

Estetica: observații metafizice privitoare la frumos

Traducere de
Dragoș Grusea
în colab. cu C.F. Moraru

Max
Bense

Prefață

Cine susține că arta vremurilor noastre este destinată spiritului, nu sentimentelor este obligat să expună experiența spirituală care l-a condus la această concluzie. Titlul *Aesthetica* sintetizează nucleeele esențiale ale unor astfel de stimuli intelectuali.

Expunerea de față nu are un caracter sistematic, fiind, mai degrabă, un mozaic alcătuit din observații, experiențe, reflecții și concluzii. Nu în ultimul rând, întregul este format din experimente concepute și realizate cu ajutorul unor noi cunoștințe, ipoteze, idei și concepte întretesute de o terminologie care derivă, la rândul ei, din teorii filosofice preexistente sau nou elaborate.

Filosofia este o disciplină aplicată. Teoriile sunt elementul ce trebuie aplicat. Aceste aplicări sunt deja experimente de un ordin superior. Uneori ele dezvoltă mult, altele puțin. Dar ele duc la construcții și nu le vom evita. Acolo unde nu există construcții, nu este posibilă nici terminologia care să permită comunicarea, nici înțelegerea însăși. Terminologiile fac cu puțință și înlesnesc dinamica în sfera spiritului, a gândirii și a cunoașterii. Ele mijlocesc între acțiune și înțelegere. Ele dau naștere joncțiunii dintre inteligență și viață, existență și societate, alcătuind un sistem de coordonare foarte sensibil și ușor de dislocat. Raționalitatea care se manifestă în aceste instrumente umane are scopul de a contribui la eliminarea oricărui tip de mitologie ineptă, în interiorul căreia mulți ar vrea să încadreze arta, pentru a scăpa de materialitatea ei extrem de pământească, de efectul ei spiritual, vital și economic, de efortul intelectual pe care-l presupune. Voi ajunge, în final, la concluzia că arta modernă are de suferit nu din cauza calității sale, ci a fundamentului său ontologic. Se va vedea atunci că scopul a fost de a depăși arta înțeleasă ca iluzie, în vederea atingerii punctului în care arta este văzută ca ființă. Din acest punct de vedere, estetica mea stă în strânsă legătură cu „metafizica literaturii”.

Reflecțiile pe care le avansez aici se bazează pe principii care au fost avansate într-un seminar dedicat *Esteticii* lui Hegel. Dar ele au fost extinse și proiectate în sfera artei moderne cu ocazia a două călătorii în sudul Franței și în Corsica. Într-un eseu despre „medievalism”, Ezra Pound a pus *Provence* și vechea Eladă în opoziție. Muzeul Picasso din Antibes are la bază această problemă a celor două estetici, a celor două poziții metafizice, două forme de vitalitate extremă care coincid atunci când transformi arta antică, proiectând-o în mediul care a anihilat-o, adică în cel al unei picturi, sculpturi sau ceramici care poartă amprenta prezentului. Sau integralitatea unui peisaj care prilejuiește, așa cum spunea Hegel, revelarea în noi a frumosului naturii ca oglindire a frumosului artei. Dedic această carte micii comunități de călătorie care a participat la experiența presupusă de ea și la problemele pe care le pune.

Prima introducere în estetică

„A ridica la conștiință cele mai înalte interese ale spiritului.” În acest pasaj al *Esteticii* sale, Hegel se referă nu atât la finalitatea artei, cât mai degrabă la starea ei. Numai că epocile care nu manifestă decât un interes moderat față de artă interpretează stările mai degrabă ca finalități. Sunt epoci care resimt lipsa de indicații privind sensul, finalitatea și rezultatul activităților umane și care au redus sau au pierdut cu totul plăcerea pentru artă, cu scopul, probabil, de a deveni mai morale și de a ascunde nehotărârea, obnubilările rațiunii sau slăbirea imaginației.

