa unei acţiuni.

Prin urmare, aş putea spune că lucrarea manifestă o triplă miză. Ea reprezintă, pe de o parte, o introducere concisă extrem de utilă şi clară în această problemă, având meritul unei „distilări" exemplare a detaliilor într-un compediu cu adevărat „esenţial". Pe de altă parte, ea manifestă un exerciţiu exegetic interesant de urmărit pentru filosoful artei avizat, a cărui pertinenţă este incontestabilă chiar şi unei priviri maliţioase. Pentru lectorul avizat, în special pentru hermeneut, cele mai interesante puncte ale acestui traseu constau, evident, în expunerea istorică a problemei prin exerciţiul unei examinări atente a tezelor care instanţiază teoriile adverse sau pe cele similare. Dacă uneori argumentele şi criticile întâlnite sunt „tradiţionale" pentru cunoscători, precum problema definirii primei opere de artă în cazul teoriei istoric-intenţionale a artei[8], utilizarea acestora este condusă cu precizie şi eleganţă, constituind un rezumat de

[3] Condiţia de inteligibilitate pretinde ca o definiţie să nu conţină termeni pentru care o competenţă prealabilă (de teoria şi istoriei artei) ar fi necesară, cea a neutralităţii, ca definiţia să nu fie evaluativă (confundând arta cu expresia unei clase de valori), iar cea a universalităţii, ca definiţia să acopere *a priori* orice intră în sfera conceptului definit.

[4] Jean Marie-Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, Editions Gallimard, Paris, 1997.

[5] A se vedea criticile tradiţionale ale lui Maurice Mandelbaum, (*Family Resemblances and Generalizations Concerning the Arts*), Paul Ziff (*The Task of Defining a Work of Art*) şi William Kennick (*Does Traditional Aesthetics Rests on A Mistake?*).

[6] Stephen Davies, *Definitions of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.

[7] Roger Pouivet, *op. cit.*, p. 66.

[8] *Ibidem*, p. 53.

referinţă în literatura de specialitate. Alteori, întâlnim observaţii incontestabil pertinente şi inedite, precum critica statutului „amorf" al operei de artă în cadrul teoriei instituţionale, elaborată în deplină cecitate faţă de orice funcţie sau (inter)„acţiune" artistică efectivă[9].

În fine, cel mai important aspect în raport cu miza sa internă este acela că lucrarea argumentează convingător în favoarea unei situări teoretice personale notabile în această problemă. Însă în cea din urmă privinţă se impune o reconsiderare mai atentă a principalei sale asumpţii ontologice, cea a operei de artă ca „obiect intenţional cu funcţionare estetică", a cărei miză şi argumentare este remarcabilă pentru filosofi şi esteţi, dar discutabilă pentru adepţii unei concepţii diferite asupra normativităţii analizei filosofice în raport cu practica artistică, precum şi asupra istoricităţii fenomenului artistic, specifică artiştilor şi criticilor de artă.

În primul rând, argumentarea desfăşurată de Roger Pouivet, ireproşabilă sub raport logic, vădeşte minore derapaje metodologice reducţioniste în favoarea propriei poziţii esenţialiste. Din perspectiva unei filosofii mult mai apropiate de istoria artei contemporane şi de teoretizarea empirică şi critică a fenomenului artistic, extensia metodologică prezentă în pretenţia definirii artei prin demersul unei analize pur filosofice este reductivă. Spre exemplu, sunt de acord cu faptul că definirea evaluativă a artei constituie una din problemele majore ale teoriei moderne a artei, fapt remarcat de Roger Pouivet. Din păcate, deşi autorul optează clar pentru o abordare descriptivă şi elimină pe bună dreptate condiţia reuşitei din definirea operei de artă (căci, evident, nu toate operele de artă sunt şi valoroase)[10], el asumă şi condiţia universalităţii unei definiţii, necesară dar reductivă în faţa relativismului istoric: căci însuşi conceptul de artă este şi a fost istoric modificabil. De asemenea, Pouivet acuză preocupările pentru „cazurile de limită" în artă, specifice atitudinii anti-esenţialiste sau celei „quietiste"[11], de a manifesta un interes nefiresc şi contra-intuitiv faţă de limită şi periferie. Căci susţinătorii acestor tipuri de investigaţie le consideră a reprezenta tocmai „nucleul dur" al definirii artei[12]. Dar aceasta înseamnă a argumenta în favoarea unei tradiţii proprii cel mult filosofiei artei, nu şi practicii artistice efective contemporane. Căci pentru criticul de artă şi „practicianul" actual nu mai este nimic contra-intutiv în utilizarea non-estetică a artei, sau în utilizarea *readymade*-ului sau a artei conceptuale. Dimpotrivă, practicile artistice ce par limitrofe definirii substanţialist-estetice a operei de artă au devenit astăzi de-a dreptul canonice.

În cea de a doua privinţă, susţinerea unei poziţii ontologice substanţialiste presupune, evident, o nechestionată încredere în sincronicitatea fenomenului artistic, privit anistoric. Într-o asemenea perspectivă, clasa operelor de artă reprezintă o clasă ontologică stabilă, indiferentă la modificările conceptului de artă ca atare în istoria practicii artistice. Or, deşi recunoaşte faptul că opera de artă presupune un context cultural, un ansamblu de practici şi comportamente educate, de convenţii instituţionale şi o istorie a artei, Roger Pouivet consideră că, ontologic, este necesară existenţa prealabilă a unui obiect-suport. Strict onto-logic, autorul francez

[9] *Ibidem*, p. 48.

[10] *Ibidem*, pp. 17-18.

[11] Spre exemplu, definirea nominală, recursivă sau convenţională a artei sunt definiţii „non-reale" ale acestui concept.

[12] În opinia autorului, atitudinea „quietistă" este specifică tuturor tentativelor unei definiţii non-reale a artei. Cf. Roger Pouivet, *op. cit.*, pp. 29-30.

este perfect îndreptăţit, numai că, la nivelul unei analize istorice, nu toate obiectele artistice rezultate în cadrul practicilor corespunzătoare au funcţionat *estetic* în toate perioadele istoriei a ceea ce astăzi numim artă. Iar intenţionalitatea estetică *per se*, ca şi funcţionarea sa „de dragul artei", este exclusiv o caracteristică a artei moderne[13].

În concluzie, propunerea funcţionalist-estetică a lui Roger Pouivet este, sub raport filosofic, o salutară tentativă de „normalizare" a disputelor recente cu privire la definirea artei. Din păcate, ea poate fi convingătoare pentru filosofi, dar discutabilă pentru criticii de artă şi teoreticienii artei contemporane, contribuind astfel nu la o clarificare a domeniului artei, ci la limpezirea sferei propriului discurs: cel al filosofiei. Interpretarea tradiţiei discursului filosofic despre artă prin exerciţiul argumentativ omite astfel o interpretare a istoriei propriului obiect: arta ca practică culturală. Şi astfel, contribuie la continuarea tradiţiei unei ireductibile divergenţe între artă şi filosofie, conform căreia artiştii creează fără a se sinchisi de normele filosofilor, iar filosofii se adresează de fapt propriei comunităţi culturale, lipsind propriul discurs de orice finalitate practică.

[13] Vezi Paul Oskar Kristeller, "The Modern System of the Arts", *Journal of the History of Ideas*, vol. 12, no. 4, 1951; Peter Bürger, *Theory of Avant-Garde*, Manchester University Press, 1984; Hans Belting, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, University of Chicago Press, 1994; Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, 1998.

Dana ŢABREA

Jocul interpretării

(George Bondor, *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării*, Editura Humanitas, 2008, 340 p.)

Editura Humanitas a publicat recent cartea lui George Bondor despre Nietzsche, intitulată sugestiv *Dansul măştilor. Nietzsche şi filosofia interpretării*. Apariţia unei lucrări amplu documentate despre Nietzsche, care să valorifice textele târzii ale filosofului german, cât şi o vastă bibliografie critică occidentală de maximă actualitate reprezintă un câştig enorm pentru studentul şi cercetătorul român, o bucurie pentru cititorul avizat, interesat de gândirea lui Nietzsche. Cu atât mai mult cu cât literatura de specialitate din România nu a putut dispune până în prezent de o lucrare atât de serioasă despre Nietzsche!

Proiectul acestei cărţi îşi are originea în teza de doctorat a autorului ei, intitulată *De la metafizică la hermeneutică. Friedrich Nietzsche*, susţinută în 2004 la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iaşi. Dacă iniţial, în teza sa de doctorat, George Bondor a avut în vedere cazul Nietzsche ca o ilustrare a deconstrucţiei metafizicii din perspectivă hermeneutică, actualul volum explicitează conceptele şi temele fundamentale ale filosofiei lui Nietzsche în baza coeziunii pe care le-o conferă ideea de *interpretare*. Astfel, filosofia nietzscheană este oferită spre lectură în forma unei *hermeneutici existenţiale*, la baza căreia regăsim ideea că *fiinţa este interpretare*, de unde nu mai e decât un pas până la a spune, odată cu Gadamer, că „fiinţa care poate fi înţeleasă este limbaj". Orice existenţă, atât în sfera umanului cât şi în sfera organicului ori a anorganicului, este interpretare, dat fiind faptul că „toate voinţele de putere interpretează". Interpretarea devine în acest fel conceptul central prin care îl citim pe Nietzsche. Chiar titlul volumului, o dată reformulat, înseamnă dansul (manifestarea) interpretărilor.