Însă pierderea plăcerii estetice are uneori și efectul de a diminua consumarea artei la nivelul emoțiilor, adică acel proces în urma căruia arta se transformă în stări și sentimente. Acest lucru duce, în cazurile cele mai fericite, la construirea unei noi modalități de raportare la artă, una care se manifestă mai puțin la nivelul afectelor, ci mai degrabă prin concepte și cunoștințe. Stările de plăcere sau de neplăcere răpesc artei esența, intenția lor fiind de a o transpune în altceva. Conceptele și cunoașterea, pe de altă parte, îi recuperează esența, fiindcă nu o receptează prin filtrul vieții. Ceea ce afectele modifică sau distrug în relația lor cu arta trebuie să fie eliminat și reconstruit pe calea gândirii. Gândirea conceptuală este chemată să neutralizeze și să corecteze deformările și distrugerile pe care afectele le pot provoca artei. Puritatea metafizică a artei depinde de puritatea spirituală a conștiinței care intră în contact cu ea. Presupunând că în artă își fac apariția cele mai înalte manifestări ale spiritului, vom spune că ea rămâne esențială și relevantă acolo unde produce puritate spirituală a conștiinței.

Această trecere are loc prin schimbarea modalității de receptare a artei, în receptarea a ceea ce nu mai înțelegem, a ceea ce pătrunde în conștiință sub forma obscurității și pare a deschide căi care se închid imediat: o priveliște fără de care nu mai poți trăi, un sunet, o linie, un ritm de care nu te poți debarasa și care revine insistent sau o culoare care uimește, un sunet strident, o metaforă care subminează curajul și un semn care te aruncă în adâncurile pline de elan ale ființei. Și deodată ajungi în cealaltă parte. Persecuția a luat sfârșit. Șocul, inerția și constrângerea restabilesc distanța.

Știm ce vedem, percepem ce auzim, simțim ce atingem și distingem sunetul, versul, cuvântul; cu toate acestea, o întorsătură frumoasă a versului scoate o veche viziune din penumbră. Din punct de vedere ideal, arta se opune consumului. Însă conștiința noastră, în măsura în care este interesată de artă, consumă arta pentru plăcerile și suferințele pe care aceasta i le trezește; acest consum privește însă opera de artă individuală, maniera, stilul care-i este propriu. Dar arta însăși, ideea ei scapă distrugerii produse de emoții. Așa cum afectele consumă opera de artă individuală, tot așa un anumit tip de gândire pregătește ideea artei, reflecția asupra artei, în general. Orice sentiment trezit de artă alungă imediat ideea de artă, căci nu prin sentimente avem acces la idei. Ideea de artă își redobândește consistența numai în reflecție și se sublimază prin gândire, în vederea unei existențe proprii.

Căci, așezată în cadrul reflecției care pregătește judecata estetică, opera de artă se plasează dincolo de afecte. Opera de artă nu poate fi pe deplin înțeleasă decât sub forma unui eveniment conștient al inteligenței noastre și nu poate acționa asupra spiritului decât în starea de judecată sau teorie, chiar dacă este adevărat că experiențele care precedă această teorie se bazează nu doar pe observații, ci și pe afecte, neplăcere și plăcere.

Principala caracteristică a unei teorii estetice care pune opera de artă în serviciul intereselor superioare ale spiritului constă în faptul că, spre deosebire de o teorie fizică perfectă, ea nu vizează un conținut real, ci, dimpotrivă, încearcă să se sustragă acestuia. În a sa *Introducere în estetică*, Hegel consideră că termenul de „estetică” nu e în totalitate potrivit, „deoarece «estetică» desemnează, mai exact, știința sensibilității, a senzației”, iar folosirea expresiei se explică prin faptul că „în Germania, operele au fost privite din perspectiva sentimentelor pe care ar fi trebuit să le suscite”. Această critică vizează, de asemenea, în mod clar, și situația esteticii ca teorie. Hegel susține, în mod limpede, ideea că fundamentarea esteticii și a judecății estetice nu poate reuși decât atunci când discuția despre artă nu ia în considerare afectele trezite de operă.

Nu este ușor să explicăm în ce constă o teorie. Ea poate fi descrisă, în primul rând, ca o mulțime de propoziții. Regula de formare, ordonarea și forma acestor propoziții, începând de la principii și terminând cu teoremele, constituie obiectul epistemologiei, una dintre disciplinele filosofiei exacte. Deducția este cea care ordonează și asigură coeziunea tuturor propozițiilor care alcătuiesc o teorie. Dar teoria presupune și un text în proză, având propria sa metrică și topică. Există exemple minunate de teorii abstracte, în care logica este perfect transparentă și a căror metrică lingvistică nu obnubilează deducția teoremelor. Dar când o astfel de teorie înglobează și exprimă relații concrete, ea se transformă într-o entitate prin care acționează spiritul nostru, într-un *topos* cu ajutorul căruia putem recunoaște, determina, defini ceea ce există. Orice estetică este o teorie în care complexul de evenimente concrete este mereu sustras experienței afective prin intermediul logicii, fără a fi alterat. Acest fapt dă naștere unei sensibilități neobișnuite a esteticii, sensibilitatea teoriei față de aplicarea ei la opera concretă.