Lucrarea este structurată în cinci capitole: 1. „De la forţă la voinţa de putere" (analiza unor concepte esenţiale pentru înţelegerea filosofiei lui Nietzsche, cum ar fi voinţa de putere, forţă, evaluare, putere, dominare); 2. „Interpretarea ca fenomen universal" (aprofundarea legăturii dintre conceptul voinţei de putere şi cel de interpretare); 3. „Genealogie şi istorie" (analiza metodei genealogice, privită drept critică a moralei); 4. „Nihilism şi metafizică" (analiza nihilismului ca mod de a fi al europeanului modern); 5. „În labirintul metafizicii" (identificarea resorturilor criticii metafizicii ca platonism, urmărind decostrucţia metafizicii prin punerea în discuţie a disciplinelor ei fundamentale, anume ontologia, teologia naturală, cosmologia şi psihologia raţională).

Dansul măştilor, ca metaforă, invită la surprinderea jocului inepuizabil al devenirii, care în forma unei etalări de perspective ierarhizate şi suprapuse nu trimite mai departe înspre o iluzorie esenţă a filosofilor. Lumea, în viziunea lui Nietzsche, este asemenea unei sfere cu centrul pretutindeni şi circumferinţa nicăieri, pentru că în orice punct forţe opuse – active şi reactive – se pot ciocni, pentru a da seama de manifestarea voinţei de putere, creând atât un centru

de forţă cât şi un centru perspectival dinspre care realitatea se construieşte în imanenţa ei. Totalitatea acestor perspective infinite este, totodată, indefinită, pentru că perspectivele nu se însumează monadic, ci se desfăşoară dinăuntru în afară, caz în care spunem că lumea nu-i decât interpretare, ori dinafară înspre interior, caz în care spunem că instinctele noastre interpretează lumea. Disoluţia subiectului şi a obiectului lasă loc perspectivismului. După cum arată autorul, Nietzsche susţine că interpretarea este prezentă în toate sferele existenţei (anorganică, organică, umană). În lumea anorganică, interpretarea se referă la raportul imediat dintre două existenţe învecinate, iar apanajul acestei interpretări îl constituie *adevărul* tocmai pentru că lipseşte mijlocirea prin valori, credinţe, concepte, teorii. O dată intrate în scenă acestea din urmă, adevărul este ocultat de minciună. Se impune o clarificare conceptuală, realizată foarte bine de George Bondor în paginile cărţii, între *percepţii*, *interpretări* şi *perspective*. Despre *percepţie* Nietzsche vorbeşte atunci când are în vedere lumea anorganică, cu referire la interpretarea din care lipseşte medierea. *Interpretarea* se referă, în general, la raportarea voinţei de putere la lume: voinţa de putere interpretează, impunând diferenţe de putere (conflictul forţelor) şi, interpretând, constituie lumea, care nu-i decât joc al interpretărilor. În fine, *perspectiva* numeşte interpretarea care presupune medierea, astfel că nu putem vorbi de perspectivă decât în ceea ce priveşte sferele organică şi umană. În ceea ce priveşte organicul, Nietzsche tematizează corpul, considerat metaforă a pluralităţii. Asemeni unui stat perfect ierarhizat cu guvernatori şi guvernaţi, corpul nostru, ba chiar fiecare organ în parte, reprezintă punctul de intersecţie al unor forţe, dintre care unele reuşesc să domine, iar altele sunt dominate. Voinţa de putere interpretează la nivel organic în sensul că apar noi organe şi noi funcţii adecvate unor scopuri noi, organismele se reproduc, organele se specializează. În sfera umanului, instinctele, afectele, nevoile reprezintă subiectul interpretării. Dincolo de toate acestea, omul nu e nimic. Orice evaluare a noastră e rodul instinctelor noastre, iar a considera că există un sens, o valoare inerentă lucrurilor e rezultatul unui act de proiecţie. Atunci când interpretările sunt considerate realităţi avem de a face cu fenomenul disimulării. Dintre toate modalităţile existenţei, omul este în cea mai mare măsură înzestrat cu facultatea de a minţi. Îndepărtându-se de facticitatea pură a lucrurilor, el numeşte devenirea aparenţă, refugiindu-se în construcţiile raţionale (idei, idealuri, valori, teorii) şi neglijând faptul că acestea sunt în egală măsură rodul jocului puterii şi al interpretării.

Singura atitudine valabilă în faţa jocului inepuizabil al interpretărilor o reprezintă afirmarea pluralităţii existenţei, cu alte cuvinte a devenirii, demascarea falselor măşti ale metafizicii, religiei şi moralei (iluzia unităţii conştiinţei şi a eului; iluzia obiectivităţii lumii; iluzia adevărului) şi înlocuirea lor cu măştile autentice (ficţiunile artistice), a căror minunată evanescenţă este acum pe deplin evidenţiată. Ceea ce trebuie reţinut este că dincolo de orice mască nu ne aşteaptă nimic de ordinul unui chip ultim (substanţa, esenţa, fiinţa etc.), ci doar o nouă mască, şi aşa mai departe ad infinitum. Cu această idee, autorul identifică nu doar figura centrală a filosofiei lui Nietzsche, ci şi influenţele acestei gândiri asupra filosofiei sfârşitului de secol XX.