Trebuie să ținem cont de iritarea izvorâtă din faptul că un vers, un tablou, o sculptură nu sunt perfecte și să o punem în seama afectului, nu a ideii, a efectului, dar nu a ființei. Putem spune că orice critică este manifestarea acestei dimensiuni sensibile a esteticii. Credem tot timpul, în mod eronat, că teoria trebuie să se fructifice în opera de artă. Dar nu opera este estetică aplicată, ci critica operei.

Estetica este indispensabilă nu de la prima treaptă a operei, de la geneza sa, ci de la a doua etapă, cea care privește existența operei în spirit, înțelegerea și semnificația sa. Critica există în mediul teoriei, în măsura în care nu există critică de artă legitimă fără presupuziția unei estetici. Pe de altă parte, orice teorie este deja, implicit, critică.

O operă de artă există precum un lucru în natură, dar are altă origine și alt mod de a fi. Așa cum realitatea există în modul de a fi al naturii, frumusețea există în modul de a fi al artei, ea fiind expresia modalității de existență a artei în integralitatea ei. Folosim termenul de „frumusețe” în contextul artei, la fel cum îl folosim dintotdeauna pe cel de „realitate” pentru a desemna modul de existență al naturii. Când spunem că frumusețea reprezintă modul de existență al artei punem, în același timp, problema analizei și explicării acestui mod în cadrul unei teorii, al unei estetici. Astfel, arta însăși este recuperată ca temă ce ține de problema ființei, a ființei ființării. Dar numai o artă care a dobândit conștiință de sine se rafinează într-o estetică și se proiectează dincolo de orice afecte, recuperând acea puritate spirituală care face cognoscibil modul său de a fi. Arta devine o veritabilă manifestare a ființei, numai ca act spiritual.

Atunci când criticul stabilește relația dintre artă și estetică, el se referă la puritatea spirituală a operei. Reflexivitatea pe care o aduce judecata estetică trimite către

posibilitățile artei, deci către un mod al ființei. Felul în care modalitățile „necesitate”, „realitate” și „posibilitate” se raportează între ele, precum și relațiile lor reciproce, reprezintă unul dintre cele mai stabile și esențiale segmente ale ontologiei, aceasta fiind, la rândul său, una dintre cele mai exacte și mai clare părți ale metafizicii. Introducerea frumuseții ca o nouă modalitate, proprie ființei artei, nu afectează cu nimic relațiile dintre modalitățile deja introduse.

La fel cum în sfera naturii modalitatea posibilității trimite către cea a realității, în sfera artei, diferitele posibilități cercetate de către critici nu trimit la *ființa reală* a operei de artă, ci la *ființa frumoasă*, adică la gradul de perfecțiune prezent nu în realitatea operei, ci în frumusețea ei. Tocmai această relație dintre posibilitate și frumusețe o transformă pe aceasta din urmă într-un mod de a fi al operei de artă.

Pe de altă parte, simplul fapt că există critică indică sensul modal al conceptului de „frumusețe”. Exercițiul criticii instituie o prelungire a operei în estetică și metafizică, adică o deschidere către dimensiunea ontologică a artei. În momentul nașterii operei, adică în prima sa etapă, relația cu critica se stabilește prin intermediul experimentului. Nașterea operei de artă este, în principiu, experimentală, iar experimentul determină posibilitățile de variație care caracterizează modul său particular de a fi, posibilități pe care criticul le are în vedere. Dar în cea de-a doua etapă, cea a judecării, critica transferă opera de artă în starea pur teoretică a esteticii, cea în care experimentul trebuie să fie considerat încheiat. Experimentul, critica și teoria sunt etapele succesive prin care opera de artă este împinsă de procesul estetic în proximitatea ființei, dacă-mi este îngăduit să mă exprim astfel. Mai exact, experimentul, critica și teoria scot la lumină, în mod succesiv, acel mod de existență fascinant al operelor de artă pe care suntem obișnuiți să-l numim, cu un termen oarecum uzat și obscur, „frumusețe”.