Elena BĂLTUȚĂ

Reabilitarea fenomenologică a olfacției. Cu nările larg deschise

(Mădălina Diaconu, *Despre mirosuri şi duhori. O interpretare fenomenologică a olfacției*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, 238 p.)

Despre mirosuri filosofii au vorbit cel mai adesea în chip negativ. Le-au considerat ca aparţinând unui simţ inferior, laturii animalice a omului, sau le-au asociat cu sălbaticul, cu figura străinului. Astăzi, numeroasele studiile despre olfacţie sunt în principal apanajul chimiştilor, biologilor sau parfumierilor şi mai puţin al filosofilor, abordările din această ultimă perspectivă aflându-se abia la început.

Cartea Mădălinei Diaconu[1], *Despre mirosuri şi duhori. O interpretare fenomenologică a olfacției* propune însă o reabilitare a mirosului atât în planul teoriei estetice, cât şi în plan pur filozofic, prin recursul la o interpretare în cheie fenomenologică. Autoarea este doctor în filozofie al Universităţii din Bucureşti şi al Universităţii din Viena. A publicat în ţară volume precum: *Pe marginea abisului. Søren Kierkegaard şi nihilismul secolului al XIX-lea* (1996); *Ontologia operei de artă în lumina principiului identităţii* (2001), iar în străinătate: *Blickumkehr. Mit Martin Heidegger zu einer relationalen Ästhetik* (2000); *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne* (2005); *Bukarest-Wien. Eine kulturhistorische Touristik an Europas Rändern* (împreună cu Lukas Marcel Vosicky, 2007). În prezent este coordonatoarea proiectului interuniversitar *Haptic and Olfactory Design*.

Cercetarea asumată în volumul de faţă debutează cu o analiză istorică în capitolul intitulat *Spiritul care adulmecă sau Nasul filozofilor* unde este prezentat, în manieră succintă, felul în care mirosul a fost receptat de către filosofi, începând cu Platon şi terminând cu abordările propuse de fenomenologie. După schiţarea cadrului istoric, cercetarea avansează către ţelul propus printr-o metodă descriptiv-tematică în capitolele doi şi trei, care propun o interpretare în cheie fenomenologică a olfacţiei. Capitolele patru şi cinci continuă analizând aspecte practice prezente în estetica mirosului şi oferă câteva sugestii pentru formularea unei teorii a olfacţiei. Ultimul capitol, cu toate că este scris cu intenţia explicită de a descrie mediul în care au loc activităţile de creare şi de receptare a parfumurilor (vezi p. 9), sfârşeşte prin a-şi rata miza, concentrându-se asupra comparaţiei dintre Ţara Huzurului şi hypermarket-uri. Din acest motiv ultimul capitol face notă discordantă, fiind inconsecvent argumentului şi intenţiei principale ale cărţii.

Încercarea de repunere a mirosului în drepturile de care a fost privat în decursul istoriei filozofiei este realizată de către Mădălina Diaconu prin intermediul unei interpretări fenomenologice. Articulaţiile acestei interpretări apar descrise în volum începând cu capitolul

[1] Pentru cei interesaţi, mai multe detalii despre activitatea academică, precum şi articole semnate de Mădălina Diaconu pot fi accesate pe adresa de internet http://homepage.univie.ac.at/madalina.diaconu.

doi, intitulat *Nazurile nasurilor*, şi terminând cu *Compoziţii olfactive*, capitolul cinci. Pe parcursul celor patru capitole sunt descrise tematic structurile experienţelor ce trec prin grila mirosului. Astfel aflăm cum, prin intermediul olfacţiei, subiectul îşi constituie identitatea corporală, socioculturală şi cea narativă. Analiza propriuzis fenomenologică este centrată tocmai pe problema subiectului olfactiv: constituirea lui, felul în care îşi manifestă percepţia şi reprezentarea, modul specific de cunoaştere, relaţia cu spaţiul şi timpul, raporturile sale cu mediul sociocultural, cu comunitatea.

Teza principală a acestei cercetări este că subiectul olfactiv este, dintr-o anumită perspectivă, unul dinamic, caracterizat de mişcare şi starea de deschidere, un subiect a cărui activitate nu poate fi suspendată decât în cazuri excepţionale sau odată cu instalarea morţii, deoarece nu avem capacitatea de a ne închide nările, precum facem cu ochii. În acelaşi timp, acest subiect este tranzitiv (se miroase *pe* sine) şi totodată intranzitiv (miroase *a* sine), având capacitatea de a modifica timpul şi spaţiul în funcţie de mirosurile pe care le resimte sau în funcţie de datele memoriei olfactive. Din aceste motive subiectul olfactiv este caracterizat de ceea ce Heidegger numea *in-der-Welt-sein* (*faptul-de-a-fi-în-lume*). Graniţa dintre subiect şi obiect, mirosul în acest caz, este estompată, subiectul miroase, dar în acelaşi timp este absorbit, învăluit de miros, motiv pentru care percepţia olfactivă este caracterizată prin pasivitate: nasul este afectat de către mirosuri, neputându-se împotrivi acestora. În cuvintele lui Kant „cel care îşi scoate din buzunar batista parfumată le impune tuturor celor din preajmă mirosul, împotriva voinţei lor, şi îi obligă să se desfete, dacă vor să respire" (p. 27).