Estetica este cea care decide la ce componentă a operei se referă modalitatea frumuseții. Aici ne interesează, inițial, afirmația, curioasă la prima vedere, potrivit căreia într-o abordare radical rațională, opera de artă trebuie transpusă într-o stare pur teoretică pentru a-i putea cunoaște frumusețea și puritatea spirituală. Critica îndeplinește această funcție de a judeca, de a face o alegere logică între diferite posibilități estetice. Trebuie, de asemenea, să remarcăm faptul că, dincolo de această funcție a criticii, trecerea artei în starea de teorie corespunde unei obișnuințe a inteligenței noastre, care tinde să transfere toate judecățile, toate deciziile ce corespund unei necesități existențiale sau sociale profunde în sfera principiilor, în puritatea spirituală a conștiinței. Acesta este unul dintre procesele care definesc epoca noastră la nivel spiritual. Chiar și judecata asupra datelor fizice nu are loc decât dacă acestea sunt integrate în cadrul unei teorii. Dacă prin *conștiință carteziană* înțelegem autointerpretarea și autojustificarea conștiinței pe baza unor principii, atunci putem vorbi despre apariția unei conștiințe carteziene în sfera artei, prilejuită de apariția unei estetici pur teoretice, care se raportează la artă precum fizica la natură.

Această situație teoretică trasează în prezent o adevărată linie de demarcație între ethosul restaurativ și cel progresist. Dar, așa cum fizica modernă nu neagă teoriile fizicii clasice, ci le integrează, transformându-le un caz special, tot așa și o estetică în spirit cartezian trebuie să facă inteligibile și transparente atât intențiile artei clasice, cât și cele ale artei moderne. Desigur, nu poate fi vorba, aici, de instituirea unei ierarhii, ci de evaluarea unor descoperiri, a unor subtilizări intervenite în decursul timpului. Faptul că o astfel de estetică diminuează în mod decisiv elementul moral (spre disperarea celor

care se tem de „pierderea centrului”, nu este în detrimentul artei, ci al celor care privesc operele de artă „din perspectiva sentimentelor”.

Problema constă așadar în a vorbi despre artă într-un mod potrivit, pertinent și inteligibil. În mod primordial, arta nu este comunicare, ci expresie. Așadar, din punct de vedere ontologic, ea face parte din limbaj, care presupune folosirea anumitor elemente și semne. În estetică vorbim despre limbajul artei, folosind alt limbaj decât cel al artei. Estetica se raportează la artă precum un metalimbaj la limba-obiect. Tot ceea ce exprimă (ceea ce revelează) arta și este totodată formulat în estetică nu este teorie, ci metateorie a artei. Aceasta devine metaestetică atunci când estetica însăși este inclusă într-un cadru filosofic mai larg, iar ființa esteticii primește o întemeiere metafizică provenită din domenii nonestetice.

Cred că estetica este lipsită, în continuare, de o terminologie precisă, ceea ce face dificilă sau chiar imposibilă orice dezbatere despre artă. De mai bine de două mii de ani, creația artistică a fost caracterizată de o extraordinară continuitate. Cu toate acestea, orice discuție despre artă atinge, inevitabil, punctul în care trebuie să ne recunoaștem ignoranța. Dispariția abordării științifice a artelor individuale, în favoarea istoriografiei și a erudiției, este, fără îndoială, o consecință a inadecvării terminologiilor și teoriilor estetice. Pălăvrăgeala despre *Weltanschauung* nu este o critică propriu-zisă, care trebuie să pornească de la o estetică situată în cadrul necesității de tip științific și al universalității filosofice, departe de orice teză ipocrită privitoare la „pierderea centrului”.

Este vorba, așadar, despre o receptare a esteticii înțeleasă ca o teorie filosofică, ca o critică metodică, ca o terminologie universală. În acest sens, trebuie să menționăm două nume mari, care au contribuit la formarea conceptuală a unei astfel de estetici. Mai întâi Hegel, ale cărui *Prelegeri de estetică*, editate de Hotho, în 1835, constituie și astăzi un ansamblu masiv, pe alocuri întunecat și greu de pătruns. Apoi Charles W. Morris, din Chicago, cel care, sprijinindu-se pe semiotica lui Charles Sanders Peirce, a descoperit o nouă cale abstractă a teoriei estetice, în lucrarea intitulată *Foundation of the Theory of Signs*, publicată în 1938, la un secol după *Estetica* lui Hegel.