Odată resimţit, mirosul atrage cu sine modificarea spaţiului, care nu mai este înţeles în termenii distanţei, ci în cei ai apropierii, locul devenind însuşi mirosul resimţit. În acest cadru subiectul, chiar dacă actul perceperii este pasiv, se află într-o continuă mişcare, experimentând în permanenţă harta olfactivă a lumii. În acest mediu plin de excitanţi olfactivi, cunoaşterea adiacentă simţului olfacţiei se caracterizează prin dinamism, fiind asemeni subiectului care îi dă naştere, mereu pe drum. Cu toate că acest tip de luare la cunoştinţă este numit, cu oarece rezerve, cunoaştere, autoarea menţionează faptul că mirosurile nu sunt conceptualizabile integral, fără rest, poate şi pentru că reprezentarea lor aduce în prezent întregul eveniment-cadru în care mirosul s-a manifestat iniţial. În genere reprezentarea olfactivă necesară în procesul de cunoaştere este asemenea unei urme dinamice, care se pierde, dar lasă totuşi un semn al trecerii ei, o *prezenţă a absenţei*. Resimţirea acestei urme activează eurile istorice punctuale, conectându-le cu eul actual prin suprapunerea unor straturi temporale şi spaţiale într-o istorie care constituie identitatea narativ-personală a eului: „puterea evocativă a mirosurilor este un factor de constituire a biografiei subiectului, drept unitate în diversitate. Profunzimea trecutului îi conferă eului plat din prezent adâncime şi caracter. Eul devine sine" (p. 93). Evenimentul receptării unui miros pune în mişcare resorturi intime care reuşesc să proiecteze eul în trecut, făcând posibilă atât recunoaşterea unei situaţii, cât şi recunoaşterea sinelui. Această dublă recunoaştere confirmă însăşi actualitatea eului.

Pe lângă această identitate numită narativă, mirosul corporal individualizează alte două tipuri de identitate: una trupească şi, în dependenţă de ea, una

socio-culturală, care stabileşte graniţele unei comunităţi închise. Identitatea trupească devine explicită în urma autodedublării, a efortului sciziunii sinelui, cu alte cuvinte a efortului pe care subiectul îl depune atunci când încearcă să îşi resimtă propriul miros. Dar, cum omul face parte din societate, contactul cu celălalt face posibilă, graţie capacităţii critice a nasului, constituirea identităţii socio-culturale. În acest context frumos miros cei dragi, casa, pe când străinul este cel care se diferenţiază de noi înşine prin miros – «cei ce miros urât sunt întotdeauna numai ceilalţi: ei pot fi rromii în România, turcii şi „iugoslavii" în Austria, cu mirosurile lor puternice de bucătărie, „nemţii" nespălaţi în Franţa şi „negroteii" în Europa şi Statele Unite, ca să nu mai vorbim de evrei, cu prezumtivul lor miros de usturoi (…) Dimpotrivă, în Africa şi Japonia, albii sunt cei care îţi mută nasul din loc cu mirosul lor de urină sau de unt» (p. 87). Mirosul devine aşadar un criteriu de acceptare sau de respingere a celuilalt, stabilind totodată graniţele unei recunoaşteri ce lasă să se întrevadă cum anume sunt puse la lucru întrebuinţări mai vechi ale nasului, precum precunoaşterea, semnalizarea pericolelor, intuiţia.

Cartea Mădălinei Diaconu are meritul de a îmbina adecvat metoda fenomenologică cu expunerea descriptivă a informaţiilor istorice. Astfel, volumul poate suporta cel puţin două lecturi efectuate prin grile diferite. Una ar fi găsirea şi probarea unei interpretări filosofice a olfacţiei, alta ar fi lectura cu scop pur informativ sau de destindere, volumul cuprinzând descrieri savuroase ale substanţelor din care sunt realizate parfumurile, ale modului şi scopului în care acestea au fost întrebuinţate. Spre exemplu, în China antică şi în India parfumurile au circulat sub forma beţigaşelor parfumate sau a prafurilor aromate, a lumânărilor şi a casoletelor plăcut mirositoare, pe când în Evul Mediu occidental pomezile – parfumuri solide încapsulate sub diverse forme – erau purtate la brâu pentru a-l păzi pe purtător de boli.

Diversitatea nivelurilor interpretative se datorează şi bibliografiei consistente şi vaste, din domenii precum filosofia, biologia, neuroştiinţele, chimia sau istoria. *Despre mirosuri şi duhori* atrage nu numai prin hermeneutica propusă, ci şi prin erudiţie, prin stilul clar, seducător, pe alocuri neconvenţional, care reuşeşte nu de puţine ori să transmită în mod concret cititorului senzaţii olfactive. Asemeni parfumului franţuzesc alcătuit din nuanţe, volumul *Despre miresme şi duhori* are acea *note de base* specifică prin interpretarea fenomenologică propusă, *note de coeur* concretizată prin datele şi informaţiile privitoare la parfum şi la istoria acestuia şi *note de tête* care oferă lectorului senzaţia discretă de parfum chiar şi după ce volumul a fost parcurs.