Începând cu Hegel, putem să ne îndreptăm spre tematizarea ființei operelor de artă, spre analiza constituției lor metafizice, a descompunerii lor potrivit categoriilor și a modalităților ontologice ce le sunt proprii. Dar de la Morris încoace, estetica a câștigat o raționalitate care s-a instalat în operele de artă moderne, indiferent că este vorba de literatură, muzică, poezie sau pictură. Instrumentul criticului va deveni fecund abia atunci când teoria estetică va corespunde stării actuale a artei.

Este bine cunoscut faptul că literatura, muzica și arta modernă sunt mult mai complexe decât au fost vreodată în trecut. Putem observa, de asemenea, faptul că ele au înlocuit, treptat, „artificialul”, în sensul clasic al cuvântului, cu un fel de manierism tehnologic de factură modernă. Tehnica modernă se prezintă ca o stare artificială a materiei reale, una în care abstracțiunile teoriei pure sunt la fel de prezente ca funcțiile de utilizare. O artă care se naște în proximitatea, în centrul, în compania unui asemenea tip de existență nu poate rămâne neatinsă de caracteristicile lui. Artă pătrunde cu aceste atribute în conștiință, iar produsele ei, operele, pot fi definite, metafizic și ontologic, ca o prelungire a realului într-un alt mod al existenței. Artă trebuie să se adapteze la structurile și texturile spiritului nostru, trebuie să fie un echivalent al conștiinței noastre, al principiilor noastre diferite, satisfăcând analizele și sintezele. Naivitățile nu mai

fascinează și nu mai au nicio greutate. Posibilitățile de subtilitate și de profunzime nu mai aparțin exclusiv artei. Mecanica lui Galilei nu dă, poate, dovadă de un mare rafinament, iar din această perspectivă, arta clasică și poezia îi erau superioare. Mecanica de astăzi, pe de altă parte, dă dovadă de o profunzime, o amploare, un rafinament al temelor și al formulărilor pe care artiștii cu greu le pot egala.

Conștiința noastră despre ordinea și ființa lucrurilor are, astăzi, un fundament științific și tehnologic, nemaifiind de tip cultic sau religios. Ceea ce se mai manifestă încă periodic, într-o atare sferă, aparține domeniului „spiritului” (*Witz*) interpretat psihanalitic, cel prin care filistinul modern încearcă să conserve anumite surrogate ale vechilor sale drepturi. Printre sarcinile esteticii se numără, în mod firesc, și tratarea analitică a poziției de ființă și de conștiință a operei de artă. Ernst Robert Curtius a spus, la un moment dat, că „literatura este un vector de idei, arta nu este. [...] Dacă scrierile lui Platon ar fi dispărut, n-am fi putut să le reconstituim după sculptura greacă.” Aș vrea să corectez severitatea acestei judecăți, precizând că reconstrucția gândirii, a spiritului unei opere nu poate fi realizată fără estetică. Estetica transformă artele în *Logos* și – pentru a-l cita din nou pe Curtius – „logosul nu se poate exprima decât prin cuvânt”.

Arta se manifestă ca prelungire a ființei într-o altă modalitate, devenind astfel o activitate eminentamente metafizică. Însă conștiința noastră nu pretinde nicio prelungire a cunoașterii noastre înspre artă. Aici au loc discontinuități care, fiind de natură ontologică, devin insurmontabile. Dar fiindcă atât arta, cât și știința posedă propria lor tematizare a ființei, nu ar trebui să existe niciun fel de discontinuitate.

În ceea ce privește atributele metafizice ale activității artistice sau, mai precis, aspectele ontologice ale acesteia, trebuie spus că interiorizarea ființei atinge, aici, niveluri mai profunde decât în știință. Orice „a face” pune întrebarea ontologică clasică: „De ce există ceva mai degrabă decât nimic?”, într-un mod mai voalat decât se întâmplă în actul cunoașterii, dar oferă un răspuns mult mai radical și mai cuprinzător. Estetica, în schimb, care se bazează pe asemenea conexiuni pentru a aduce perspectiva artei la stadiul de cunoaștere, va trebui să pună mai deschis întrebarea, chiar dacă răspunsul său va fi cu siguranță mai sărac.