Ioan Alexandru TOFAN

O nouă etică?

(Bogdan Olaru, coord., *Controverse etice în epoca biotehnologiilor*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2008, 274 p.)

Cartea coordonată de Bogdan Olaru – *Controverse etice în epoca biotehnologiilor* – nu este una care se citeşte doar în sălile de curs. Problematica pe care autorii şi-o asumă ca miză este deopotrivă una teoretică – de extracţie filosofică –, instituţională – vizând legislaţia şi exerciţiul puterii – şi, nu în ultimul rând, una care ţine de situarea în lume a individului, de buna formulare a dilemelor şi întrebărilor ce dau chip condiţiei sale cotidiene.

Contribuţiile autorilor, la care mă voi referi mai jos, se constituie ca încercări de „etică medicală" (p. 22). Probleme tradiţionale ale filosofiei îşi cer o remodelare, întrucât descoperirile din domeniul biotehnologiilor duc la reformularea unuia dintre termenii primi ai reflecţiei: cel de *viaţă*. Dacă în mod tradiţional *viaţa* se definea ca premisă, ca dat, încărcat fiind de conotaţii teologice sau, dimpotrivă, naturaliste, biotehnologia contemporană ajunge la o definiţie a vieţii în forma unei construcţii şi, de aici, a posibilităţii reconstrucţiei ei. Descoperirile din domeniul geneticii aduc viaţa în puterea purtătorului ei, iar geneticianul – sau medicul, practicianul – devine în acelaşi timp judecător şi origine a unei categorii, iniţial restrânse, de forme de viaţă. De aici, necesitatea reevaluării problemelor etice care decurg din libertatea ce însoţeşte noua tehnologie care dă viaţă... *vieţii*. Problema subiectului moral, a responsabilităţii, a categoriilor morale intră astfel în atenţie. Spre exemplu, van den Daele ajunge să vorbească despre o „etică a speciei", nu a individului, dotat cu raţiune, dar supus accidentului genetic, un fenomen implicit evoluţiei şi care contribuie la realizarea „performanţei" speciei în ansamblul ei. *Solidaritatea genetică* sau *responsabilitatea genetică* sunt concepte care iau astfel naştere plecând de la definiţia pe care genetica o dă vieţii. Într-un alt plan, o problemă de principiu este aceea a dilemei dintre imperativul de a prezerva natura şi tentaţia reconfigurării ei prin tehnicile bioingineriei. Autorii articolelor nu ocupă poziţii partizane; prezentarea argumentelor, a categoriilor implicate în dezbatere, a precauţiilor care vizează diferenţa dintre practica eugeniei şi cea a prevenirii maladiilor reprezintă un succes al analizelor prezente în lucrare. Problema anunţată de autori şi care rămâne deschisă în acest moment este dacă biotehnologia este în măsură să dea naştere în etică unei noi paradigme sau dacă ea conduce doar la o reformulare a termenilor şi enunţurilor filosofiei practice în varianta ei clasică.

Al doilea registru al analizei, cel al consecinţelor pe care biotehnologiile le au în domeniul instituţional, este precizat prin discuţiile în marginea legislaţiei privind transplantul de organe sau tehnicile reproducerii asistate. O întrebare de acest tip priveşte obligaţia prezumtivă a indivizilor de a exprima în timpul vieţii opţiunea de a dona în momentul morţii organe, altfel spus de a-şi asuma corpo-

ralitatea cu responsabilitate şi de a concepe propriul corp ca resursă vitală.

Al treilea registru constituie, în ceea ce mă priveşte, un important câştig al cărţii. Autorii reuşesc să scoată problematica la care se referă din spaţiul îngust al dezbaterii academice şi să o reformuleze în termenii dilemelor cotidiene. Un exemplu este cazul lui Terry Schiavo. Departe de a ţine doar de competenţa comisiilor de etică, acest caz al americancei care a „trăit" timp de 15 ani în stare vegetativă, asistată de aparate, a constituit un eveniment de presă şi a obligat, prin gravitatea lui, la o luare de poziţie şi la o asimilare a acestor poziţii în sfera dezbaterii publice. Se poate vorbi aproape de responsabilitatea de a lua o poziţie şi de a nu ignora confruntarea cu întrebările vitale ale existenţei umane: „Avem obligaţia de a ne confrunta cu reprezentarea despre propriul sfârşit şi, mai ales, cu posibilitatea că ni se poate întâmpla şi nouă să fim livraţi fără putere de decizie unei instanţe străine, care e nevoită să imagineze un răspuns la întrebări pe care noi am omis să le punem" (p. 15). Responsabilitatea nu vizează, astfel, doar acţiunea, ci şi reflecţia: suntem, s-ar putea spune, responsabili pentru modul în care celălalt ar putea acţiona şi care, în absenţa deciziei noastre, devine la rândul său responsabil pentru utilizarea biotehnologiilor în ceea ce ne priveşte. Departe însă de a deveni o chestiune formală, chestiunile etice ridicate în carte îşi asumă, de fapt, propriile limite: redescoperirea vieţii prin intermediul tehnicii nu face posibil, în mod direct, un răspuns universal la întrebarea despre sensul ei: „Este posibil ca astfel de cazuri să fie dintre cele care nu au doar o soluţie, ci sunt dileme individuale, conflicte care se joacă pe scena complicată a trăirilor unui anume individ" (p. 21). Ţinând, în fond, de presupoziţiile şi opţiunile ultime ale indivizilor în ceea ce priveşte propria lor viaţă, deciziile ies din domeniul, în multe locuri, formal al eticii, şi ajung – cu toată rezerva pe care autorii o au faţă de acest termen – în cel al metafizicii.