În măsura în care știința actuală a integrat claritatea metafizică în raționalitatea sa complexă, nemailăsând-o în seama căutătorilor de zei și a jumătăților de spirit, ea a oferit și artei moderne posibilitatea de a fi, în același timp, o compoziție metafizică. Acest fapt permite esteticii moderne să reconstruiască frumosul și urâtul la alt nivel. O asemenea estetică trebuie să se folosească de toate mijloacele, principiile și terminologiile care definesc acea raționalitate din care izvorăsc astăzi arta, tehnica, știința, literatura și filosofia.

Conceptul de estetică

Estetica descrie principiile care guvernează operele de artă posibile, dar nu recurgând la mijloacele proprii artei, ci sub forma teoriei pure. Totuși, teoria nu aparține în mod necesar, așa cum spunea Hilbert, doar matematicii, ci și spațiului filosofic.

Oricum, estetica nu este o disciplină filosofică autonomă precum logica, epistemologia sau metafizica. Ea aparține mai degrabă filosofiei aplicate, fiind din acest motiv

comparabilă cu filosofia naturii. Așa cum întregul domeniu al naturii este prezent în filosofia naturii sub forma totalității științelor, estetica cuprinde integralitatea producției artistice. Artă este câmpul de experiență asupra căruia estetica reflectează. Dar obiectul producției artistice nu este decât un distilat abstract, derivat din acest domeniu al experienței. Metodele de analiză sunt, toate, extrase din teorii și discipline filosofice, niciodată dintr-un *Weltanschauung*. Astfel, problemele estetice presupun producția artistică, dar nu se raportează la ea oferind indicații referitoare la modalitatea în care ar trebui să fie create operele. Sunt probleme care nu pot fi rezolvate prin reflecții, metode istorice sau tehnologice. Estetica și filosofia artei se disting prin faptul că fiecare se raportează în mod diferit la producția artistică. Filosofia artei presupune această producție, o transformă în temă principală și o supune travaliului filosofic. Estetica nu-și impune analiza asupra obiectelor decât după ce producerea artistică are loc. Domeniul ei ține de obiectul estetic, judecata estetică și existența estetică. Definirea și descrierea obiectului estetic se realizează, în mod evident, prin ontologie. Judecata estetică este analizată cu ajutorul unor procedee care aparțin logicii și semanticii, iar definirea existenței estetice va trebui să recurgă la analitica existențială, luată într-un sens mai cuprinzător. Devine așadar clar că estetica trebuie înțeleasă ca o teorie filosofică unitară a obiectului estetic, a judecării estetice și a existenței estetice. Este clar că se poate vorbi de un obiect estetic, de o judecată estetică și de o existență estetică doar în momentul în care există un proces empiric pe care îl putem interpreta ca percepție estetică și care se raportează permanent la ceea ce ne oferă observarea operelor de artă.

Știm, astăzi, care este dubla funcție a unei teorii. Pe de o parte, ea trebuie să ordoneze experiența și observația, făcând posibile descrierea și înțelegerea lor ca un întreg coerent. Pe de altă parte, ea trebuie să facă posibile noi experiențe și observații, prin elaborarea unor teorii care să funcționeze ca ferestre, sonde sau lentile. Estetica, în calitatea sa de teorie, îndeplinește această dublă funcție în raport cu datele percepției estetice, printre care includem și reprezentarea. Ea introduce ordine și sistematicitate în datele percepției estetice și face posibile modalități noi și pătrunzătoare de percepere a operelor de artă.

Obiectul estetic

Dacă discursul nostru despre obiectul estetic este consistent, atunci el trebuie să se refere la un obiect care se manifestă sub forma unui pom, a unei imagini, a unei sculpturi sau a unei succesiuni de sunete. Ceea ce dă specificitate acestui obiect este, fără îndoială, proprietatea de a fi fost creat prin acțiunea specifică a unui om și de a nu fi existat înainte de actul creației, nici sub formă de idee, nici ca reprezentare anticipativă. Obiectul estetic se naște ca încercare, ca experimentare, iar nu ca o simplă transpunere a unei entități imaginare în materie. Nu avem a face aici cu o devenire naturală, ci cu o creație, dar una care se întrerupe brusc pentru a-și declara opera încheiată. Caracterul fragmentar al unei opere nu contrazice această explicație. Creația este un veritabil act de producere, o „fixare” a ceea ce a fost perceput ca operă de artă, ca obiect estetic. În mod riguros, este posibil ca toate operele de artă să se arate ca fragmente dacă sunt raportate la idealul ipostaziat. Dacă vorbim de idealul unei opere în raport cu realitatea ei, înseamnă să presupunem că opera este rezultatul unui proces cu o continuare incertă și o desăvârșire neîncheiată. Atunci când judecăm operele cu gustul și nu cu percepția, subordonăm adesea realul idealului. Acest mod de a proceda