Contribuţiile autorilor vizează problemele schiţate mai sus, plecând nu numai din perspective diferite de abordare, ci folosind şi instrumente diferite. Formaţia diversă a autorilor (activi în domeniul filosofiei şi medicinei legale) asigură cărţii o deschidere interdisciplinară, perspectiva etică dând, în acelaşi timp, coerenţă demersului, luat ca întreg. Astfel, Ion Copoeru şi Nicoleta Szabo tratează în primul studiu, pe urmele lui Nietzsche şi Husserl, problema conceptului de *responsabilitate* din punctul de vedere al activităţii profesionale în România post-decembristă. Cristina Gavrilovici, Beatrice Ioan şi Vasile Astărăstoae dezbat, în a doua contribuţie, o temă ce poate fi văzută ca particularizare şi concretizare a primului studiu: anume, relaţia medic-pacient, altfel spus, responsabilitatea din punctul de vedere al concretizării ei în cazul profesiunii medicale. Teodora Manea porneşte de la una dintre implicaţiile studiului anterior, anume responsabilizarea pacientului în actul medical, pentru a vorbi despre responsabilitatea faţă de propriul corp: acesta devine, ca urmare a reconfigurărilor tehnice, un *biofact*, intrând într-o regiune ontologică incertă, care pune probleme etice specifice. Bogdan Olaru aduce problema responsabilităţii în domeniul relaţiei părinte-copil, prin dezbaterea *principiului beneficienţei reproductive*. Prin instrumentul screening-ului prenatal se ridică atât o problemă de responsabilitate faţă de sănătatea generaţiilor viitoare, cât şi, corelativ, una a raporturilor de putere în cadrul acestei relaţii. Nicolae Morar readuce problema din particularizările pe

care le cunoaşte în contribuţiile precedente în domeniul cercetării „fundamentale": cu ajutorul modelelor specifice eticii discursului (Apel, Habermas), autorul rescrie problemele diferitelor relaţii în care poate intra subiectul uman, pentru a descoperi insuficienţa acestui tip de etică în încercarea de a trata, în specificitatea lor, termenii „slabi" din punct de vedere tradiţional – responsabilitatea faţă de natură, animalele non-umane, generaţiile viitoare. Cristina Gavrilovici, Beatrice Ioan şi Vasile Astărăstoae revin într-un alt studiu cu discutarea cazurilor de tip Terry Schiavo, ajungând să vorbească despre *cum este cu putinţă* un imperativ care interzice acordarea tratamentului medical în astfel de cazuri limită – *the duty not to treat* –, precum şi implicaţiile sale în politicile de sănătate şi cadrul legal care le însoţeşte. Eugen Huzum discută, într-un ultim studiu, despre principiul responsabilităţii individuale pentru boală, pe care îl supune unei analize critice atât prin confruntarea cu problema raţionalizării resurselor medicale, cât şi prin (in)compatibilitatea lui cu exigenţele dreptăţii distributive. Anexa la lucrare conţine o analiză a proiectului de lege pentru „Sănătatea reproducerii şi reproducerea umană asistată medical", o analiză proiectată mai mult pentru a demonstra deschiderea problemelor şi necesitatea dezbaterilor în marginea acestora decât pentru a încheia şi a da un răspuns decisiv la dilemele etice legate de ferilizarea *in vitro*.