nu este acceptabil în estetică. Ne mulțumim să admitem că geneza unei opere de artă rămâne interesantă doar în măsura în care percepția estetică găsește în ea ceva satisfăcător, doar dacă obiectul estetic a devenit vizibil, iar ceea ce a rămas incomplet ar putea servi numai ca decor. Singularitatea operei de artă, irepetabilitatea genezei sale rezultă din faptul că producerea artei corespunde percepției obiectului estetic, cel care devine, astfel, vizibil ca produs experimental, de sinteză.

Ce înseamnă acest lucru pentru situația ontologică a obiectelor estetice? Care este modalitatea lor ontologică? Prin ce se diferențiază obiectele estetice de alte obiecte? Ce putem spune despre ele înainte de a le fi definit cu precizie? Bineînțeles, studiarea lor nu poate începe fără presupunerea existenței operelor de artă. Obiectele estetice ne sunt date prin operele particulare. Acestea nu rezultă dintr-o devenire, ci dintr-o creație, o fabricație, o producere. Ele posedă realitate și materie, sunt în spațiu și în timp. Realitatea lor este condiția necesară, dar nu și suficientă pentru ca o operă de artă să poată deveni obiectul percepției și judecății estetice. Pentru a exista, obiectele estetice presupun, în mod necesar, realitatea operelor de artă. Dar nu am spus, niciodată, că ele au nevoie doar de această realitate pentru a exista.

Această observație utilizează una dintre modalitățile ființei, și anume pe cea a realității, pentru a descrie situația ontologică a obiectelor estetice. Este clar că o caracterizare ontologică realizată prin mijloace categoriale, așa cum au fost ele teoretizate de la Aristotel la Nicolai Hartmann, nu poate reuși. Este evident că proprietățile categoriale pot fi aplicate, dar nu sunt suficiente. Teoria clasică a modalităților ontologice, care distinge între necesitate, realitate, posibilitate și negațiile lor, se apropie mai mult de ființa specifică a operelor de artă și a obiectelor estetice. Desigur că nu pot fi create și contemplate decât picturi sau poeme reale, dar imaginea și poemul transcend elementele reale din care sunt alcătuite și sunt mai mult decât suma elementelor ce le alcătuiesc, motiv pentru care vorbim despre corealitatea operelor de artă și corealitatea obiectelor estetice. Modalitatea ontologică a obiectelor estetice este desemnată prin termenul de *corealitate*.

Termenul este nou. E adevărat că Oskar Becker menționează în lucrarea *Formales System der ontologischen Modalitäten* [*Sistemul formal al modalităților ontologice*], conceptele de „co-posibilitate” și de „co-necesitate”, precum și opușii lor, dar el nu introduce termenul de „corealitate”. Conceptul de „co-posibilitate” descrie existența matematică în sensul funcționării noncontradictorii a unei teoreme în cadrul unei teorii matematice. În ceea ce privește co-necesitatea, Becker o situează în cadrul unei existențe matematice constructive, de exemplu, în sistemul de calcul al unui număr prim. În matematică nu există corealitate, fiindcă relațiile de tip matematic nu au nevoie în mod necesar de o construcție reală. Oskar Becker a identificat, pe bună dreptate, două tipuri de existență matematică: *existența ideală* sau *abstractă* și cea *constructivă* sau *intuitivă*, prima distingându-se prin „co-posibilitate”, cea de-a doua prin „co-necesitate”. Aceasta din urmă nu ne spune nimic despre co-realitate. Lucrurile stau însă altfel în universul artei. Ține de natura însăși a operelor de artă ca obiectul estetic să ia în mod necesar o formă reală pentru a exista și pentru a putea fi perceput. Ființa estetică este o ființă co-reală. Chiar și conceptul de „realitate estetică”, elaborat de Lipps, poate fi definit prin modalitatea corealității.

Câteva concluzii

Conceptul corealității operei de artă ne permite să extragem câteva concluzii demne de luat în seamă. Am observat deja că frumusețea este modul specific al operei de artă, la fel cum realitatea reprezintă modalitatea specifică de existență a naturii. *Frumusețea* este termenul folosit de estetică pentru a desemna conceptul ontologic de *corealitate*. Acest concept este, așadar, corelatul stării estetice descrise prin conceptul de *frumusețe*. Termenul estetic de „frumusețe” este definit la nivelul teoretic al ființei de conceptul ontologic al *corealității*. Definiția și analiza frumuseții trimit așadar către cercetarea corealității.

Mai întâi, această modalitate de existență implică faptul că ne putem face o idee referitoare la opera de artă sau putem avea o reprezentare mentală a ei, doar că acestea se referă numai la elementele reale și la tematica operei, nu și la starea sa estetică. Ființa estetică a operei de artă nu există niciodată la nivel imaginativ. Ființa estetică nu există, așadar, în starea de coidealitate, ci doar în cea de corealitate. Concepția pe care artistul o are înaintea creației operei sale nu se referă la frumusețea operei în sine, ci doar la mijloacele, la elementele reale, cele prin care frumosul este produs și făcut perceptibil. Nu există o reprezentare a frumosului, ci doar producerea și percepția lui. Chiar și atunci când spunem despre o idee că este „frumoasă”, ne referim la claritatea conținutului său. Ea însăși umple conștiința, iar „frumusețea” ei poate fi percepută numai în măsura în care ocupă un loc al conștiinței și se desfășoară în mod transparent. Dacă facem abstracție de cel ce posedă ideea, atunci frumusețea ei va putea fi percepută de un altul doar când va fi exprimată. Numai că în acel moment ea nu va mai exista în stare de idealitate.

Frumusețea este, deci, acel element prin care opera de artă depășește și transcende realitatea. Transcenderea realului nu se referă la un act etic sau religios, ci la unul exclusiv estetic. Transcendența nu înseamnă o renunțare la realitate sau o suspendare a stării materiale și sensibile a operei. Doar prima fază a operei, geneza ei, este suspendată, încheiată. Dimpotrivă, transcenderea realității în sens estetic are loc cu realitate cu tot.

Frumusețea unui vers ca acesta, de exemplu: „Nu înfloriți prea devreme, ah, înfloriți doar atunci când voi sosi” [*„Blüht nicht zu früh, ach, Blüht erst wenn ich komme”*], este perceptibilă numai dacă versul există împreună cu ritmul, metrica, cuvintele, silabele, metaforele și sonoritățile care-l constituie. Dar frumusețea nu coincide cu această realitate, ea se extinde mult dincolo de ea. Frumusețea transcende realitatea, dar ea nu poate exista decât atâta vreme cât există și suportul ei real. Interesul frumosului pentru elementele reale este esențial. Lipsa unui asemenea interes ar însemna descompunerea operei de artă.

Totuși, faptul că ființa estetică nu suspendă realitatea efectivă a operei nu ar trebui să ne inducă în eroare de a crede că nu există un aspect al frumosului care consumă realitatea și chiar o distruge. Însă această dispersie sau distrugere a realității intervine doar în acel domeniu al operei care ține de conținut și de temă. Domeniul realității, zona *mimesis*-ului, a imitației sunt extrem de fragile atunci când trăsăturile estetice sunt cele care guvernează alegerea formelor materiale și sensibile. Compoziția și expresia tind să dizolve conținuturile care simulează existența unei lumi date și să facă din ele pure obiecte estetice. Frumosul poate voala sau distruge lumea reprezentată,

dar, la fel, realitatea lumii poate voala sau distruge opera. Modalitățile existenței implicate în aceste procese, și anume realitatea și corealitatea, nu sunt mereu compatibile. Dar toate acestea nu au nimic a face cu ființa reală a operei de artă.

Termenul de „frumusețe” (care se referă, în primă instanță, la un concept ce însumează toate atributele prin care desemnăm pozitivitatea estetică) funcționează ca modalitate de a sesiza starea ontologică specifică operelor de artă (la fel cum în mecanica clasică termenul de „realitate” caracterizează în mod indistinct starea ontologică a tuturor entităților fizice). Ceea ce există există în felul său propriu. Universul fizic există în mod real. Universul estetic nu doar că există în mod real, dar și trimite către un nou mod de a fi. Procesul de diferențiere a ființei se continuă în estetică. Estetica este, în adevăratul sens al cuvântului, o analiză a ființei din care rezultă operele de artă.

Un'arte

UNArte

ca.
oro.