Lucrarea autorilor amintiţi mai sus ilustrează de fapt o situaţie deloc paradoxală: aceea că anumite probleme de ordin tehnic ce ţin de practica şi politica medicală pot fi rezolvate numai prin filtrul unei dezbateri şi argumentări etice. Meritul principal al cărţii, dincolo de problematizările concrete şi incitant construite, constă în aceea că prezintă un model de reflecţie care însoţeşte acţiunea în modul cel mai natural cu putinţă: un mod de asumare a unui nou concept de *viaţă* şi a unei atitudini în raport cu ea, care reia o secvenţă kantiană, aceea a succesiunii finale de întrebări: *ce trebuie să fac? Ce este omul?*

Despre autori

Ştefan AFLOROAEI (n. 1952). Profesor la Facultatea de Filosofie din Iaşi. Susţine prelegeri de Hermeneutică filosofică, Metafizică, Teorii ale interpretării, Ideea europeană. Cărţi publicate: *Ipostaze ale raţiunii negative*, 1991; *Întâmplare şi destin*, 1993; *Lumea ca reprezentare a celuilalt*, 1994 ; *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*, 1997; *Locul metafizic al străinului* (împreună cu Corneliu Bâlbă şi George Bondor), 2003. Volume coordonate: *Petre Botezatu. Itinerarii logico-filosofice*, 1996; *Alternative hermeneutice (în memoria profesorului Ernest Stere)*, 1999; *Limite ale interpretării*, 2001; *Interpretare şi ideologie*, 2002; *Ideea europeană în filosofia românească*, I, 2005; *Ideea europeană în filosofia românească*, II, 2006. *Prelegeri universitare publicate***:** *Exegeză şi interpretare în filosofie*, 2003; *Prelegeri de metafizică*, 2004; *Teorii ale interpretării*, 2004; *Prelegeri de hermeneutică filosofică*, 2005 (reeditare în 2006).

Petru BEJAN (n. 1963), licenţiat în filosofie (Universitatea "Al. I. Cuza" Iaşi) În prezent este profesor doctor la Catedra de Istoria Filosofiei şi Hermeneutică, Universitatea "Al. I. Cuza" din Iaşi. Volume publicate: *Istoria semnului în patristică şi scolastică* (1999), *Critica filosofiei pure* (2000), *Relaţii publice şi publicitate. Discurs, metodă, interpretare* (2003), *Hermeneutica prejudecăţilor* (2004). Colaborează la volumele: *Cultură şi personalitate* (1991), *Petre Botezatu. Itinerarii logico-filosofice* (1996), *Alternative hermeneutice* (1999), *Interpretare şi ideologie* (2002). Coordonează revista de studii şi cercetări hermeneutice *Hermeneia.*

Dan CHIŢOIU, conferenţiar universitar doctor la Facultatea de Filosofie a Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi. Cărţi publicate: *Virtute şi cunoaştere la Platon*, Ed. Junimea, 1999; *Repere în filosofia bizantină*, Ed. Axis, 2003. Domenii de competenţă: filosofie bizantină, filosofie antică greacă şi orientală, hermeneutică filosofică, fenomenologie creştină.

Wilhelm DANCĂ a absolvit Institutul Teologic Romano-Catolic din Iaşi (1986), iar în perioada 1986-1991 a fost preot în Iaşi şi Bucureşti. A obţinut masteratul şi doctoratul la Universitatea Gregoriană din Roma; între 1992 şi 1995 lucrează la Radio Vatican, iar din 1996 este corespondent al aceluiaşi post de radio. Din 2001 este rectorul Institutului Teologic Romano-Catolic din Iaşi. Volume publicate: *Definitio sacri* (Editura Ars Longa, Iaşi, 1998), *Bazele filosofice ale teologiei* (Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice, Bucureşti, 1999), *Introducere în teologia fundamentală* (Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice, Bucureşti, 1999), *Logica filosofică. Aristotel şi Toma de Aquino* (Editura Polirom, Iaşi, 2002).

Vasile MARUŢĂ este profesor la Universitatea Nancy 2, Franţa, doctor în literatură franceză şi comparată, preşedinte al Asociaţiei culturale franco-române *L'arc carpatique.*

Roger POUIVET este un nume de referinţă în comunitatea filosofilor şi esteticienilor din Occident. Profesor la Departamentul de Filosofie al Universităţii Nancy 2, ex-director al UFR, « Connaisance de l'homme », Laboratorul de Istorie a Ştiinţelor şi de Filosofie «Archives Henry

Poincaré» din cadrul aceleiaşi universităţi, Roger Pouivet este preocupat deopotrivă de filosofia analitică, metafizică, estetică şi filosofia artei, filosofia religiei şi...filosofia poloneză.
În plan publicistic, coordonează colecţia *Chemins Philosophiques* la prestigioasa editură pariziană Vrin. Între scrierile anterioare să numim *Esthétique et logique* (Liège, Mardaga,1996), *Après Wittgenstein, saint Thomas* (Paris, PUF, 1997), *L'ontologie de l'oeuvre d'art* (Nîmes, J.Chambon, 1999), *Questions d'esthétique* (împreună cu J.-P. Cometti şi J. Morizot, Paris, PUF, 2000), *L'oeuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* (Bruxelles, La Lettre volée, 2003), *Qu'est-ce que croire?* (Paris, Vrin, 2003), *Le réalisme esthétique* (PUF, Paris, 2006), *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art* (în colaborare cu J. Morizot, Paris, Colin, 2007).

Cristian UNGUREANU este lector la Univesitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi.